

subyace en la variedad de itinerarios de análisis académico sin explorar para estudiar una cinematografía que, gracias a estos estudios, está ganando mayor visibilidad en las rutas transnacionales del cine contemporáneo.

Elena Oliete Aldea

IN THE SPACE OF A SONG. THE USES OF SONG IN FILM

Richard Dyer

Londres y Nueva York

Routledge, 2012

202 páginas

19,48 € (Kindle) / 25,97 € (tapa blanda) / 91,30 € (tapa dura)



La canción en el cine, presencia constante y paradójica a un tiempo, ha dado pie a múltiples reflexiones desde lo teórico y a infinidad de inolvidables momentos desde la butaca. *In the Space of a Song* afronta el estatus de la canción y del canto en pantalla desde un nuevo prisma, aportando, como ya es habitual en su autor, perspectivas que no se quedan en lo narrativo sino que amplían el espectro de análisis, desde la recepción subjetiva del espectador hasta las implicaciones ideológicas y sociales.

Aunque la obra, dividida en ocho capítulos, reúne artículos aparecidos previamente durante los años 90, las partes más sustanciales y que aportan un sentido de globalidad al libro son de nuevo cuño. En cada uno de estos capítulos Richard Dyer se adentra en algunos estudios de caso particulares, pero no para quedarse en la mera anécdota, sino que una lectura amplia de estos momentos fílmicos tan distintos arroja una sorprendente luz sobre la complejidad, no siempre puesta de manifiesto en los estudios académicos, que ha acompañado al uso de la canción en el cine.

En este recorrido casi cronológico por el uso de las canciones en varios momentos de la historia del cine, el autor no olvida contextualizar temporal e históricamente cada uno de ellos, tanto más cuando los estudios culturales son su principal base metodológica y fundamento para establecer una estrecha relación con el contexto en el que se concibe cada película. Entre estos ejemplos míticos de la historia del musical se encuentra *Cita en San Luis* (*Meet me in St. Louis*, Vincente Minelli, 1944), *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, George Cukor, 1956), la controvertida figura de Lena Horne, *Car Wash, un mundo aparte* (*Car Wash*, Michael Schultz, 1976) y la música en el cine de *blaxploitation* de comienzos de los años 70.

Son varios los aspectos que se tocan a lo largo de este libro. En primer lugar la puesta en escena de las canciones, su forma, ocupa un lugar preponderante, pero siempre en relación con el aspecto narrativo. En este sentido, el número musical en pantalla siempre comporta una paradoja (y en ocasiones un problema) dentro de la verosimilitud a la que aspira cine, y por esa razón las maneras de gestionarlo narrativamente no están exentas de significados. El espacio auditivo y visual que ocupa la canción, su lugar dentro del tiempo fílmico, puede incorporarse fluidamente dentro del discurso narrativo o bien puede suponer una pausa de espera. De hecho, existen abundantes películas donde los números son interlu-

dios o divertimentos externos al propio relato. Pero Dyer selecciona ejemplos que le permiten indagar en el espacio y tiempo de las canciones en aquellos casos en los que existe una relación estrecha entre la narrativa y los números musicales, sobre todo cuando los protagonistas son los intérpretes de la música y las canciones tienen que ver con la situación narrativa.

Al mismo tiempo, lo narrativo implica una serie de significados de carácter ideológico. Aunque las canciones y los números musicales se inscriben en el espacio del espectáculo, que a su vez involucra un disfrute estético, una canción supone la expresión ampliada de una emoción, algo sin duda muy delicado que necesita estar controlado por una serie de normas implícitas sobre quién puede expresar sentimientos, de qué modo y dónde se puede dar muestra de esa emotividad. Además, la canción y su espectáculo contienen connotaciones de raza, género y sexualidad, por lo que soportan la transmisión de una ideología. Estos conceptos asociados son puestos de manifiesto en esta obra desde una visión crítica y analítica para demostrar que bajo esa pátina de naturalidad, alegría y desenfado que caracteriza los números musicales se esconden implicaciones complejas y nada inocentes.

La extensa introducción de *In the Space of a Song* conforma una parte fundamental de este volumen. En ella se adentra en lo que la canción significa para el ser humano, tanto desde el aspecto de la recepción como de la expresión, desde el disfrute a la emoción. Pero sobre todo explica una de las principales aportaciones de este trabajo: la relación de las canciones con el tiempo y el espacio fílmico. Dyer defiende que «el sentido de tiempo y espacio en las secuencias de canción y baile es diferente del de las partes habladas y actuadas» (p. 55) pues, por un lado, el espacio de las canciones en el discurso narrativo desempeña lo que llamamos una función estructural, es decir, trastoca el avance del tiempo narrativo, acelerándolo o retardándolo. Es más, mientras el *background*

musical de una película realiza su función rítmica sin intervenir en la película, el número musical altera el tiempo de manera consciente y con la participación del público.

