

[encuadre]
shangrila

DERIVAS

Mis Historias de Cine III

SANTOS ZUNZUNEGUI

Santos Zunzunegui, *Derivas. Mis Historias de Cine III*. Shangrila, 2023. 412 páginas

Un viaje personal con Santos Zunzunegui a través del cine

Derivas es la tercera aportación (y ¿tal vez, última?) a la serie *Mis Historias de Cine –Imagen sobre imagen (I) y Profundidad de Campo (II)–*, traída de la mano del profesor y Catedrático Emérito de Comunicación Audiovisual y Publicidad (UPV/EHU) Santos Zunzunegui Díez. En ellos, el lector dispone de un amplio mapa que ha configurado el mundo del llamado “Séptimo Arte”. No obstante,

la cartografía ha sido diseñada con base en la distorsión que supone la experiencia personal que un espectador vive para con la pantalla grande. Es decir, las paradas en puerto que uno debe realizar si sigue el trayecto propuesto por cada libro son, nada más y nada menos, que el itinerario vivido por el historiador.

Zunzunegui establece una lista de películas que han marcado, de una manera u otra, su forma de ver, comprender y experimentar el cine. Por este motivo, la trilogía ofrece obras que abarcan el ancho continente del arte cinematográfico a lo largo del tiempo (siglos XX y XXI). Con la ayuda de citas al minutaje, fotogramas extraídos de la película y una lista de referencias bibliográficas inteligentemente seleccionada, la exégesis nos conmina a detenernos ahí donde nos señala para comprender, más y mejor, cuál es el tema del filme y, por encima de todo, dónde se percibe, con máxima claridad, los instantes que dan lugar a dichos temas y efectos de sentido.

Hablamos, más que de un mundo, de *su* propio mundo: una mirada que escruta un paisaje vasto, pero que enfoca su atención en unos puntos dignos de especial interés. El citado mapa, permítaseme el símil, se ha diseñado mediante una visión periscópica, a través de coordenadas espacio-temporales muy amplias (casi 100 años entre la primera y la última obra objeto de estudio en este volumen). Y es que, el periscopio le ha servido a Zunzunegui para describir tanto la superficie –contexto histórico y social– como la profundidad –las formas, figuras y estructuras– de cada texto visual.

Con todo, este libro reivindica una *memoria* del cine, que no una mera *historia* del cine. Conformar una colección de películas que, además de marcar la experiencia filmica del estudioso que las ha convocado, destacan por su aportación especial y sustancial al séptimo arte. Las líneas que siguen hacen un humilde acercamiento a dicha contribución que Zunzunegui nos brinda y nos invita a (re)visitar.

Sea como fuere, *Derivas* mira desde un orden cronológico, comenzando como es debido: por el principio. El primer capítulo lo conforman *Carreras Sofocantes (Kid Auto*

Races at Venice, Henry Lehrman, 1914), siendo la carta de presentación de una de las mayores estrellas del cine: Charlot; y *Una mujer de París* (*A Woman of Paris. A drama of Fate*, Charles Chaplin, 1923), donde se sitúa tras la cámara. Esta obra es seleccionada

porque tras el nacimiento, desarrollo y consolidación de un Chaplin siempre omnipresente ante unas cámaras de las que se resiste a apartarse como si un imán le vinculara con ellas, de improviso hace su aparición una obra en la que se eclipsan el personaje y las formas de hacer que le han llevado al éxito (2023, p. 11).

Nótese que Zunzunegui es muy dado a hacer de cestelino entre películas que parecen dialogar, sea por su temática, su enfoque o su propuesta formal similar. Y sin salirse de la década de los años veinte, pero lejos del territorio norteamericano, *La Nueva Babilonia* (*Noviy Vavilon*, M. Kozintsev y Leonid Z. Trauberg, 1929) configura el segundo capítulo, dentro de la marea roja de la Unión Soviética. Otra ola que trató de sumarse a ese “arte nuevo liberado de las contingencias que habían venido definiendo el que había producido esa sociedad burguesa de la que se quería hacer tabla rasa”. (2023, p. 31). Y digo *trató*, porque no lo logró: “La tormenta se desató contra el filme (...) por su intelectualismo (...) y por no haber buscado su inspiración en la vida y en los hechos históricos” (2023, p. 38). Y de un cine revolucionario, a un cineasta-soldado.

