

DESDE DÓNDE

POR SANTOS ZUNZUNEGUI

Nunca he tenido tendencia a la melancolía ni a pensar que cualquier tiempo pasado fue mejor. Me he limitado a intentar mantener viva la capacidad de reconocer la mutabilidad de los tiempos pero sin perder de vista que pese a los seísmos acarreados por lo que algunos denominan “guerras culturales” si consideramos las cosas a largo plazo nos veremos obligados a constatar que en esos barros muchos confunden el aire del tiempo con la mera espuma del mundo.

Por supuesto la constatación anterior no debe ocultar que todos hablamos *desde algún lugar* y *por alguna razón*. Y que tanto *ese lugar* como *esa razón* deben ser puestos sobre la mesa con claridad si queremos dar la oportunidad a nuestros potenciales interlocutores de evaluar la seriedad de las propuestas que se les ofrecen. Para no engañar a nadie debo dejar claro que nunca me he considerado ni un crítico, ni un escritor cinematográfico ni mucho menos eso que en nuestros días se denomina “informador cinematográfico”. Ni pretendo informar a nadie sobre mis gustos que son estrictamente privados ni dictar cátedra sobre qué debe verse y cómo. Mucho menos marear la perdiz con huecas retóricas que solo pueden acrecentar el nivel ya ensordecedor del ruido que nos rodea.

Escribo para intentar explicarme a mí mismo algunas cosas que me seducen y me conmueven en *ciertas* películas y para, si se tercia, transmitir a otras personas no mis sensaciones ante un filme, cosa literalmente imposible, sino los elementos materiales que se ponen en juego en el mismo para “hacernos ver”. Para “hacernos ver” algo que no seríamos capaces de ver sin la ayuda de esa obra que nos interpela con un implícito “mira aquí conmigo”. Mi trabajo si con algo tiene que ver es con intentar “hacer ver cómo la obra de arte hace ver”. O acogiéndome a la intuición de Jean-Luc Godard intentar construir un pensamiento sobre las imágenes que permita explicar el funcionamiento de las “formas que piensan”.¹

Un modesto trabajo de intermediario al que no le faltan antecedentes ilustres. Empezando por los clásicos como es debido, baste recordar que uno de los textos más célebres y

1. Estoy aludiendo a la afirmación acuñada por Godard en el capítulo III (a) (“La monnaie de l’absolu”) de sus *Histoire(s) du cinéma*: “Un pensamiento que forme una forma que piensa”.

discutidos de nuestra tradición cultural se inicia reclamando para su contenido una “utilidad práctica”, presentándose como una obra didáctica que quiere “cumplir con dos requisitos: primero, definir claramente el tema, y segundo y muy importante, mostrar cómo y con qué método podemos asimilarlo”.²

Añadiré que la fórmula arriba aludida de “hacer ver” de la que me reclamo su utilidad para describir el trabajo del artista —para ser más preciso debería decir de la obra artística— tiene varias virtudes: su apertura a cualquiera de las artes y la sencillez de su comprensión. No es mía y siempre lo he advertido. Por fin, no hace demasiado tiempo, en el curso de una relectura me he reencontrado con ella. Aprovecho para citarla una vez más, ahora in extenso, en las propias palabras con las que fue presentada a sus lectores en 1897 por su autor, Joseph Conrad:

“El fin que me esfuerzo por alcanzar, sin otra ayuda que la de la palabra escrita, es haceros comprender, haceros sentir y, ante todo, haceros ver. Esto, y sólo esto; simplemente. Si lo consigo, aquí encontraréis, con arreglo a vuestros merecimientos, ánimo, consuelo, terror, deleite, todo lo que puede complaceros, y acaso también ese atisbo de la verdad que olvidasteis reclamar”.³

Para todos aquellos a los que las referencias elegidas les parezcan demasiado lejanas podríamos añadir una sensiblemente más próxima. En este caso se la debemos a Serge Daney cuando definió su trabajo de apasionado por las imágenes cinematográficas como el que lleva a cabo un *passeur*: el que ayuda a vadear la corriente, conduciéndonos desde una orilla a otra.⁴ En los términos más adecuados para nuestro campo de intervención: estamos hablando de ese trabajo que nos ayuda a comprender de forma adecuada las imágenes y sonidos cinematográficas y nos convoca a adoptar una postura ante ellas y, de resultas, ante el mundo.

2. En la “Dedicatoria I, 1.”, Anónimo: *Sobre lo sublime* (texto original, introducción, traducción y notas de José Alsina Clota), Barcelona, Bosch, 1985, pág. 69. Para evitar malentendidos sobre la alusión al texto del “Pseudo-Longino” debo precisar que la noción de “sublime” se toma aquí en sintonía con Umberto Eco cuando señala que el concepto que se vuelve operativo “es el que en algunas épocas de la historia de la crítica y de la estética se ha identificado con el *efecto propio del arte*” (las cursivas son de SZ). Y para ir al grano pienso, también de acuerdo con el Maestro de Alessandria, que el trabajo del Autor Anónimo “muestra en acto [las estrategias semióticas], en su hacerse y en su disponerse luego, en la superficie lineal del texto, reflejando a los ojos del lector las más profundas maquinaciones del estilo”. Puede consultarse Umberto Eco: “Sobre el estilo” (1996), en *Sobre literatura*, RqueR editorial, 2002, págs. 171-185.

3. Joseph Conrad: “Prefacio” (1897), en *El negro del ‘Narcissus’: Una historia en el mar*, Madrid, Valdemar, 2018. Al escribir estas líneas caigo en la cuenta que en uno de los textos (“Humane Literacy” (1963), en *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*) que más he frecuentado para intentar aclarar mis dudas de modesto *passeur*, George Steiner nos recuerda que la crítica debe ayudarnos a leer, entre otras cosas con “precision, fear, and delight”. Aquí, el maestro se inspira en las similares palabras de Conrad (“delight and wonder, pity, beauty and pain”), dejando el reconocimiento de su alusión en manos del lector avisado. Por mi parte hago mía la superposición de ambos escritores (véase la referencia a la edición castellana del texto esencial de Steiner en la Bibliografía).

4. Véase Serge Daney: *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, París, P.O.L., 1994 (versión española *Perseverancia. Entrevista con Serge Toubiana*, Santander, Shangrila, 2015).



Acotando un poco más el campo de observación tampoco es irrelevante recordar que el lugar desde el que hablo tiene una filiación bien marcada. Formado como espectador durante los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, el punto álgido de mi relación con el cine se produce justo en el momento en que la que era por aquellos días la revista más influyente a la hora de reflexionar sobre el séptimo arte se embarca en un giro decisivo iniciado con el cambio de formato y orientación adoptado a finales de 1964. Giro destinado a volver operativa la propuesta del entonces joven crítico Jean-Louis Comolli cuando sostenía que el objetivo de los *Cahiers du cinéma* (por supuesto la revista aludida) no era —no podía ser— otro que *continuar acompañando al cine en el descubrimiento de sí mismo*. Acompañando, entonces, nada más y nada menos lo que un antiguo compañero de viaje de mi quinta denominó “los años que conmovieron al cinema” y que se concretó para bien y para mal, en el mismo momento en que desaparecía de la escena cinematográfica la generación postrera de los cineastas que habían velado sus armas en el cine mudo, en la emergencia de los que entonces se catalogaron como “nuevos cines”. Nuevos cines que venían cargados con un abanico de búsquedas e interrogantes, impugnaciones y delirios, además de hacerse portadores en muchos casos de terribles profecías justicieras que, afortunadamente, nunca se cumplieron.⁵ Pese a todo ello, en cualquier caso y de múltiples maneras, muchas de estas películas que entonces se hicieron —a menudo tan osadas e imperfectas al mismo tiempo— han venido irrigando y dando sentido a lo mejor y más vivo del cine de las décadas posteriores.