Por otro lado, los números musicales también comportan una suspensión emocional y transportan al espectador a un espacio onírico, fílmicamente más intenso, llevando al límite los mecanismos de identificación de la audiencia. A menudo es un espacio donde reina la felicidad, por eso la idea de la felicidad en el género del musical es el tema sobre el que pivota uno de los capítulos del libro.

Si bien la mayor parte de los casos analizados pertenecen a la filmografía norteamericana, para ilustrar sus afirmaciones no solo se detiene en ejemplos de Hollywood, sino que pone de manifiesto los usos de otras cinematografías, en concreto la italiana y la india, donde el doblaje transforma la recepción y la lectura temporal y emocional de estos momentos musicales. En la tradición del cine americano «blanco», los números musicales dirigen toda la atención hacia lo individual, muy fuertemente corporeizado en la voz y el cuerpo de la estrella-intérprete, de manera que tiempo y espacio narrativo envuelven el número musical y se produce una amplificación del sentimiento expresado. En cambio, en el cine italiano o afroamericano, el cuerpo y la voz no tienen una localización tan fuerte en el espacio, que es más fluido, y la canción no se adscribe tanto a la estrella en concreto, sino que se siente menos individual y más tradicional, compartida, permitiendo incluso que no suene bien. Por su parte, el cine indio reserva el espacio de los números musicales para una conexión con lo mítico por medio del espectáculo. En todo caso, el tiempo-espacio de la canción siempre transforma la percepción, ya sea intensificando, amplificando o produciendo una ruptura, según las distintas corrientes fílmicas.

La complementariedad del análisis narrativo e ideológico se observa claramente en el segundo capítulo, dedicado a *Cita en San Luis*. Esta pelí-

cula ha sido considerada uno de los hitos del género musical por la imbricación de los números musicales en la narrativa, que participan tanto en la coherencia de la historia como en la construcción de los personajes. Igualmente es analizado el aspecto performativo y de puesta en escena, donde se cumple una de las pautas visuales del musical, puesto que la coreografía no es diseñada solamente mediante los movimientos de los artistas, sino que fotografía, escenografía y montaje participan de la construcción del espectáculo audiovisual tanto como los cantantes. Sin embargo, Dyer desmonta esa aparente perfección y esa alegría presente en la película poniendo sobre la mesa sus puntos flacos. Y es que, tanto el final incompleto como ese ambiguo sentimiento de tristeza que destila la película, dan lugar a una segunda lectura más profunda y sacan a la luz su verdadero mensaje: la imposibilidad de alcanzar nuestros sueños.

Los siguientes capítulos se detienen en varios conceptos relevantes del musical. Con *Ha nacido una estrella* se analiza la relación directa que existe entre la construcción de los números musicales y el mensaje narrativo, en este caso centrado en resaltar la calidad de la protagonista, además del proceso de construcción de «autenticidad» en torno a la estrella. En el siguiente capítulo se nos muestra la relación entre la heterosexualidad y el baile en el musical, en ejemplos como *Sombrero de copa* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935) protagonizada por la eterna pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers, donde, al contrario de lo que pudiera parecer a primera vista, el baile asienta la idea de heterosexualidad mediante la exposición de dos cuerpos relacionados entre sí. La felicidad, como se comentó anteriormente, es la idea diseccionada en torno a un número musical de *Un día en Nueva York* (*On the Town*, Stanley Donen, Gene Kelly, 1949). En este caso, los puntos de análisis de esta secuencia siguen unas pautas claras, describiendo primero la función narrativa, la parte musical, el baile, el espacio, y posteriormente la

construcción cultural en cuanto a género y a la noción de imperialismo.

Una de las secciones más interesantes es la dedicada al estudio de la figura de Lena Horne en el capítulo titulado «Cantando bellamente. Lena Horne en Hollywood». Resulta un caso particular por tratarse de una cantante negra en un cine «blanco», es decir, por ser un caso en los márgenes, puesto que Lena Horne fue la primera mujer afroamericana contratada por Hollywood. A pesar de romper esquemas en este sentido, su lugar tampoco estaba muy definido dentro de las estructuras tan preestablecidas respecto a la «raza» de este cine, así que ni su estatus como estrella ni su rol en las películas fue comparable con otras estrellas blancas. Su presencia, su apariencia y su voz quizá puedan entenderse, entonces, más desde un cierto planteamiento rupturista y una voluntad de introducir modernidad racial en el cine de Hollywood.

Por último, Dyer aborda *Car Wash, un mundo aparte* y el cine de *blaxploitation*. Son dos casos diferentes a los anteriores porque las canciones no son interpretadas por los protagonistas, pero están directamente relacionadas con la narrativa. En este sentido se plantea la cuestión de las fronteras del género musical ya que la música, escuchada en la radio, en el escenario o como fondo, es un verdadero símbolo de los personajes de la historia. En unos casos se imbrica en la narrativa para ser apropiada por determinados personajes, pero en otras ocasiones funciona como símbolo identitario apropiado por una comunidad, en este caso, una comunidad negra que tiene su propia tradición de cine musical.

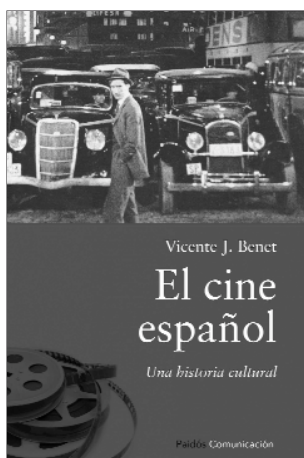
In the Space of a Song resulta a veces un tanto desigual, pero sin duda es uno de los mejores ejemplos de la magnífica producción de Richard Dyer, caracterizada siempre por relacionar la producción fílmica con su tiempo histórico, y como tal, con las preconcepciones culturales que toman forma en cada tradición cinematográfica. El proverbial interés que durante su dilatada

carrera ha mostrado por los significados culturales de la música, encuentran en el cine musical su mejor referente. En este género, como él demuestra, los mecanismos de sutura ideológicos se ponen en consonancia directa con la parte formal, de manera que la suspensión del tiempo y el espacio fílmicos que tiene lugar en los números musicales, aliada con la emotividad y la felicidad, son la mejor estrategia para integrar conceptos que ni siquiera sospechábamos.

Teresa Fraile Prieto

EL CINE ESPAÑOL: UNA HISTORIA CULTURAL

Vicente J. Benet
Barcelona
Paidós, 2012
495 páginas
29,90 €



Es difícil exagerar la oportunidad editorial y el valor intelectual del último libro de Vicente Benet, tanto por su tema como por su perspectiva, ambas lúcidamente inscritas en su título y subtítulo. A fin de cuentas, es el primero que asume con un afán académico el devenir del cine español en su conjunto desde la publicación de las dos obras de referencia que han marcado los

últimos quince años: la *Historia del cine español* (Román Gubern *et al.*, Cátedra, 1995) y la *Antología crítica del cine español* (Julio Pérez Perucha [ed.], Cátedra, 1997). Citar estas dos obras tiene aquí sentido porque el autor se posiciona frente a ellas, aunque no las cite expresamente. Así, frente a la corriente del eterno desprecio (de nuestra historiografía por nuestro cine) —que *la Historia...* de 1995 cierra en cierto modo llevándolo a su extremo—, el libro de Benet se sitúa en «la defensa del legado artístico y cultural del cine español» (p. 14) —que la *Antología* de 1997 proponía y ha sido posteriormente secundada en decenas de monografías sobre épocas y autores—. El cine español es lo que es, lo que ha sido: un cine discreto de un «país discreto»; y no tiene sentido examinarlo respecto a metas inalcanzables del cine universal o a valores intemporales de nuestra cultura.

El autor asume así el cine español desde los presupuestos de la historia cultural en los que «los procesos de cambio social son observados a través de sus productos culturales» (p. 15). Y esto no significa —y corrijo aquí los términos de Benet para ser fiel al sentido que les quiere dar— utilizar las películas como *documentos* (fuentes) para la investigación de la historia social —abuso muy habitual cometido bajo el epígrafe de «Historia y Cine»— sino entender esos documentos (tal como diría Foucault en *La arqueología del saber*) como *monumentos* (textos) que, «como representaciones, jerarquizan, elaboran, seleccionan, revelan (u ocultan) los valores de una sociedad en un tiempo dado a través de modelos formales concretos» (p. 15). Una verdadera historia cultural del cine, por tanto, a través del escrutinio de varios centenares de textos fílmicos de un largo siglo y de los cotextos y contextos en los que se insertan.

La empresa puede parecer fácil una vez hecha. Pero, para sostener la ecuanimidad y objetividad a lo largo de todo tipo de épocas y calidades, hace falta tomar una distancia muy difícil de conseguir. Benet lo logra gracias a lo que llama su «tesis articuladora»: «el cine español revela las tensiones de la instauración de