En las postrimerías de los años 40, el Gobierno de la Segunda República española, “en un esfuerzo económico sin precedentes” (Zunzunegui, 2023, p. 55), produjo *Sierra de Teruel / Espoir* (1939), dirigida con cierto escepticismo por el novelista e improvisado cineasta André Malraux y estrenada gracias a un milagro que la salvó de las llamas durante la ocupación nazi de Francia (lugar en el que se guardaron las copias en negativo). Tras un accidente de avión (forma parte de la Escuadrilla España que combatió en el bando Republicano durante la Guerra Civil), el escritor recibe la oportunidad de “poner a disposición de la propaganda republicana (...) una película que ficcionalizase los acontecimientos que se vivían en España (...) [con] la posibilidad de alcanzar de golpe más de tres millones de conciencias” (2023, p. 54). Curioso caso “de un filme español [y] de un autor francés” (Zunzunegui, 2023, p. 63).

A Canterbury Tale (Michael Powell y Emeric Pressburger, 1944) avanza un poco más en el tiempo, sin salirse del continente europeo. De hecho, se da un salto de guerra (Civil Española) a (Segunda) guerra (Mundial). Esta cinta defiende su plaza en el cuarto capítulo de *Derivas*, pues sirve para responder a la difícil pregunta:

¿Las obras cinematográficas pertenecen (...) a un ‘país del cine’ que no conoce las fronteras de ningún tipo, donde reina la fraternidad de los artistas y en el que conviven en todo caso los distintos idiolectos de un lenguaje común que algunos llamaron (...) puesta en escena? Aplacemos la respuesta. Que no es sencilla. (Zunzunegui, p. 74)

De vuelta al norte, y sin salir de los límites europeos: *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963), de Ingmar Bergman, “un cineasta culto, que no ‘de culto’, aunque también” (Zunzunegui, 2023, p. 102). La décimo séptima película del autor sueco, que se sitúa en un doble espacio liminal: entre lo cinematográfico y lo teatral, por una parte; y entre el clasicismo y el modernismo de su filmografía, por la otra (Zunzunegui, 2023, p. 103-103). Una obra, en cualquier caso, edificada sobre

las tinieblas sangrientas de la pubertad, (...) las morosas tardes de Domingo en la Rectoría (...), la fascinación adolescente por el nacional-socialismo, los sueños recurrentes (...) [y] la ‘alegría mayor que la alegría’ del sexo (Zunzunegui, 2023, p. 109-110).

Esta narración cede su paso a *Playtime* de Jacques Tati (1967), “su obra maestra” (Zunzunegui, p. 128). Atrás han quedado los conflictos bélicos disputados en el viejo continente, y eso tiene su eco en el séptimo arte. Esta cinta se compone mediante una estructura de *gags* corales y discontinuos, donde reina la comedia, en lugar de la tragedia antecedida por la(s) anterior(es) guerra(s).

Tras la risa, Zunzunegui posa su dedo en Argentina, en *Invasión* (1969) de Hugo Santiago. En lo que cataloga de “seísmo” cultural –iniciado en los años 50 con la Guerra Fría y que sacudió todos los estratos de la sociedad mundial–, relaciona esta cinta con la obra de Alain Resnais, pues ambos son “cineastas literarios (...) [que] tomarán su base (...) de escritores reputados a los que se pide (...) que escriban un libreto original para un filme de nuevo cuño” (Zunzunegui, 2023, p. 155). Aquí, nada más y

nada menos, que José Luís Borges (junto a Bioy Casares), quien intentó crear, con este guion, un nuevo tipo de film fantástico. *Invasión* atrae al historiador porque, sobre las líneas de los escritores, Santiago sella su firma a través del lenguaje cinematográfico.

Y de una dupla, a una trilogía. Concretamente, la de Bill Douglas (*My Chillhood*, 1972; *My Ain Folk*, 1973 y *My Way Home*, 1978): el caso de un autor cuya filmografía total apenas alcanza las seis horas de duración (Zunzunegui, p.195) y refleja, desde la subjetividad de su memoria, su propia vida. Tanto el capítulo de exploración de Zunzunegui como la obra del británico persiguen los paralelismos de las seis horas de discurso que sintetizan 57 años de fábula; esto es, la biografía del director.

