



En primer plano (o de la vida del detalle)
Santos Zunzunegui, *La mirada cercana*.
Microanálisis filmico. Edición revisada
y ampliada, Santander, Shangrila, 2016,
221 págs.

*“En toda obra de arte no hay otros problemas
que los estrictamente formales.”*

Aunque por desgracia todavía no reconocida en los rancios rankings académicos (ni siquiera aparece en los más recientes *Scholarly Publishers Indicators* de Humanidades o Comunicación), Shangrila. Textos aparte ocupa hoy, gracias a una actividad editorial rigurosa e incesante —que incluye once colecciones diferentes de libros y una revista—, el más vital de los oasis en la desértica

crisis que, en general, acecha a las publicaciones sobre cinematografía que todavía pretenden ir más allá del chascarrillo cinéfilo más caduco y babeante.

La necesaria publicación de una edición revisada y ampliada del decisivo y en nuestro ámbito ya clásico *La mirada cercana*. *Microanálisis filmico* del catedrático vasco Santos Zunzunegui, aparecido hace veintiún años y originalmente en la colección Papeles de Comunicación de Ediciones Paidós, no puede, pues —en el contexto de la labor desarrollada por la editorial santanderina—, constituir una sorpresa, pero sí inequívoco motivo de satisfacción para investigadores, docentes y estudiantes de Historia, Teoría y/o análisis del filme. El nuevo volumen, en efecto, mejora, amplía y profundiza —aderezado además con un muy cuidado material gráfico del que el original carecía— en aquello que hacía de la primera versión, a finales de la pasada centuria y en palabras de su prologuista Jenaro Talens, destacada pieza de “un ambicioso proyecto epistemológico” (y de intervención política) (pág. 13) basado en el análisis de la forma como lugar donde se trabaja la significación filmica más allá de banas ensoñaciones cinéfilas (o, si me apuran, hoy también “culturalistas”), y que considera los filmes “documentos” (a veces) *artísticos* pero siempre escrutable, cuyos mecanismos de sentido es posible descomponer, tratando de definir en ellos —en su propio tejido textual y parafraseando a Michael Foucault— unidades, conjuntos series y relaciones. Si eso suponía entonces *La mirada cercana*, la edición de Shangrila se yergue hoy —de nuevo en palabras de Talens, que vuelve a prologarlo— como “uno de los intentos más serios, entre todos los escritos en nuestra lengua, de abordar el cine como dispositivo de conocimiento” (pág. 15).

Al relevante texto introductorio (titulado “Al lector: en primer plano”, “que trata de la condición y ejercicio del análisis”) y los cinco capítulos de la edición original —que analizan secuencias de filmes de John Ford, Jean Renoir, Raoul Walsh, Orson Welles y Yasujiro Ozu; prácticamente idénticos a los publicados entonces, aunque en ocasiones *refinados* con singular sutileza por medio de una cita o una ajustada coda que contribuye a aclarar (o ampliar) su(s) sentido(s)— se suman ahora tres

nuevos, centrados en fragmentos decisivos (no siempre a primera vista; es el propio análisis el que *a la vez descubre y crea* su trascendencia textual, tal es al fin y al cabo y también la creativa tarea del analista de talento) de *El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, Ernst Lubitsch, 1925), *Senso* (Luchino Visconti, 1954) y *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1957), que se sitúan a la incontestable altura de los anteriores y que, junto a aquellos, culminan el cincelado de ese poliédrico diamante analítico, teórico e historiográfico que Zunzunegui es capaz de extraer de (*y de tallar con*) su *mirada cercana*.

En la ya citada introducción, tan breve como enjundiosa,¹ el autor sitúa los textos que componen el libro bajo la doble advocación de Sergei M. Eisenstein y Jean-Luc Godard, quizás los dos más relevantes cineastas-teóricos que el cine haya dado. Del primero toma la necesidad del análisis de una película *en primer plano*, “despiezada, con todos sus mecanismos desmontados, descompuesta en elementos y estudiada de la misma forma con que ingenieros y especialistas estudian, en su área técnica, un nuevo modo de construcción”;² del segundo, recoge la idea de producir una nueva historia del cine³ a partir de la confrontación de pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas con el más fino instrumental analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa. Pero, a la vez, el autor deja clara su voluntad de renunciar a una mirada hipertrofiadamente microscópica, puramente formalista y a la postre hueca, al partir de la firme consideración de los filmes como textos y de la necesidad de un análisis de sus específicos sistemas enunciativos –penetrando, por ejemplo y en el capítulo primero dedicado al análisis de los doce planos del “prólogo” y los ocho de la clausura de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford 1956), en los más hondos estratos del sentido de ese movimiento de cámara que *empuja* a Martha hacia fuera del umbral de la casa, precediendo al movimiento de su cuerpo ante la inminente llegada de Ethan Edwards y *contradiendo* así las “normas” formales que constituirían la ortodoxia del Modo de Producción fílmico clásico historiográficamente puesto en pie por

David Bordwell en su célebre y relevante estudio,⁴ *pero* condensador formal “de todo el saber del narrador sobre las determinaciones profundas de la historia” (pág. 30)–, capaz de revelarnos la articulaciones concretas de su discursividad ideológica.

Cada uno de los capítulos no solo constituye un análisis fílmico en verdad magistral –verdaderas piezas de orfebrería; algunos de ellos son los textos formadores de quien hoy modestamente firma estas líneas– sino que, *plano a plano*, sobrevuelan a todos ellos *problemas* teóricos y analíticos de verdadero calado que, anclados a composiciones audiovisuales únicas e intransferibles, solo así pueden discutirse fértilmente, al contacto mismo con la forma de tal o cual filme concreto. En el capítulo 2, por ejemplo, el análisis de secuencias de *Le crime de Monsieur Lange* (1935), *La grande illusion* (1937) o *Partie de campagne* (1936), de Jean Renoir, permite plantear a Zunzunegui cómo los mecanismos de estilización que constituyen la puesta en forma de las películas se transmuta en ideología (la “cámara líquida” y el travelling solidario del filme de 1935) o reflexionar *imagen a imagen* –más allá de las tópicas convenciones– sobre las relaciones de la pintura y el cine (en la película protagonizada por Sylvia Bataille).

Nos detendremos brevemente, como ejemplo central de nuestra argumentación, en el excepcional capítulo 3 (“Tamaños, distancias, posiciones. Drama y psicología en la planificación clásica”) para tratar de explicar, aun muy esquemáticamente, el trabajo analítico (historiográfico y teórico) de Santos Zunzunegui. En él, y en

¹ Y que se abre ahora con una extraordinariamente significativa cita de Walter Benjamin: “Sin una aprehensión al menos aproximativa de la vida del detalle a través de la estructura, ninguna inclinación hacia lo bello. Y, en último término, la estructura y el detalle se hallan siempre cargados de historia” (1925).

² Sergei M. Eisenstein, “En gros plan” (1945), en *Au-delà des étoiles*, París, Union Générale d’Éditions, 1974, pág. 266.

³ Jean-Luc Godard, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville, 1980.

⁴ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.

principio, mediante el análisis de una breve secuencia de *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941), el autor es capaz —como hará con los fragmentos Ford, Welles o Lubitsch en sus correspondientes textos— de dar sentido fecundo al estudio conjunto de la novela adaptada, el guion y el filme resultante más allá de divagaciones estériles y anodinos estudios “comparatistas”, al centrarse en “la cascada de transformaciones concretas que se suceden de estadio a estadio y que permiten vislumbrar el talento particular de los intervinientes en cada proceso de creación” (pág. 86).

En la secuencia, ya próximo el final, el ya maltrecho y “condenado” Ray Earle (Humphrey Bogart) acude a visitar a Velma (de la que está enamorado y a la que había pagado la operación para superar su cojera), la nieta del granjero que conociera en su largo viaje en coche a través de EE. UU y con el que “sintoniza desde el principio sobre la base de sus orígenes campesinos comunes”. En concreto, y más allá de constatar la “invisibilidad” del montaje en aras de guiar nuestro ojo hacia el centro de interés narrativo en cada momento (lo que podría valer casi para cualquier película de la era de los Estudios, porque se trata de una característica del Modelo en su conjunto), el análisis penetra en el sentido profundo de la nada neutral planificación del fragmento, descubriendo cómo los subespacios en el interior de la casa adquieren “tonalidades” (“se tiñen” de ciertas valencias morales motivadas por los personajes presentes y por sus actitudes: el *living room* será visto aquí como el espacio de la frivolidad, donde Velma bebe y baila con su novio Lon), y de qué manera, en extremo económica y genial, los espacios se distribuyen y dividen no sólo en función de la eficacia narrativa, sino también construyendo oposiciones mediante series de planos que enfrentan frontalmente a unos personajes con otros (Velma y Lon, en plano medio por un lado; Ray, Marie y el abuelo de Velma interpretado por Henry Travers en medio y tras ellos, por otro), pero también a los diferentes modos de concebir nociones como la confianza o la solidaridad. Mediante este trabajo de puesta en forma, el filme se sitúa ideológicamente al margen de todo conservador convencionalismo, al agrupar a honrados

padres de familia con duros bandoleros y mujeres de vida aislada frente a mujeres frívolas, fascinadas por el brillo del dinero y banales Romeos de tres al cuarto. E idéntica sutileza y profundidad analítica es capaz de extraer Zunzunegui de los cinco planos prácticamente frontales que muestran a Marie y a Velma: “si el texto del guion ya otorgaba a Marie la preeminencia por medio de la asignación a su personaje del peso del diálogo en el rodaje y el montaje esta opción será reforzada a través de dos sencillas técnicas: la primera, insistiendo en la evaluación que Ida Lupino efectúa de los encantos de su competidora; la segunda, concediendo tres de los cinco planos a Marie, incluyendo los que abren y cierran la serie (pág. 98).⁵ De igual modo, la idea genial de reservar el único primer plano de Bogart para otorgarle al momento (la caída del fantasma, la desolación definitiva) su dimensión trascendental (el guion señalaba cómo “las palabras de la chica llegan directamente a su corazón”), capaz de marcar a fuego el destino del protagonista.

Comprendemos bien, gracias a este y otros análisis (el filme de Lubitsch, los fragmentos hitchcockianos) cómo el trabajo de puesta en forma hollywoodiense puede compararse “con la proyección de una rejilla significativa sobre el texto literario del guion. Rejilla que, actuando como un *revelador*, está dedicada a sacar a la luz todas las implicaciones dramáticas del fragmento en cuestión” (pág. 107), pero capaz a su vez de engendrar un discurso ideológico perfectamente insertado en el engranaje mismo de la representación.

Actuando el propio libro como eficazísimo *revelador*, su lectura —y ya no tenemos espacio para más— nos permite aproximarnos *cuerpo a cuerpo* a las entrañas de cada fragmento estudiado y a su contexto histórico necesario (el que el filme solicita, como deja bien claro el capítulo dedicado a *Senso*, analizando como toma forma su carácter “nacional-popular” y su vinculación con la obra de Antonio Gramsci a la hora de elaborar un discurso sobre la historia contemporánea y el presente italianos),

⁵ Y ello utilizando en su favor la lógica de *star system*, que obliga a destacar a Ida Lupino, estrella principal de la película.

para enfrentarnos así con las soluciones que auténticos cineastas han sido capaces de dar a problemas como la creación del suspense (Ernst Lubitsch en *El abanico de Lady Windermere*) o plantear los usos del plano subjetivo (y del semisubjetivo) para construir los “microcircuitos” del sentido en un filme como *Falso culpable*, de Alfred Hitchcock.

Al autor de esta reseña le es imposible concluirla sin reiterar el extraordinario influjo que este (y otros) libro(s) de Santos Zunzunegui ha(n) tenido en su propia formación. Uno de los capítulos centrales de mi tesis doctoral (y luego libro, publicado por Paidós en 1999), *El surgimiento del telefilme (los años cincuenta y la crisis*

de Hollywood, Alfred Hitchcock y la televisión), por ejemplo, dedicado al análisis de *Revenge*, telefilme hitchcockiano de 1955, no podría haber existido si el citado análisis de la película de 1957 protagonizada por Henry Fonda en *La mirada cercana* no me hubiera abierto los ojos acerca de un determinado punto de vista subjetivo sobre el rostro ido (en los dos casos) de Vera Miles.

De bien nacidos es ser agradecidos, y el respeto y el cariño a Santos Zunzunegui es casi tan grande como el valor inmenso de su trabajo y de su talento.

José Luis Castro de Paz
Universidade de Santiago de Compostela