Cuando demasiados años después he repasado la colección de la revista arriba convocada me he dado de bruces con un diagnóstico que pese a estar escrito en 1951 me parece sigue conservando todo su valor como declaración de intenciones. El texto anónimo que abre el n.º 1 de abril de 1951 de los *Cahiers* amarillos dedicado a la memoria póstuma del responsable de la *Révue du cinéma* (1929-1931; 1946-1949) Jean George Auriol, declara el antagonismo de la nueva publicación con esa “neutralidad maliciosa que tolera un *cine mediocre*, una *crítica prudente* y un *público aturdido*” (las cursivas son mías). No parece una posición poco meditada ni, por lo demás, un mal programa de trabajo. Como tampoco parece que las cosas hayan cambiado mucho desde entonces en las relaciones entre los tres aspectos destacados —cine, público, crítica— si somos sinceros. ¿O es que acaso la autodenominada crítica cinematográfica se atreve en nuestros días a señalar que, más veces que menos, el rey no exhibe otra cosa que su desnudez sobre las pantallas? ¿O que lo que los *Cahiers* llamaban “prudencia” se identifica ahora con una docilidad manifiesta ante los protocolos tanto industriales como políticos? ¿O que el público del cine de todos los días es mantenido ayuno, por razones que todos conocemos, de cualquier reflexión sobre lo que se les convoca a ver sin otro interés que tratar de acomodarlo a las modas del momento?

Para la gente de mi generación “acompañar al cine en el descubrimiento de sí mismo” se identificaba, de hoz y coza, con la renuncia al dogma que había sostenido los años de los “*cahiers* amarillos”: la política de autores, caballo de batalla de los “jóvenes turcos” que en los sesenta

5. Quizás pueda resumirse este conjunto de adjetivos en una sola película de aquellos días: *Der Lion have sept cabeças* (Glauber Rocha, 1970).

formarían el núcleo duro de la *Nouvelle Vague* y que habían hecho suya esa posición bien fuera en la formulación que presentó en forma lapidaria François Truffaut (“no hay obras, solo autores”)⁶, acogiéndose al prestigio de un escritor como Jean Giraudoux o en un campo vecino al del cine a la cobertura prestada por un prestigioso historiador del arte E. H. Gombrich cuando reivindicaba que “no existe realmente el arte. Tan solo hay artistas”⁷.

En la estela del entonces novedoso estructuralismo⁸ el péndulo se estaba desplazando hacia nuevas maneras de pensar un cine que estaba cambiando de forma radical ante los ojos de estudiosos y espectadores y para el que si se quería atender a su novedad se hacía evidente la necesidad de proveerse de un instrumental capaz de dar adecuada cuenta de aquella. Nuevas maneras de pensar el cine que se pueden resumir en la fórmula acuñada por un crítico anglosajón hoy poco leído pero merecedor de una reevaluación: “Ya no se trata de afirmar que ‘solo hay autores’. Ni siquiera ‘solo hay obras’. Lo que hay son películas”⁹. En el capítulo sexto de su libro acuñará la frase clave: en la obra de arte —cinematográfica o no— “cómo es qué” (*How is What*).

Personalmente encuentro en esta toma de postura una buena descripción de lo que me ha preocupado transmitir en mi trabajo cotidiano con esos objetos que en castellano denominamos películas y con los que llevo manteniendo un ya dilatado cuerpo a cuerpo. No ignoro que acercarse al cine, insistiendo en su materialidad, no agota sus virtualidades. Diría que eso es lo que *a mí* me interesa: poder adoptar un punto de vista que permita seleccionar una manera de aproximarme al objeto artístico con la intención de “comprender cómo he comprendido” lo que cualquier película singular pone delante de mis ojos y oídos. Afortunadamente para entonces

6. François Truffaut: “*Ali Baba et la Politique des Auteurs*”, *Cahiers du cinéma*, n.º 44, febrero 1955, págs. 45-47. Recordemos, de pasada, que André Bazin, alma mater de los *Cahiers* hasta su prematura muerte en 1959 se preguntaba ante la expansión desahogada de la “política de autores”: “autores, sin duda, pero ¿de qué?”. Si queremos traducir esta exhibición de prudencia a un lenguaje más sencillo, diríamos que lo que quería poner de manifiesto Bazin era que eso que solía denominarse en el lenguaje de todos los días el *tema* del film, desde su elección hasta su *dispositio* en la obra terminada, también es materia de una elección estética.

7. En la celeberrima frase inicial de la introducción de su *The Story of Art* (1950), título traducido entre nosotros de forma más que discutible como *Historia del arte*. Citamos por la decimoquinta edición revisada y ampliada, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pág. 3.

8. Baste caer en la cuenta que en los tiempos finales de los “cahiers amarillos” Jacques Rivette en aquel momento secretario de redacción de la revista había hecho aparecer en la misma tres importantes entrevistas con figuras esenciales del estructuralismo entonces en la cresta de la ola: un teórico y ensayista como Roland Barthes (n.º 147, septiembre de 1963), un músico, Pierre Boulez (n.º 152, febrero de 1964) y un antropólogo, Claude Lévi-Strauss (n.º 156, junio de 1964). Aunque la serie quedó trunca (no están todos los que son, aunque sí son todos los que están).

9. Véase V. F. Perkins: *Film as Film. Understanding and Judging Movies*, 1972. Aunque el trabajo del crítico de *Movie* fue publicado entre nosotros con el título mucho menos directo y bastante equívoco de *El lenguaje del cine* (Madrid, Fundamentos, 1976) y conoció varias ediciones, su repercusión a largo plazo no ha estado a la altura de sus valores.

Claro que en la reflexión española sobre el cine el culto a la moda (definida como “lo que pasa de moda” en sabias palabras de Coco Chanel, que algo sabía del tema) siempre ha primado sobre la coherencia y la sensatez.



ya me había topado con las reflexiones de un Umberto Eco que en un texto de 1963 titulado “Un balance metodológico”¹⁰ explicaba mejor de lo que yo podría hacerlo lo que estaba en juego en esta manera de entender las cosas. Nada mejor que darle la palabra:

“En primer lugar no llevo a cabo una actividad crítica en el sentido habitual de la palabra. (...) Me ocupo de estética (...) y creo que la primera operación en estética, hoy más que nunca debe consistir en una concepción de las distintas fenomenologías del arte presentes en los artistas y en las corrientes de los diversos países y las distintas épocas. (...) Para determinar la poética implícita de un artista debe examinarse la estructura de sus obras y determinando las intenciones de sus operaciones se convierte en un análisis concreto de las obras. No para distinguir lo bello de lo feo ni para juzgar lo que en ellas hay de válido o no: sino para describir *modelos estructurales*. (...)”