Sin perder el rumbo, *Lost, lost, lost* de Jonas Mekas (1976) da cuerpo al noveno bloque de *Derivas*. Zunzunegui reabre la tautológica discusión que sitúa frente a frente las dos funciones clásicas atribuidas al cine, dicho de manera muy rápida: comercio *vs* arte; relatos al servicio de la industria o cultura en forma de relato audiovisual. No obstante, el autor no resuelve el debate, y se desliza hacia el denominado “cine *amateur*”, donde encuentra al cine del lituano.

Y con una elipsis de 17 años hacia adelante se presenta *D’Est* de Chantal Akerman (1993), la única directora de la monografía y recientemente acreedora del *Sight and Sound Greatest Films of All Time* por una de sus más reconocibles películas de ficción. En cualquier caso, este apartado ara en la frontera que separa el “cine documental” con el de ficción, pues ahí cosechó la cineasta belga su filmografía de corte autobiográfico.

Y llegando casi al final del trayecto, los hermanos Dardenne aparecen en el paisaje con otra mujer, aquí personaje de ficción que da título a la obra: *Rosetta* (1999), un año antes del cambio de siglo. Zunzunegui realiza un giro para reflexionar en torno al carácter de la crítica cinematográfica contemporánea. La elección de esta obra responde a su necesidad de exponer su (acertado) punto de vista –crítico–. Así, el capítulo va concretando en lo temático centrándose en la película que le ocupa.

Master & Commander. Al otro lado del mundo (*Master & Commander, The Far Side of the World*), primera obra

de la lista que cruza el siglo XX. No obstante, la dejaremos para el final, como luego se verá, y pararemos mientes en el último largometraje que nos ofrece el monográfico: la, a día de hoy, reciente *Malmkrog* de Cristi Puiu (2020). En clave irónica, Zunzunegui nos habla del Nuevo Cine Rumano (el antiguo) y el Nuevo-Nuevo Cine Rumano, el actual, (p. 361), pues en esta cinta convergen ambas olas:

“Me explico: A diferencia de la mayoría de ese cine (...) hecho (...) hasta ahora, esta obra sustituye la alusión directa a una realidad próxima tal y como ha sido vivida por las últimas generaciones de sus conciudadanos por un viaje a un pasado lejano y el abordaje de una serie de preocupaciones que desbordan ampliamente las preocupaciones de la dura cotidianeidad” (Zunzunegui, 2023, p. 364).

Con todo, Zunzunegui ha emprendido esta empresa, como se ha dicho, hasta en tres ocasiones, abarcando más de una treintena de películas, de toda época, nacionalidad, autoría y género. En cualquier caso, la fórmula empleada para llevar a cabo la tarea se ha mantenido impermeable. Sirva uno de sus capítulos más recientes, *Master & Commander. Al otro lado del mundo* (*Master & Commander. The Far Side of the World*, Peter Weir, 2003) como caso paradigmático que ejemplifica todo(s) lo(s) demás: el autor inicia su discurso asiendo el escurridizo término “género”, en general, y “género cinematográfico”, muy en particular. Este esfuerzo no es baladí, pues más tarde resultará ser un concepto clave en aquello que quiere desarrollar y explicar. Seguidamente, salta a la historia del cine para detenerse en las películas denominadas “de aventuras navales”. Justamente ahí, y de manera más que acertada, se enmarca la obra convocada.

El periscopio sigue enfocando y ve, cada vez más nítidamente, el objeto de estudio: Zunzunegui nos adentra en los pormenores contextuales, en la dificultosa producción y en la decepción en taquilla que caracterizó a la cinta de Peter Weir. Ahora, es momento de sumergirse en las profundidades semánticas del texto visual, terreno en el que el autor es dueño, señor y maestro –de much(ísim)os otros analistas–.

Zunzunegui cierra este capítulo adoleciendo cierta “melancolía” (2023, p. 356) generada por un proyecto fallido de la televisión británica *Meridian* de llevar a la pequeña pantalla una serie de ocho capítulos de temática y época muy similar a *Master & Commander*. Otro tanto nos ocurre a aquellos que nos hemos animado a embarcar en su nave, dejándonos guiar por su mirada, su instinto y

su rumbo. Ahora, que parece que estamos ante su última aventura sobre el globo de *su* mundo cinematográfico, no nos queda otra opción que resignarnos a releer y recordar la emoción del primer día, de aquella primera lectura.

Ignazio Gastaka-Eguskiza

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea