

[encuadre]
shangrila

IMAGEN SOBRE IMAGEN

Mis Historias de Cine I



SANTOS ZUNZUNEGUI

Santos Zunzunegui, *Imagen sobre imagen. Mis Historias del Cine I*, Valencia: Shangrila, 2021, 214 págs.

Este volumen podría haberse titulado *Derroteros de una biografía estética*.

Los que venimos de una época en la que el acceso a las películas se cobraba esfuerzo y a menudo más tiempo del deseado, no podemos evitar cierta sensación obscena de opulencia cuando hoy tenemos a nuestra disposición, prácticamente a golpe de clic, (casi) todo el patrimonio cinematográfico universal. Si antaño era común no poder ver las películas que reclamaban nuestro interés, ahora no lo es menos ese trance de no saber qué elegir entre tan desmesurada oferta audiovisual. A

lo que se unen el descrédito de lo viejo y la desmemoria cercana a la amnesia de las que hacen gala las nuevas generaciones, de suerte que el cine del siglo XX, al alcance de su mano en su práctica totalidad, constituye poco menos que un vasto e ignoto continente en el que desconocen cómo aterrizar. El clásico antídoto contra esta tormenta perfecta consiste en centrar el foco en algunas películas-faro que, al tiempo de asegurar una experiencia gratificante en la que prender su interés, funcionen a modo de mapa del tesoro con el que neófitos y no avisados puedan adentrarse con buen pie en el frondoso pasado del cine. A este empeño contribuye, quizá sin pretenderlo, Santos Zunzunegui en *Imagen sobre imagen. Mis Historias de Cine I*, su última entrega bibliográfica.

Porque su propósito inicial era bien distinto: elegir (algunas de) las películas de su vida, e indagar en la manera en que estas obras singulares han marcado su forma de relacionarse con el arte de las imágenes en movimiento; hacer inventario, en suma, de los filmes que han forjado la particular manera de entender y pensar el cine que guarda Zunzunegui. La empresa tampoco fue iniciativa propia toda vez que la idea surgió de Carlos Muguiro, Director de la EQZE (Elías Querejeta Zine Eskola) y Víctor Iriarte, responsable del área de Cine y audiovisual de Tabakalera (Centro Internacional de Cultura contemporánea sito en San Sebastián), quienes ofrecieron en el curso 2018-19 el púlpito donostiarra de sus respectivas instituciones para que el estudioso vasco, ya en la última vuelta del recodo de su carrera académica (ese mismo año fue nombrado Catedrático emérito de Comunicación audiovisual de la UPV/EHU, donde ha impartido magisterio durante cinco décadas), hiciera balance de su itinerario como espectador de cine pergeñando un ciclo de 12 películas que a lo largo de ese año académico el propio Zunzunegui presentaría, a la vieja usanza de los cine-club que frecuentó en sus años mozos, ante un público *generalista* formado por aficionados y/o interesados por el llamado séptimo arte. Aunque la cosa pintaba bien, funcionó incluso mejor de lo esperado al extremo de que la fórmula se prolongó otros dos cursos hasta conformar una trilogía, se exportó a otras sedes (el Museo de Bellas Arte de Bilbao viene clonan-

do los ciclos con un año de retardo) y ahora, para que las palabras no se las lleve el viento, el ciclo inaugural aparece en forma de libro declarando numéricamente en su subtítulo que le seguirán los otros dos.

Por mucho que Zunzunegui advierta que su lista no pretende ser un canon más o menos normativo ni un destilado de las mejores películas de la historia, sino una suerte de compendio esencial de su biografía como frecuentador del cine («se trata de explicar cómo esas películas me han *atravesado*», pág. 11), no hay forma de calibrar su trabajo sin sopesar la pertinencia del corpus fílmico que pone sobre el tapete. En este orden de cosas, un servidor barrunta que más que la valía intrínseca de la película en sí, el criterio de partida a la hora de escoger esos 12 casos (quizá con la excepción de *La noche del cazador*, *rara avis* en tanto que obra única del impar talento de Charles Laughton) tiene que ver con el hecho de que sean reflejo fractal de la singular *forma de hacer* de esos cineastas troncales que no solo apuntalaron su gusto cinéfilo, sino que contribuyeron a afilar el incisivo colmillo de analista que maneja Zunzunegui. Aunque uno echa inevitablemente en falta algunos autores tóxicos, a este respecto no hay discusión posible toda vez que los once elegidos que acompañan a Laughton (Lubitsch, Eisenstein, Renoir, Mizoguchi, Rossellini, Ford, Ozu, Bresson, Straub/Huillet, Kiarostami y Godard, por ese orden) constan sin lugar a duda entre los candidatos a cualquier tentativa razonable de establecer el *Top ten* de los creadores sustanciales de la historia del cine. Tampoco hay sorpresas, frivolidades ni concesiones espurias a la coyuntura epistemológica que nos toca vivir en la elección de la película representativa de esos doce magníficos (quizá *Wagon Master* como punta del iceberg del universo de Ford sea la menos esperable, más en un exégeta prolífico que alcanzó una de sus cimas hermenéuticas con su ya clásico análisis textual de *The Searchers/Centauros del desierto*, pero su esclarecedora aproximación demuestra que estamos ante una muestra en quintaesencia del legendario autor de *westerns*), inventario fílmico que se articula con criterio cronológico (2 películas producidas en la década de los años 20, 1 en los 30, 2 en los 40, 4 en los 50, 1 en los 60, 1 en los 80 y

1 en los 90, lo que pone de soslayo en valor la deflación estética que aquejó al cine de los años 70) con objeto de conformar un itinerario que recorre la procelosa evolución del séptimo arte durante el llamado siglo del cine.

Aunque la lista de Zunzunegui denota un saber y un gusto personales, su mayor mérito reside en el abordaje que emprende a esos vórtices fílmicos que han ido balizando su larga actividad como espectador de cine. Bregado en la docencia e investigación universitaria, pero también en la crítica de películas (su dedicación a esta tarea combina su inicial prestación nada menos que en *Contracampo* entre 1979 y 1987, con 14 años ininterrumpidos en el ruedo de la actualidad fílmica primero en *Cabiers du cinéma España* y después *Caimán Cuadernos de cine*), su misión pedagógica se adapta en este caso al contexto extra académico que lo acoge, así como al público no necesariamente versado que tiene como interlocutor. Se trata, huelga decirlo, de poner esa galería de películas que vieron la luz en coordenadas histórico-culturales bien distintas a las presentes, y muy disímiles entre sí, al alcance del espectador contemporáneo con la vista puesta en que las digiera de forma cabal y provechosa, e incluso alcance a degustarlas con la fruición que en su día experimentó Zunzunegui cuando pudo acceder a ellas (de la dificultad del empeño, volviendo a lo del principio, da fe el hecho de que la mayoría no fue estrenada comercialmente en España, razón por la que, según confiesa sin complejos nuestro estudioso, las conoció, a veces con décadas de retraso respecto a su fecha de producción, en la pequeña pantalla).

De modo que, antes de cualquier otra consideración, Zunzunegui aplica su visión panóptica del fenómeno cinematográfico para poner en contexto la película de turno: desgrana con detalle las circunstancias que concurrieron en su gestación (cuando es menester —es el caso del *El abanico de Lady Windermere* de Lubitsch que adapta prodigiosamente la pieza teatral homónima de Oscar Wilde o de *La noche del cazador* que parte de la novela de Davis Alexander Grubb— evalúa la dialéctica con el texto literario que está en su origen, y pasa revista —atribuyendo a cada cual lo que le corresponde— a la nómina de personas que intervinieron junto al cineasta

en su factura), señala el lugar que la película ocupa en la filmografía de su autor, y sobre todo, emplea sus reconocidas dotes como historiador para explicar de forma accesible cómo se incardina la producción de ese cineasta en la cultura del siglo XX. Todo ello haciendo balance permanente de la recepción crítica de la que han sido objeto autor y obra, así como trayendo a colación aquellas aportaciones sobre el tema que considera esclarecedoras, puesta en valor de las viejas fuentes poco menos que insólita en estos tiempos movedizos de inmediatez y omisión militante en los que impera el saber fungible.

Una vez situada de forma conveniente cada obra, Zunzunegui acostumbra a formular (a veces a bocajarro: «¿Cómo definir *Genroku Chûshingura* [Kenji Mizoguchi, 1941-42]?,» pág. 90; ¿Qué es *The Night of the Hunter*?, pág. 202; «¿Qué es *A través de los olivos* [Abbas Kiarostami, 1994]?, pág. 270; «¿Responden *Las Histoire(s)* [Jean-Luc Godard, 1988-97] a un proyecto orgánico?», pág. 297) un interrogante genérico sobre la ontología de la película en cuestión y a preparar el aterrizaje en su materialidad dándole razonada respuesta (sirva como ejemplo de su abordaje un sencillo ejemplo, tomado de uno de sus filmes más cercanos: «Llegados a este punto hay que preguntarse ¿qué es y cómo funciona el *Bachfilm* [*Crónica de Anna Magdalena Bach*, Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, 1968]. Comencemos con dos afirmaciones en negativo: no estamos ni ante un convencional *biopic* del artista, ni ante un filme musical, al menos tal y como lo piensa la crítica convencional», pág. 246). Y como siempre, la intervención de Zunzunegui rinde a pleno rendimiento en contacto con las imágenes y sonidos de las obras concretas.

Como se trata de que el espectador vaya salivando (recuérdese que estos textos están concebidos *ad hoc* para un consumo inmediatamente anterior al visionado, aunque no invalida otros), Zunzunegui espiga de cada película un ramillete de tres o cuatro escenas nodales cuyas virtudes y hallazgos explica con delectación. Para que este introito cumpla su función suple los rigores del análisis textual (práctica de la que es autoridad indiscutible en lengua castellana: véase, entre otros, *Paisajes de la forma* —Cátedra, 1994— o *La mirada cercana* —edición

revisada y ampliada, Shangrila, 2016—), por una aproximación más asequible que pone el acento en la manera en que dichos momentos cruciales declinan los rasgos temáticos y formales que vertebran el modelo estético singular que eleva a su realizador a la categoría de *autor cinematográfico*. En este orden de cosas, los hallazgos pedagógicos son memorables: amén de un excelente uso del movimiento de esa «cámara líquida» que maneja la escritura de Jean Renoir (en este caso para describir psicológicamente al personaje antes de que este aparezca en imagen), la escena de la segunda y esencial aparición —bien avanzado el filme— del personaje encarnado por Erich von Stroheim en *La gran ilusión* (1935) guarda memoria del arte del mítico director, quien en el comienzo de su *Reina Kelly* (1927) empleó muy semejante recurso estético con idéntico propósito (pág. 71); no se me ocurre definición más fulminantemente reveladora que la alusión a ese «tiempo poliédrico» (pág. 54) para hacer comprensible esa orfebrería visual que repite lo idéntico (por tres veces la caída del caballo blanco sobre una de las hojas del puente levadizo) desde distintos puntos de vista empleada por Eisenstein en *Octubre* (1927); *and so one after another*. Todo ello diligentemente ilustrado con imágenes *ad hoc* lo que permiten verificar la pertinencia de la idea incluso antes de ver las películas.

Como colofón, los capítulos se cierran con una doble coda inexistente en las presentaciones *in live* que están en el origen de este libro: una sinopsis de la película, también resuelta a la personal e intransferible manera de Zunzunegui (aunque las hay canónicamente sintéticas —caso de *Pickpocket*/Robert Bresson, 1959—, su confeso vicio por redactar sinopsis aflora por lo general de forma detallada: el lector puede hacerse una idea de lo que digo ojeando la de las *Histoire(s)* de Godard, o la del *Bachfilm* de Huillet y Straub que contiene incluso el repertorio completo de las piezas musicales que se oyen durante la película), y una bibliografía esencial sobre la misma, que a veces aparece desglosada temáticamente (la de *Paisà* de Rossellini —1946—, por poner el caso, estratifica las fuentes más solvente en tres apartado referidos, respectivamente, al neorrealismo, a la obra de Rossellini, y a la propia película).

Si nos atenemos a las parcelaciones impuestas por los burócratas ministeriales, que ya han sido acriticamente metabolizadas por amplios sectores de nuestra academia (deriva epistemológica, dicho sea entre paréntesis, que arrastra a las ciencias humanas de la universidad española hacia una «distopía Harkonnen» sin mesías en lontananza que lo enmiende, si no al tiempo), el volumen recién publicado por Santos Zunzunegui responde con brillantez y eficacia a lo que se conoce como *transferencia del conocimiento*, léase aquella actividad divulgativa que contribuye a la difusión en la sociedad del saber generado por la investigación universitaria.

Los que hemos tenido el privilegio de crecer a su abrigo intelectual sabemos, sin embargo, que su *magisterio en vivo* es una experiencia fuera de lo común. Por fortuna, las *performances* de Zunzunegui en Tabacalera que están en el origen de este formidable texto fueron grabadas y están a disposición en Youtube. Pasen, vean/lean y comparen. Aunque a buen seguro no sabrán con cual quedarse, no dudarán en ver las películas y comulgarán con Zunzunegui en su devoción por ellas.

Imanol Zumalde
Universidad del País Vasco