En este sentido, para mí, el análisis formal de los mecanismos estructurales de una obra (...) no lleva en absoluto a considerar la obra como *an end in itself* (...) sino a suministrar los instrumentos para comprender las relaciones entre la obra y su contexto cultural, la personalidad de su autor: dado que considero el arte como una estructuración de valores tales que a través del ‘modo de formar’ se puede comprender todo aquello que existía *antes* de la obra, y a partir del modo de formar se nos remite a todo lo que está *después*. No creo, por lo tanto, que una consideración ‘formal’ de la obra signifique aceptar un ‘formalismo’ de tipo estético, sino precisamente lo contrario: es decir un modo correcto para explicar los lazos entre la obra y el mundo de la historia, de los otros valores”.¹¹

Resumiendo: *analizar* una obra —un filme, un cuadro, una novela, un poema, una canción, cualquier “objeto artístico”, en definitiva— nada tiene que ver con lo que solemos denominar, *describir*. Describir todo lo más aspira a duplicar la realidad, casi siempre de manera más pobre a la del original; analizar busca comprenderla mejor. Otro tanto sucede con la idea que sostiene que los resultados del análisis, aquello que se afirma acerca de tal cual obra tiene que ver con lo que quería hacer o decir el director. Los procesos de la creación artística pertenecen, hoy por hoy, al mundo de las “cajas negras”. Podemos (aunque no solemos hacerlo) identificar los *inputs* que entran en ellas; tomamos nota (casi siempre muy incompleta) de los *outputs* que salen de las mismas, pero nada conocemos de lo que sucede en los estadios en los que se transmutan aquellos en estos, por más que algunos crean que el problema se resuelve señalando el

10. El lector podrá acercarse al texto de Eco “Un balance metodológico” en las páginas 278-285 de la edición española del volumen *La definición del arte*, Barcelona, Martínez-Roca, 1970 (la edición italiana original es del año de gracia de 1968).

11. Umberto Eco, *La definición del arte*, Op. cit., págs. 278-279 y 282.



área cerebral o las neuronas que se activan ante determinados estímulos. De la misma manera de poco suele servir recurrir a las declaraciones de los autores ya que con ellas, estos últimos, se sitúan en un terreno que no debe confundirse con el de la *creación* pues pertenece de lleno al de la *interpretación*. Y no siempre el sujeto que toma la palabra es lo suficientemente competente en ambas praxis.

Dejemos de lado, pues, estos lugares comunes. El análisis se sitúa en otro terreno: con lo que trabajamos los analistas es con un *modelo* teórico, construido, que no pretende “reproducir” el pensamiento sino “simular” su funcionamiento. Es decir, se trabaja con “un conjunto coherente de hipótesis, susceptibles de ser sometidas a verificación: hipótesis, coherencia y verificación son los términos claves para definir el concepto de teoría y, a menudo, sirven como criterio de reconocimiento para distinguir lo que es, realmente, teoría de lo que se proclama como tal” (A.-J. Greimas y J. Courtés).¹²

Tiremos de este hilo: es necesario tener una *hipótesis de partida* aunque luego, una vez puestos a la escucha del texto, quizás tengamos que reformularla. Imposible acceder a una obra con pretensión analítica sin al menos una intuición de lo que habita en ella. Y esa inmersión debe estar dotada de *coherencia*: para lo que se recomienda trabajar con conceptos interdefinidos, tema este de trascendental importancia, de tal manera que no se dejen cabos sueltos. No debería hacer falta insistir en ello, pero los tiempos que corren invitan a hacerlo. La recurrente apelación a la interdisciplinariedad no suele esconder otra cosa que la renuncia a la coherencia metodológica en aras de las prisas y del parecer al día. *Verificación*: pretendemos decir algo sensato y razonable sobre los filmes que discutimos; ergo hay que someter los resultados a la prueba de la realidad, que en nuestro caso se confunde con el de la confrontación con las opiniones de nuestros lectores. En nuestro campo solo existe el éxito en la medida en que seamos capaces de *convencer* a nuestros interlocutores de lo iluminador de nuestro acercamiento. El analista es un manipulador, alguien que *hace hacer*. O dicho de forma más precisa alguien que *hace comprender*. O aún mejor, *hace comprender cómo comprendemos*. Y para esto construimos un modelo tentativo capaz de proponer una explicación del funcionamiento y de los efectos patémicos e intelectuales producidos por la obra analizada. Quiero pensar que nos puede servir una fórmula acuñada por Jean-Luc Godard para reivindicar el trabajo que busca sacar a la luz “un pensamiento que forma una forma que piensa”.

Entendida así la teoría y el análisis no se pronuncian sobre *qué quería decir* el autor empírico del texto ni siquiera, en último extremo, sobre *qué dice* el texto. Lo que explica, si lo consigue, es dejar patente *cómo dice el texto lo que dice, con que instrumentos y materiales formales organiza su discurso*. El primer dogma de nuestra fe sostiene que un texto no diría lo que dice si no lo dijera cómo lo dice. O si se prefiere recurrir a la autoridad de Ludwig Wittgenstein: “la *esencia* se expresa en la gramática” (371).¹³

12. Para una rápida exploración y despliegue conceptual de esta idea véanse las entradas “adecuación”, “coherencia”, “hipótesis”, “teoría” y “verificación” en A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

13. Ludwig Wittgenstein: *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, INAM/Editorial Crítica, 1988, pág. 280-281.



Para decirlo en términos que llamaré sin complejo ningún tipo de complejo, semióticos: Cualquier obra puede y debe ser analizada en los dos niveles formales que la constituyen: el plano del contenido y el plano de la expresión. Cada uno de ellos se organiza en un recorrido generativo que lleva desde lo más simple a lo más complejo, desde lo más abstracto hasta lo más concreto. Si ahora retornamos al Pseudo Longino no nos costaría demasiado incluir entre nuestro instrumental de trabajo lo que él coloca bajo las siguientes formulaciones como elementos forjadores de la obra de arte: “la facultad de concebir nobles ideas”, “la fuerza y la vehemencia en la emoción”, “forjar las figuras retóricas adecuadas”, estudiar “la apropiada disposición de las figuras —que son de dos clases, las del pensamiento y las del lenguaje—”, valorar “la nobleza en la expresión, que, a su vez, comprende la selección de los términos, el uso de la metáfora y el colorido poético de la dicción” y, por fin, no solo ser capaces de destacar “la dignidad y la elevación del tono de conjunto en la estructura total de la obra”, colocando además cada pieza del puzle en su lugar adecuado del edificio semiótico.¹⁴

Y como la forma del contenido solo puede ser modelizada mediante la consideración de los rasgos pertinentes de la forma de la expresión, ya que *no está a la vista*, conviene que aquellos que nos interesamos en los llamados lenguajes visuales estemos muy atentos al plano de la expresión visual poco explorado de forma sistemática. De manera casi intuitiva, podemos sostener que la imagen nace de una oposición fundadora que opone luz y oscuridad¹⁵, que esa luz se descompone en una serie de categorías cromáticas y que, finalmente —en términos lógicos— hacen su aparición las categorías figurativas que nos permiten organizar el mundo natural.¹⁶

Dejar de lado una indagación en estos aspectos clave llevaría a admitir que todas las obras son intercambiables arruinando nuestra comprensión de la individualidad esencial de cada poema, de cada partitura musical, de cada cuadro, de cada fotografía, de cada filme. Para nosotros no existe el cine, existen los filmes. Lo que no quiere decir que partiendo de ellos no podamos remontarnos hasta estadios superiores porque cada filme es una reserva de problemas teóricos generales de alcance estético que pueden ser identificados e iluminados por el análisis particular.

Unas mínimas puntualizaciones adicionales. Para destacar que dónde el crítico *juzga*, el amateur *evalúa y aprecia*.¹⁷ Segundo, que cuando Eco hace de la obra el centro de su estudio

14. “Las cinco fuentes de sublimidad (VIII. 1.)”, *Sobre lo sublime*, Op. cit., pág. 91.

15. Dos películas muy diferentes entre sí (un filme narrativo tributario del mundo del cine comercial y narrativo; otro, una brevísima obra de vanguardia) ponen en escena desde opciones bien distintas este momento inaugural. Citadas por orden cronológico: *Centauros del desierto* (The Searchers, John Ford, 1956), *La llum* (Carles Santos, 1963).

16. Estas reflexiones desarrollan, de manera rápida y simplificada, enseñanzas recibidas de maestros y amigos como Omar Calabrese y Jean-Marie Floch, desgraciadamente desaparecidos de forma prematura.

17. Debo explicar que siempre he considerado mi trabajo sobre las películas bajo esta perspectiva, incluso cuando más inmerso estaba en trabajos de encargo o académicos. Mi versión de la indagación de las *poéticas* de determinados artistas puede reconstruirse a partir de las variantes que presentan mis tres monografías sobre cineastas particulares: *Robert Bresson* (Madrid, Cátedra, 2001), *Orson Welles* (Madrid, Cátedra, 2ª edición actualizada, 2010) y la más reciente *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La*



está aludiendo a lo que, en lenguaje de la semiótica estructural, suelo denominar “contexto pertinente”, ese contexto necesario para una adecuada comprensión de la obra y que es *señalado y activado* por la propia obra. En ese sentido debe entenderse la expresión “fuera de la obra no hay salud” de los semiólogos: el contexto pertinente forma parte indisoluble de la obra. Finalmente, el tipo de estudio que se sugiere es, como subraya Eco, todo menos “formalista” como por ignorancia o mala fe suele sostenerse sin rubor. Lo que separa este trabajo con las aproximaciones que nada quieren saber de las significaciones de las que las obras son portadoras —como si el funcionamiento de los relojes no estuviera relacionado con el hecho de que den la hora— en determinadas aproximaciones que se reclaman del “formalismo” reside, entre otras cosas, también ahí.¹⁸ Podemos hacer nuestra la manera de ver las cosas formulada por Noël Burch partiendo de un marco de pensamiento bien distinto:

“Frente a las expectativas de los estudiantes formados en el culto de lo Bello, no basta elucidar la circulación de sentido en la que participa el filme, por compleja y sutil que sea. Por muy importante que sea para comprender el pasado, el presente y el futuro en una época en la que múltiples fuerzas diferentes militan en favor de la idea de un ‘presente eterno’. Aunque creo que debe dejarse de lado la cuestión de la belleza inefable de la puesta en escena de un autor determinado, hay que intentar responder a la pregunta, perfectamente legítima, acerca del valor artístico de una obra determinada. En adelante, entreveo esta como una asociación formalmente coherente y social (éticamente) significativa de *elementos estéticos y no estéticos* (en el sentido en el que hablaba Mukarovsky) donde las contradicciones textuales conciernen a la realidad”.¹⁹

Dicho todo lo anterior no es impertinente dar un paso adelante y proponer un ejemplo concreto que el lector de estas páginas pueda evaluar por sí mismo el rendimiento de las ideas expresadas. En el fondo la tarea del analista no es otra que mostrar que los grandes filmes lo son porque sus responsables son capaces de plantear las preguntas esenciales que regulan la creación de la imagen cinematográfica y que, por eso mismo, son elididas por el cine de todos los días. Preguntas tan simples como, ¿dónde colocar la cámara? ¿A qué distancia del aconte-

reinención del cinematógrafo. Esos encuentros con ellos, Valencia, Shangrila, 2024.

18. El lector encontrará dos ejemplos de esta relación *indisoluble* entre la forma de la expresión (el How) y la forma del contenido (el What) si se acerca a dos casos que me parecen probatorios: el análisis del “sentido” de los movimientos de cámara que se lleva a cabo en el texto que dediqué al cine de Jean Renoir en los años treinta del pasado siglo en *La mirada cercana. Microanálisis filmico* (Santander, Shangrila, edición revisada y ampliada, 2016, págs. 52-81) o el dedicado a explicar la “forma de la expresión cinematográfica nacionalsocialista” de *Triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl en Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde, *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*, Madrid, Cátedra, 2019, págs. 235-246.

19. Noël Burch: “Double langage. De l’ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodienne”, en *De la beauté des latrines. Pour rehabiler le sens au cinéma et ailleurs*, París, L’Harmattan, 2007, pág. 165.



imiento? ¿Con qué ángulo de filmación? ¿Cuánto debe durar un plano? y su corolario, ¿cuándo cambiar de plano (o incluso, en algunos cineastas, de bobina)?, ¿Qué sonido debe acompañar a una imagen?, se convierten en el caso de los grandes cineastas en el centro de una práctica cultivada con la mayor de las exigencias. Se trata, en el fondo, de devolver al trabajo de análisis la sensibilidad, obviada por la crítica convencional, hacia la materialidad fílmica. O si se quiere decirlo con la expresión que popularizó Noël Burch, hacia la praxis del cine.

Para ello recurriré, en un primer momento, a dos breves planos de un filme que se sitúa en el acmé creativo de la obra de su autor: *Une partie de campagne* (1936-1946) de Jean Renoir. Dejando de lado lugares comunes acuñados por la crítica —como la banal y perezosa calificación de “impresionista” para el cine de Renoir y esta película en particular, el aburrido debate sobre el estatuto de la obra como torso inacabado o las obvias remisiones plásticas presentes en el filme a tres famosos cuadros del padre del cineasta— trataré de centrar mi aproximación en la descripción de los instrumentos a través de los que el cineasta despliega su *poética*. Con una doble finalidad ya explicitada más arriba: comprender cómo comprendemos el filme —en este caso dos intensos momentos del mismo— y cómo, en ese mismo movimiento se nos convoca en tanto que espectadores a *ver eso que sólo la obra de arte puede hacer ver*.

Como todo el mundo sabe el filme de Renoir adapta con fidelidad —o al menos esa parece ser pretensión inicial de la obra cinematográfica tal y como la conocemos— un breve relato de Guy de Maupassant titulado *Une partie de campagne* publicado originalmente en la revista *La Vie Moderne* en abril de 1881.²⁰ Como en muchos de sus textos de naturaleza amorosa —“galante”, precisará su traductora al español, añadiendo al adjetivo otros sinónimos propuestos por María Moliner como “pecaminoso, picante, verde”— la acción del que nos ocupa se ubica en las orillas del Sena, ese río que el escritor había amado tanto porque, decía, le dio el sentido de la vida.

Como ya he indicado me centraré en únicamente dos planos del filme aunque deberé hacer referencia obligada a otros que ayudan a reforzar su sentido intrínseco para un espectador que se interese por los temas que aquí se ponen en juego y vea el filme completo.²¹ Tampoco me privaré de anotar las diferencias que pueden constatare entre la obra literaria que residen no solo en los avatares del relato.²²

Tomo prestada de las notas manuscritas de André Bazin la descripción que hace de la parte final del filme que precisamente contiene los dos planos aludidos:

[Tras el encuentro mañanero entre la familia Dufour formada por los esposos, su hija Henriette y su novio Anatole con dos remeros deportistas de vacaciones en la posada del tío Poulain] “después de la comida, mientras que M. Dufour y su dependiente [Anatole; sin nombre el relato original] se van a pescar con las cañas que les prestan los dos amigos, éstos deciden dar un paseo en barca. La madre, en un otoño aún apetecible, se deja arrastrar hasta una espesura por su activo acompañante, mientras que la hija [Sylvia Bataille] es abrazada, breve pero

20. Guy de Maupassant: “Un día de campo”, en *Un día de campo y otros cuentos galantes* (traducción de Esther Benítez), Madrid, Alianza Editorial, 1981, págs. 14-27.

21. Podríamos hablar aquí de “contexto pertinente interno”.

22. En este caso convocamos una parte del “contexto pertinente externo”.

apasionadamente por el suyo [George Darnoux], más sensible y tímido. La lluvia pone fin al idilio.”²³ Dicho lo cual pongamos las cartas sobre la mesa y desvelemos cuál creo que es el contenido esencial de los dos planos que propongo escrutar. Sostendré que su significado fundamental no es otro que “poner en escena” de forma visual las formas, femenina en primer lugar y, más tarde, masculina, que adopta el deseo sexual²⁴ o, si se prefiere una fórmula algo más técnica, como se figurativiza, atendiendo a las singularidades que puede presentar en cada caso, el movimiento pasional. Pocas veces el cine ha sido capaz de *hacer ver* (exhibir) sus poderes *para hacer ver* (valga la redundancia). Para ello intentaré hacer justicia a la manera en la que el filme nos hace ver aquello que no solo quiere que veamos sino que comprendamos. Porque no hay que perder de vista que toda imagen cinematográfica (como cualquier otra imagen) antes que nada nos dice: “mira aquí conmigo”. Pero eso que todas dicen suele estar seguido, la más de las veces, de lugares comunes cuando no de pura vacuidad. De la misma manera conviene recordar otra obviedad (ver *supra*): el filme no diría lo *qué* dice ni nos afectaría de la manera que nos afecta si no lo dijera *cómo* lo dice.

No nos distraeremos demasiado de nuestro objetivo si damos algunas informaciones sobre la materialidad contextual de los dos planos elegidos. Ambos, ya lo hemos señalado, se ubican en la parte final del filme, que ocupa poco más de trece minutos de los casi cuarenta de su duración total, y donde lo que hasta entonces parecía la mera descripción de un día de campo familiar da un giro radical hacia un ejercicio expresivo sobre el melancólico tema de las “oportunidades perdidas”. Ese tercio del filme, tal y como existe para la posteridad, está dividido en tres bloques: el primero describe el paseo de las dos mujeres y sus acompañantes en las yolas hacia “el bosquecillo de la isla de los ingleses” hasta que el relato se focaliza en la pareja de Henriette Dufour y su pareja Henri, aunque el cineasta intercale por dos veces en sus peripecias, las de Mme. Dufour y su “enamorado”.

El segundo, contiene la escena de la tormenta de poco más de un minuto de duración que, eso sí, se despliega en doce soberbios planos de naturaleza en los que asistimos a la mutación del brillante sol en pálida luz y a la irrupción implacable de la lluvia que anuncia el final del verano, en ausencia de cualquier presencia humana. En esta escena Renoir lleva a cabo un ejercicio de sinestesia de altos vuelos al proponernos una visualización de alguno de los momentos más pregnantes de la literatura musical clásica. Baste citar un par de casos bien conocidos: el “Tempo impetuoso de estate” del Concierto en sol menor, Op. 8, n.º 2 – RV 315 “L’Estate” de *Le Quattro Stagioni* de Antonio Vivaldi y el genial cuarto movimiento de la Sinfonía n.º 6 en fa mayor (“Pastoral”), Op. 68 de Ludwig van Beethoven que lleva en su partitura la acotación, “Allegro: Gewitter. Sturm”.

La tercera escena: volvemos al embarcadero próximo a la posada Poulain y podemos

23. André Bazin: *Jean Renoir*, Madrid, Editorial Artich, 1973, pág. 46.

24. Por supuesto no sostengo que estos planos “encarnan” el pensamiento o la imaginación del cineasta sino que suponen “formas que piensan” (y, por tanto, como dice Godard, podemos homologarlas con un “pensamiento que las forma”) esas ideas de “deseo masculino” y “deseo femenino” inscribiéndolas en la materialidad de las imágenes y sonidos del filme. No debe pensarse que estas sean las únicas maneras de hacer visible esas ideas. Pero nada puede privarles de su genial encarnadura. Nada más. Y nada menos.



contemplar en un contexto otoñal a Henri que solitario en su canoa se dirige hacia lo que ha denominado en un momento tanto del relato como del filme, como “su reservado particular”. Sobre las imágenes se inscribe el siguiente texto:

“Pasaron los años con domingos tan tristes como lunes. Anatole se casó con Henriette y un domingo he aquí que...”

La escena de la tormenta y este letrero sustituyen en el filme a una escena del relato que se inserta inmediatamente antes de la que cierra tanto el texto como el filme y en la que Henri, un año después de su encuentro con Henriette, visita en la rue des Martyrs del parisino barrio de Pigalle, la ferretería de los Dufour para inquirir sobre la joven y recibir la noticia de su matrimonio. Maupassant anota la tristeza y el rubor con los que Henri abandona el lugar.

Por su parte, la escena que clausura la película y que muestra el reencuentro imprevisto entre Henriette y Henri, a diferencia de lo que sucede en la *nouvelle*, se lleva a cabo sin que entre la escena de amor y el encuentro final —un año transcurre en el relato, un ambiguo “los años”, en el filme— medie el conocimiento por parte del joven de la consumación matrimonial de la relación entre Henriette y Anatole. Es decir, Renoir oculta para este instante decisivo del filme tanto para los espectadores como para el personaje masculino una información de la que el relato ya nos había hecho partícipes. De tal manera que el impacto emocional del joven y nuestra comprensión de lo que está sucediendo se tiñe en la trasposición del texto literario al cinematográfico de una nueva dimensión mientras transmuta la breve página que cierra la narración literaria en una dilatada veintena de planos cinematográficos que se despliegan en los cuatro minutos postreros.

Ahora estamos en mejores condiciones de abordar los dos de esta parte final que nos interesan de forma ejemplar. No sin antes dar la palabra a André Bazin para adelantar sus reflexiones sobre el primero de ellos:

“Una de las imágenes más bellas de la obra de Renoir y de todo el cine es ese instante en *Une partie de campagne* en que Sylvia Bataille [Henriette] va a ceder ante los besos de Georges Darnoux [Henri]. Iniciada sobre un tono irónico, cínico, un poco cargado, el idilio para proseguir debía cambiar hacia un tono licencioso. Cuando nos disponemos a reír y bruscamente la risa se rompe, el mundo zozobra con la mirada de Sylvia Bataille, el amor brota como un grito; la sonrisa no se ha borrado de nuestros labios cuando las lágrimas brotan de nuestros ojos. No conozco en todo el mundo a otro director, que no sea Chaplin o De Sica, que sepa extraer de un rostro una verdad más desgarradora”.²⁵

Sentados en el “lecho de verdor” del “reservado particular” Henri corteja tímida pero de forma insistente a Henriette, mientras escuchan el canto de un ruiseñor que anida entre

25. André Bazin: “Renoir français”, en *Cahiers du cinéma*, n.º 8, 1952, pág. 18.

las ramas de los árboles cercanos. La joven²⁶, mientras sus ojos se llenan de lágrimas, aparta repetidas veces las manos del muchacho que se posan sobre su cintura. Así describe el texto de Maupassant la escena:

“Escuchaba al pájaro perdida en un éxtasis. Sentía deseos infinitos de felicidad, bruscas ternuras que la atravesaban, revelaciones de poesías sobrehumanas y tal aplastamiento de los nervios y del corazón que lloraba sin saber por qué. (...) él se arrojó sobre ella, cubriéndola con todo su cuerpo. Persiguió un buen rato aquella boca que la huía, y después, al alcanzarla, pegó a ella la suya. Entonces enloquecida por un *deseo formidable*, ella le devolvió el beso, estrechándolo sobre su pecho, y toda su resistencia cedió como aplastada por una carga demasiada pesada.”²⁷ [cursivas de sz]

Un brevísimo plano de apenas siete segundos recoge toda la intensidad de la escena [Imágenes 01a y 01b]. Un plano en el que Renoir da forma tanto a ese “deseo formidable” mediante una filmación que amalgama en una misma imagen tres operaciones llevadas a cabo sobre la materia visual para transmutar —el cineasta traduce en imágenes una idea literaria— el texto escrito en una “verdad desgarradora” y de una intensidad poco común: en primer lugar, la *cercanía* (1) de la cámara al rostro de la actriz escrutado de manera suficientemente próximo para excluirlo parcialmente de la imagen, produciendo una especie de *desencuadre* (2) inesperado, al que se une, finalmente, un ligero *flou* (3). En el fondo, un plano cómo este muestra cuales son los poderes del cinematógrafo para ir más allá de la pura *mostración* y convertirse en un instrumento de auténtica *transmutación*, haciendo visible lo que no está a la vista (la “verdad” del personaje, algo bien intuido por Sylvia Bataille; ver nota 26).²⁸

A. J. Greimas en un texto memorable dedicado al análisis de un texto de Italo Calvino²⁹, cuyas afirmaciones pueden aplicarse como un guante al trabajo fílmico de Renoir, hablaba de

26. Es el momento de dar a la actriz lo que merece por su trabajo de interpretación. Ella, por su parte, siempre supo reconocer lo que debía al cineasta más allá de las divergencias que mantuvo con él. Escuchémosla: “Con Renoir no salimos siempre bellos, pero somos siempre verdaderos”, en Michel Mayoux: “Renoir parmi nous (avec Sylvia Bataille, Jean Castanier et Claude Renoir)”, *Cahiers du cinéma*, n.º 8, 1952, pág. 45.

27. Guy de Maupassant: “Un día de campo”, Op. cit., pág. 24.

28. Un elemento adicional para medir el talento visual del cineasta. El texto de Maupassant, fiel a las convenciones de su estilo “galante”, ofrece una descripción metafórica de la consumación del deseo femenino convirtiendo el trino del ruiseñor (“grandes espasmos melódicos, estremecimientos, sacudidas, gritos de triunfo” que solo se silencian “al escuchar bajo él, un gemido tan profundo que se le hubiera tomado por el adiós de un alma”, pág. 25) en una descripción indirecta de la escena sexual.

Disponemos de cuatro tomas adicionales de este plano que permiten comprobar cómo el cineasta trabajaba la búsqueda de esas “formas que piensan” en el material del rodaje depositado en la Cinémathèque Française por Pierre Braunberger productor del filme en 1962 y que suele acompañar las ediciones del filme en DVD o Blu-ray.

29. A. J. Greimas: “El guizzo”, en *De la imperfección* (1987), México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma de Puebla, 1990, págs. 38-45.

cómo el escritor ponía en juego

“pequeños procedimientos, aparentemente insignificantes, de la escritura para recordarnos que a veces estos procedimientos pueden “manifestar su pregnancia (...) la ‘mirada’ presente primero como un simple instrumento de su vista, se transforma ella misma en el delegado activo del sujeto (...) Dotado de la función sintáctica del sujeto, construido en medio del campo perceptivo por la protensividad de la mirada, el sujeto estético no se constituye definitivamente sino produciendo la discontinuidad sobre el continuo del espacio visual”.

Estamos aquí ante “no el deslumbramiento de los ojos sino de la fascinación del objeto”. En la medida en que esa mirada que nos construye como espectadores privilegiados lo hace dotándose de una “forma figurativa del deseo (...) prolonga[ndo] la isotopía visual por la tactilidad hasta rozar la piel tensa”. Se trata, en pocas palabras, de explorar “la diversa consistencia de la visión” (en palabras del propio Italo Calvino). Y ello es así ya que, continúa Greimas,

“el tacto se sitúa entre los órdenes sensoriales más profundos, expresa en términos proxémicos la intimidad óptima, y manifiesta sobre el plano cognitivo, la voluntad de una conjunción total”.

Lo que aquí se “pone en escena” es nada menos que esa “zozobra”, ese “desgarro” de los que hablaba Bazin, ese mundo que parece ponerse boca abajo por la extrema intensidad de unos sentimientos que se desbordan —y la manera de filmarlos por Renoir deja de lado cualquier dimensión metafórica para anclarse en una estricta materialidad— como una corriente imparable. Para Henriette nada volverá a ser cómo antes.

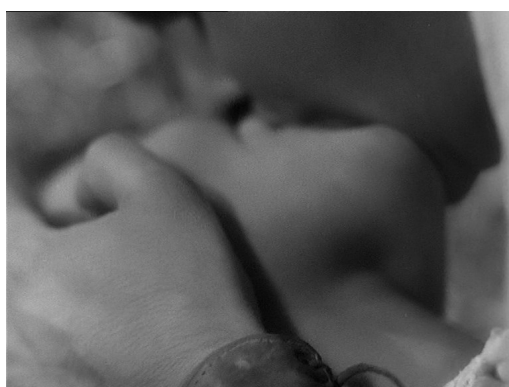


Imagen 01a



Imagen 01 b

A este plano le hace eco de una manera muy evidente el que contiene uno de los movimientos de cámara más hermosos de toda la obra de Renoir.³⁰ La escena conclusiva del filme acaece en el mismo espacio que los personajes han habitado en el plano que acabo de glosar. Tiempo después (ver supra para las precisiones temporales necesarias) Henri vuelve en su yola a su “cuarto del bosque”, ahora solo. Tras dejar su barca y comprobar la presencia de otro bote allí amarrado, vuelve a recorrer el camino que hizo acompañando a Henriette e incluso remediando en su gestualidad los movimientos que entonces llevó a cabo. La cámara de Renoir le sigue en un travelling que se desplaza de derecha a izquierda acompañando, en plano general, su moroso paseo entre la maleza. De improviso se detiene y la mirada del joven se pierde por la parte izquierda del encuadre. Sin que nada lo justifique la cámara lo abandona, sorprendido por lo que parece haber atisbado, mientras lleva a cabo un complejo movimiento que combina el desplazamiento de la cámara con un impetuoso barrido para hacernos descubrir que

“Ella estaba allí, sentada en la hierba, con aire triste, mientras que a su lado, en mangas de camisa, su marido, el joven de pelo amarillo, dormía a conciencia como un bruto”.³¹

Henriette, al descubrir al intruso, se pone en pie y se encamina decidida hacia Henri acompañada por la cámara de Renoir. El plano siguiente muestra a Henriette de perfil, se planta cara a cara frente a Henri [Imágenes 02 a-b-c-d-e]. Este plano de Henriette sintetiza los sentimientos de ambos y la manera en que el pasado se repite. Después de este breve intercambio, el despertar de Anatole hace que Henriette se levante para recoger los bártulos y dirigirse hacia el bote que los espera. El plano siguiente muestra la marcha de la



30. Los años treinta del pasado siglo suponen el momento en que el cine francés alcanza su cota más álgida de creatividad. Uno de los instrumentos que hacen visible este hecho lo forman los movimientos de cámara que muestran en su cine esa cualidad de “liquidez” a la que suele aludir Álvaro del Amo. Para una profundización de este parámetro en otros filmes del maestro véase Santos Zunzunegui: “Teoría y práctica de la puesta en forma. Estilización, movimientos de cámara y diálogo de las artes en el Renoir de los años treinta”, en *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (edición revisada y ampliada), Santander, Shangrila, 2016, págs. 52-81.

31. “Un día de campo”, Op. cit., pág. 26.



pareja. Cuando estos abandonen la escena, se acomoda en la rama de un árbol al borde del río y enciende un cigarrillo. La cámara panoramiza hacia el agua que fluye.



[IMÁGENES 02 a-02 b]



[IMÁGENES 02 c-02 d]



[IMÁGENES 02 e-02 f]

Si ahora nos preguntamos por el movimiento de cámara arriba descrito y pasamos a su análisis será para sostener que a lo que nos convoca el cineasta es, nada menos que a comprender la fuerza de los sentimientos que se crean en el interior de Henri cuando descubre la escena que se desarrolla ante sus ojos. Lo fascinante del momento *cinematográfico* reside en que Renoir elige lo más *exterior* (un movimiento de cámara de una cierta violencia en ausencia del personaje) para expresar lo más *interior* (el impacto emocional que produce en Henri el descubrimiento en ese espacio concreto de la pareja formada por Henriette y Anatole). Un movimiento físico (asignado a la cámara cinematográfica) que sirve de encarnadura visual a un movimiento interior, el del irrefrenable deseo masculino. Por si esto fuera poco cuando Henri-

ette descubra la presencia de Henri y se levante, el movimiento de cámara acompañará de izquierda a derecha el desplazamiento de la joven hasta que esta se plante, frente a frente el joven, compartiendo el encuadre. De inmediato, una serie de planos y contraplanos muestran que lo que el movimiento de cámara (la fuerza del deseo masculino) ha unido por un segundo carece de futuro. El desolador diálogo final entre Henri (“Vengo aquí a menudo. ¿Sabes? Aquí están mis mejores recuerdos”) y Henriette (“Yo pienso en ello todas las noches”) clausura, de forma definitiva cualquier posibilidad de relación futura.³²

*

Volvamos, por un instante, a Conrad para recordar que lo que persigue el arte es proporcionarnos “atisbos de verdad”. Años después de que la afirmación del narrador polaco-inglés viera la luz, en medio de una crisis histórica y al borde de una catástrofe mundial, un poeta y dramaturgo alemán desarrollaba, a su manera, la tarea propuesta por el escritor anglo-polaco al señalar que el arte verdadero no busca sino ayudarnos a no dar por buenos los señuelos falaces con los que se busca captar nuestra atención para mejor anestesiarla y que, de la misma, la verdadera tarea del artista (del cineasta) es mostrar las cosas no como si fueran inmutables o inevitables sino como modificables. Bertolt Brecht, pues de él se trata, indica que lo que se espera de un artista verdadero es que proceda a “desenterrar (herauszugraben) la verdad bajo los escombros de la evidencia, vincular de manera visible lo singular a lo general, fijar lo particular en el gran proceso”³³. En otras palabras, que haga visible lo que nosotros no seríamos capaces de ver por nosotros mismos o cuya realidad verdadera suele tratar de ocultarse bajo banales apariencias.³⁴ Para lo cual es necesario señalar con claridad qué obras de la actualidad son capaces de dar cuenta de crear lo que Rafael Chirbes denominaba “formas en tensión”, con una expresión viene a completar el sentido de las “formas que piensan” godardianas (ver supra).

¿En que contexto se producen esos “atisbos de verdad” que Conrad atribuía al arte? Conviene ser precisos en este campo para no llamarnos a engaño. Por eso me parece que es necesario insistir en que no podemos conformarnos con lo que denominaré la versión tranquilizadora de cómo pueden darse a luz estos “atisbos de verdad”. Versión que se expresa, entre otros

32. Otra modificación poco resaltada por los estudiosos: el breve diálogo entre Henriette y Henri es ligeramente alterado por Renoir. La decisión de convertir el parlamento de Henri de estilo indirecto (“le contaba que le gustaba mucho aquel paraje y que iba a menudo a descansar allí los domingos, evocando muchos recuerdos”) en directo, como sucederá en ambas obras en la respuesta de Henriette (“Yo pienso en eso todas las noches”), contribuye a recolocar el peso que se concede a las “reflexiones” que manifiestan cada uno de los personajes.

33. Citamos el texto de Brecht tal y como aparece en Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *Escritos*, Barcelona, Intermedio, 2011, pág. 79 [M. Asín (ed.)]. Se trata de una formulación muy repetida por Straub en sus textos escritos y sus intervenciones orales. Puede leerse su versión alemana en la edición inglesa de los *Writings* de Huillet-Straub (Nueva York, Sequence Press, 2016; edición de Sally Shafto, pág. 67). Su traducción inglesa, también recogida en los *Writings* (pág. 65) proviene, según Barton Byg, de *Brecht on Performance*, eds. Tom Kuhn, Steve Giles y Marc Silberman, trans. Charlotte Ryland et al. (Londres, Methuen Drama, 2014, pág. 220).

34. Aludido por Jean-Marie Straub en Philippe Lafosse, *L'étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Toulouse, Ombres/À propos, 2007, pág. 124.



ejemplos posibles, en la fórmula propuesta por un Antonio Muñoz Molina que bajo la cobertura intelectual del Antonio Machado más reflexivo y siempre atento a llevar a cabo reflexiones ejemplarmente sensatas nos propone entender la verdad como

“un mosaico de pormenores contrastados, y a diferencia de la opinión personal, una hipótesis ardua y necesariamente compartida, a la manera del conocimiento científico y que exige concordia de fondo tanto como el debate racional”.³⁵

Por supuesto hacemos nuestra la noción de “hipótesis compartida” en el punto de inicio o de la necesaria “concordia de fondo” en las asunciones de llegada. Pero nos parece que esta manera de ver las cosas deja en la oscuridad la idea de que la comunicación no es (no solo es) una transferencia que parece desembocar de forma necesaria en un feliz acuerdo de saberes. Es, quizás antes que nada, una empresa de persuasión (*hacer creer*) y de interpretación (*creer*). Cada vez más se hace evidente que hay una línea que pasa por F. Nietzsche, B. Brecht, U. Eco, A.-J. Greimas o, más recientemente autores como Y. N. Harari, que nos señala que la comunicación es, en todos sus casos, un “proceso persuasivo”, una “modalización factitiva” (si queremos utilizar términos clásicos de la semiótica estructural) que apunta de forma directa hacia el problema central de la “comunicación eficaz”. Dicho en palabras de todos los días, muchas veces lo que afirmamos saber es una mera creencia asumida. Lo que obliga, ipso facto, a dejar de lado los convencionales conceptos cooperativos que suelen predicarse de la comunicación para insistir en los vitales problemas del *disenso* y de la *sospecha*. Todo ello desplegado en el interior de un territorio cognitivo habitado por dos nociones que tienden a solaparse cuando no a confundirse: *saber* y *creer*. Y que suelen solventarse con prisa mediante la preeminencia utilitaria de la segunda sobre la primera.

