

**BI(T)BLIOGRAFÍA: "El cine español. Una historia cultural", BENET, Vicente J., Barcelona: Paidós, 2012.**

**COORDINADOR: AGUSTÍN RUBIO ALCOVER**

**BENET, Vicente J.**  
*El cine español. Una historia cultural,*  
Barcelona: Paidós, 2012

**POR AGUSTÍN RUBIO ALCOVER**



UNA MODERNIDAD SÓLIDA

Vicente Benet, colega de quien suscribe en la Universitat Jaume I de Castellón, es un profesor dedicado, y muy apreciado por los alumnos. Autor de *La cultura del cine*, una suerte de manual de historia mundial del medio desde la óptica cultural también editada por Paidós en 2000, con *El cine español. Una historia cultural* Benet ha querido poner el foco en nuestro cine, con vistas a ofrecer a la comunidad científica y al estudiantado un trabajo equivalente al anterior, pero específicamente centrado en la trayectoria de este arte/espectáculo en España. El propósito que anima el presente trabajo es clara, tal y como Benet declara con sencillez en la introducción: “Detrás de las páginas que siguen se ha buscado una tesis articuladora. Expresada brevemente, se defiende que la idea de que el cine español revela las tensiones de la instauración de la modernidad en nuestro país a lo largo del siglo XX” (p. 16).

Sus bondades más destacables son, a mi juicio, la identidad y la coherencia, que le proporcionan la autoría única y un eje discursivo fuerte. También, a buen seguro, su amenidad va a ser muy agradecida por los alumnos (los de Benet y los que opten por su obra), así como por los lectores en general. Sin embargo, como debe de ser, las aspiraciones del texto trascienden el mero (aunque muy complicado) afán de complacer a, con perdón, su parroquia o clientela. De hecho, Benet polemiza de manera tan abierta como frontal con otras corrientes historiográficas, tal y como (de nuevo, ya en la introducción) plantea: “Una antigua tesis nacionalista de inspiración romántica que, puesta al día, sigue vigente (e incluso diría que domina) en los estudios de historia del cine español actuales. Expresada de manera simple, la base del más interesante cine español se debería remitir a unas fuentes imperecederas, a ‘savias nutricias’, ‘humus’ y otras metáforas tan intemporales como atávicas, que se plasman en rasgos evocadores indistintamente del realismo de Velázquez, del humor negro, de los cartones para tapices de Goya o de la literatura picaresca y la mística de la edad de oro literaria. Pero ésta no es una idea nueva. Está latente desde las declaraciones que defendían el papel cultural y estético del cine mediante un nacionalismo trasnochado en la época primorriverista, se encuentra en el llamamiento a las Conversaciones de Salamanca (...) y, como acabo de decir, sigue vigente en muchas obras académicas recientes” (pp. 18-19).

Tanto la nada favorecedora genealogía que esta última oración establece, como la contundencia con que está formulada, van a exaltar los ánimos de los historiadores que se sientan aludidos. No obstante, conviene, por diversas razones (incluido el imperativo ético), evaluar los argumentos del profesor Benet. Y lo cierto es que, tanto por el acierto de numerosas apreciaciones y cuestiones, acerca de las que ha arrojado una luz nueva con respecto a las perspectivas de que hasta ahora se disponía, como por el rigor y la habilidad con que estructura su recorrido (eminentemente, pero no exclusivamente cultural) por nuestro cine, su labor merece reconocimiento y consideración. Si se excluyen la introducción y los apartados de notas, bibliografía e índices, el volumen se compone de ocho capítulos, consagrados a analizar el devenir de la representación y las ideas cinematográficas en España desde una doble perspectiva, cronológico-temática. Así, se va desgranando el modo en que tuvo lugar “El choque de la modernidad (1896-1922)”, se consolidaron las “Formas de distracción (1923-1936)”; se desarrolló el debate “En torno a la España

negra (1931-1940)”; el régimen se embarcó en un “Viaje al interior (1939-1958)”, pero, en los últimos años, se sorprendió a sí mismo “Mirando al exterior (1951-1970)”; simultáneamente, los vanguardistas, independientes y experimentalistas trazaron “Vías excéntricas (1925-1980)”; cristalizó “El asentamiento de la modernidad (1968-1996)”; y, por fin, desembocamos en “El presente transformado (1992-2010)”.

El principal reparo que cabe oponerle (huelga decir que para mí) consiste en que, en ocasiones, la defensa de la importancia de la modernidad en la definición del cine español, deviene en defensa de la instauración de la modernidad misma (o de sus signos) en el propio cine. Lo cual, integrado en una cadena semántica y lógica que tiende a una homologación total de la modernidad con la sociedad de consumo, lo urbano y las influencias cosmopolitas, conduce, por momentos, a un alineamiento en antitradicionalista o antiesencialista que trasciende el ámbito historiográfico, al minimizar la presencia real, perfectamente contrastada, de esos sentimientos en la cultura española de finales del XIX, el XX y lo que va de XXI. Quizás suene como una banalidad así dicho, pero la historia del cinematógrafo en nuestro país no se entiende sin el debate noventayochista (que, no en balde, casi coincide con los primeros pasos del aparato en la península), sus réplicas y sus secuelas, que se prolongan y complican hasta el día de hoy.

Es por este motivo que, cuando el autor se refiere a “la doble dinámica que se extiende en el desarrollo cinematográfico en España, que no es demasiado diferente al de otros países: por un lado, el recurso a productos de distracción y ocio modernos locales fácilmente asimilables por el cine. Por otro, el molde del estilo internacional que desde Hollywood establece las fórmulas narrativas y de puesta en imágenes que se han validado como las más eficaces” (p. 77); valdría la pena mencionar que siempre ha actuado como contrapeso o en contradicción un *sentido* de la herencia, que funciona ora como conciencia, ora como voluntad, ora como auténtica maldición; un legado (imaginario o *inventado* en parte, según la atribución de Hobsbawm) que las gentes del cine español pocas veces han manejado de manera congruente con respecto a sus propias premisas ideológicas, ni en las películas consideradas una por una, ni mucho menos a lo largo de sus filmografías, entrecruzadas entre sí y con los convulsos avatares del país. Exactamente igual que, tal y como se desprende de la periodización de Benet, en el seno del franquismo se solaparon, en los cincuenta, los impulsos retardatarios (protagonizados por familias y por individuos entre los que se daban choques, fricciones, tirantezas, estrepitosas caídas del caballo y algún precoz baile de la yenka) con los renovadores (idem de lienzo).

Quede claro que comparto al cien por cien su apuesta por un concepto de la pertenencia y de la ciudadanía inequívocamente progresista, incluyente (lo cual implica, también, convivir con el conservadurismo sin hostigarlo, con el cortafuegos de la aceptación de las reglas de juego democrático), ponderado y responsable, hasta las últimas implicaciones. De hecho, considero un gesto de valentía, en el actual contexto de crispación y de antipolítica, disentir respecto a las voces que deniegan que la Transición tuviera lugar. Benet lo hace (disiente, quiero decir) de manera implícita, en los dos últimos capítulos (así, en la p. 373,

afirma: “Pocos momentos hay más intensos de vuelta al pasado en los productos culturales, precisamente, como estos años de la Transición. Sin embargo, esta idea se instaló de manera progresiva en los noventa...”; y en la p. 409, “...gran parte de esta producción reivindicativa o evocadora de la memoria apunta hacia otro tema: la relectura crítica de la Transición a la democracia desde una actitud totalmente opuesta a la que se desprende de *Carne trémula* [Pedro Almodóvar, 1997]. Nos hallamos, en suma, ante una idea extendida tanto entre determinadas organizaciones civiles como en púlpitos académicos según la cual los vencedores de la Guerra Civil habrían ganado también la Transición, consiguiendo un *pacto de silencio* aceptado por todos”).

Volviendo a su paradigma epistemológico, muy raramente deja el libro flancos débiles para achacarle el defecto más habitual (para el firmante de estas líneas, el único legítimo) del enfoque culturalista: una cierta tendencia al anacronismo, fruto del intento de poner en contexto el tratamiento cinematográfico de ciertos temas, que suelen coincidir con las preocupaciones de la agenda ideológica y académica del momento desde el que se escribe. A este respecto, la seriedad, el conocimiento de primera mano y la capacidad de interrelación que Benet acredita de la Historia política, social, económica y de las artes en España, previenen contra el peligro de caer en la simplificación. Hago notar un único ejemplo de discrepancia, a propósito de su interpretación de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela (“Su tono exacerbado y bronco, relatando la historia de un campesino iracundo que cometía varios asesinatos, legitimaba, en parte, la visión política franquista sobre un país brutal que había que domesticar con mano dura”; p. 261). A mi entender, lo que complica las cosas (y constituye, en definitiva, una (o *la*) virtud de la obra literaria, y de un novelista acerca de cuya absoluta falta de ejemplaridad moral hay muestras sobradas; sin ir más lejos, el perfil que se desprende de los documentos que aireó Andrés Trapiello en *Las armas y las letras*) es que *a pesar de* la enteramente repugnante actitud de Cela en los años en que escribió su primera gran novela, dicha creación se presta a una amplia (no infinita, pero sí muy diversa, y hasta antitética) variedad de lecturas. Convalidar solo una de las posibles lecturas (la menos halagüeña) de *La familia de Pascual Duarte*, daría pábulo a quienes rebajan a su autor a la condición de “un Nobel franquista”, al cual se premió interesadamente para consagrar una Transición tramposa. La realidad fue hartó más compleja, y evitaré al personal el intento de hacer un resumen de la trayectoria vital e intelectual de Cela en el marco de la España de la segunda mitad del XX (*Papeles de Son Armadans*, etcétera), que estaría condenado a ser una labor torpe, propia de un aficionado. Especialistas hay al respecto, pero subrayo con la idea de que las personas, las organizaciones humanas y sus obras tenemos capas (algunas, más conchas que un galápago); y el tiempo y las circunstancias son dos agentes externos que inciden directamente en la composición de nuestro tejido moral. No en vano, vale la pena añadir, para no incurrir en una injusticia, que la aseveración de Benet se apoya en sendas citas de dos personalidades de primera fila en las letras españolas actuales, que gozan de tanto respeto intelectual como polémicos son, a veces: Javier Cercas y Jordi Gracia.

En fin, de eso se trata: de que, con este libro, su autor ha conquistado un espacio propio en la discusión científica en torno al cine español. Han sido precisas por su parte grandes dosis de vocación, de generosidad y de perseverancia para entregar un recuento histórico, ya que no general, al menos sí completo, como éste; y que no *quita*, sino que *suma*, en la medida que añade (en lo neto), matiza o enmienda (en lo impreciso u opinable), a las restantes obras de referencia. Tanto el empeño como sus logros merecen nuestro encomio. Y esto no es equidistancia ni relativismo, sino pura y simple honestidad.



*Eloísa está debajo de un almendro*, Rafael Gil, 1943