Si ahora nos centramos en el campo de las imágenes podremos entender por qué la semiótica ha planteado a la imagen una doble interrogación decisiva (ahora más visible que nunca en el reino de lo digital y la Inteligencia Artificial): la inutilidad de la idea de icono (entendido en sentido Peirciano) y la crítica a una ilusión referencial que se extravía en una descripción tautológica de los objetos con sus correspondientes lexemas de la lengua natural. Por el contrario para la semiótica la ilusión referencial se plantea como

“asunción de procedimientos de referencialización articulados en dos momentos, figurativización propiamente dicha e iconización. La imagen se ve como el constructo de estrategias discursivas que programarían al ‘espectador’ para que crea en la imagen: la modalice como verdadera, cierta y la asuma (ver Gombrich). Esta modalización, social y culturalmente variable, es cuestión de connotación, no de denotación. *La imagen no se confronta con las cosas, sino con su poder de trompe-l’oeil*: la alta definición icónica es cuestión de opor-

35. Antonio Muñoz Molina: “Tú verdad, la verdad”, *El País*, 14/03/2025.

tunidad táctica. A la espera de que se reconozca la cualidad granular (áreas de color, ritmos, etc.) y la fuerza de la ilusión veridictiva, el icono permanecerá como una falsa ventana en la fachada de las teorías semióticas” [cursiva SZ].³⁶

*

Me parece que en los tiempos que corren solo queda una esperanza: la reivindicación de un arte (un cine) que haga de su opción *amateur* (en el sentido etimológico de la palabra) su objetivo central. Como muy bien ha explicado David Oubiña,

“Hay, cada vez más, dos espacios inconmensurables: por un lado, la forma de un espectáculo omnipresente regido por reglas muy precisas y, por otro, diversas formas más o menos personales de expresión oposicional o alternativa o disidente. Mientras que el cine *mainstream* promueve un uso espectacular de la tecnología, estos otros filmes se apropian de sus dispositivos y los desarrollan de manera artesanal. Por eso se trata de un uso crítico que recupera cierta sensibilidad *amateur* (si el *amateur* es el que ama, entonces, lo que se rescata aquí es una relación pasional con el cine). Es un tratamiento manual de la imagen que se opone por igual al espectáculo de la industria y a la retórica academicista. Un uso doméstico, entonces, donde el ojo es contiguo de la mano y donde percibir es una labor de orfebre. En eso consiste el extravagante invento que muestra Godard en *King Lear* (1987): una especie de linterna mágica hecha con una caja de zapatos y una lamparita. Y mientras observa ilusionado ese aparato que parece anunciar una nueva oportunidad para las imágenes, reflexiona: ‘Habitamos un tiempo en que las películas y (en un sentido más general) el arte se han extraviado, ya no existen, y deben ser inventados’”.³⁷

En la época en la que reproductibilidad técnica y evolución tecnológica han conducido a la rendición masiva de los que “hacen cine” a formas de profesionalización que se prosternan una y otra vez ante la rutina, es más necesario que nunca que se levante la voz en defensa de un cine verdaderamente *artesanal* —Jean-Luc Godard solía reivindicar el “pensar con las manos”— realizado por verdaderos “cineastas”.³⁸ Única manera, quizás, de poder reinventar no

36. Paolo Fabbri: “Un diccionario sin términos medios”, *ERA. Revista Internacional de Semiótica*, Vol. I, n.º 1-2, Bilbao, Asociación Vasca de Semiótica, 1991, pág. 215.

37. David Oubiña: *Caligrafía de la imagen. De la política de los autores al cine de autor*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2022, pág. 519.

38. La oposición entre gente que “hace cine” y “cineastas” retoma la ya clásica entre “*écrivants*” y “*écrivains*” planteada por Roland Barthes en 1960 (“*Écrivains et écrivants*”, *Arguments*, 1960). Insistamos: para los *écrivants* “la palabra no es sino un medio, un instrumento de comunicación”, los *écrivains* son aquellos para los que “la palabra es una materia (infinitamente) trabajada”. Puede leerse la versión original del texto de Barthes en el volumen II de sus *Oeuvres complètes*, II, 1962-1967, París, Seuil, 2002, págs.



ya el cine en abstracto sino las películas concretas.³⁹

Quizás sea oportuno reclamar a estas alturas la presencia en estas breves páginas de un cineasta que encaja a la perfección con las premisas aquí defendidas: Jonas Mekas (1922-2019)⁴⁰, autor de una obra cinematográfica y literaria inabarcable. Para completar la ejemplificación pasando de una *mirada próxima* (los dos planos de un filme concreto; ver supra) a la exposición de una *poética* que cubre una dilatada obra cuya creación se ha dilatado a lo largo de varias décadas y a la que aplicaremos una *mirada distante* susceptible de hacerse cargo, más allá de momentos concretos, del relieve de conjunto que revela una cordillera creativa.⁴¹

En el caso de la obra de Jonas Mekas nos encontramos ante un tipo de cine que reúne una serie de características de cuya precisa combinación surge su singularidad y su ubicación extramuros del cine de consumo convencional: su carácter privado —el ámbito familiar es su hábitat fundamental—; su utilización de formatos que antaño se denominaban subestándares —sustancialmente el 8 mm. y el súper 8, el 16 mm., formato semiprofesional; hoy todos estos sustituidos por las cámaras de video tipo mini DV—; su renuncia a cualesquiera de las reglas que suelen servir para definir e identificar lo que solemos entender como filmes —y aquí estamos aludiendo tanto a su dimensión narrativa como a su sujeción a esas supuestas reglas que definen la aplicada corrección gramatical de eso que suele llamarse, en expresión no muy afortunada, lenguaje cinematográfico—. Digámoslo con claridad: estamos ante una de las grandes figuras de la cinematografía mundial, cuya singular y extensa trayectoria basta no solo para ilustrar las prominentes rugosidades del territorio que desbroza, sino para poner en valor la manera en la que los gestos del cine *amateur* pueden desplazarse al espacio de la vanguardia y, sobre todo, sublimarse en poesía fílmica.

La obra de Mekas crece sobre el doble humus: por un lado, el que le ofrece su propia vida cotidiana entendida como materia prima fundamental de su trabajo cinematográfico; y de otro, la adopción de todos los estilemas que definen al cine *amateur* para al domesticarlos cargarlos con un nuevo sentido que los proyecta, debidamente combinados con el material referencial del que se hacen cargo, hacia unos horizontes muy alejados de su punto de partida. Punto de partida del que acaban convirtiéndose en una impugnación, no por más discreta menos trascendente.

Una parte esencial de su trabajo fílmico recopila materiales rodados por Mekas con su sencilla cámara Bolex de 16 mm., destinados a lo que él mismo denominó su “diario filmado”

403-410.

39. Un ejemplo admirable de carrera ininterrumpida desarrollada durante casi sesenta años sin una sola concesión al *mainstream* lo ofrece la obra impar de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Para un estudio en profundidad de su cine y de sus posiciones éticas y fílmicas véase Santos Zunzunegui: *El cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La reinención del cinematógrafo. Esos encuentros con ellos*, Op. cit., 2024.

40. Las páginas siguientes sobre Jonas Mekas utilizan, parcialmente, las dedicadas a su obra por Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde en su *Ver para creer. Avatares de la verdad documental*, Op. cit., págs. 305-315.

41. La fórmula alude a la expresión “regard éloigné” utilizada por el antropólogo Claude Lévi-Strauss para titular uno de sus libros (*Le regard éloigné*, 1983) y que trata dar cuenta de la manera en que el etnólogo aborda el estudio de las sociedades sobre las que vierte su mirada.

que comenzó a llevar en fecha tan temprana como 1950. Como ha explicado repetidas veces, cuando uno lleva un diario escrito se produce siempre un proceso retrospectivo (el trabajo de la memoria), mientras que la filmación es una reacción ante lo inmediato, una captura de la realidad que está ocurriendo, aunque como también veremos, nuestro artista hallará formas de encontrar una distancia reflexiva con relación a sus filmaciones. Por citar una de sus obras mayores aludiremos a *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969), que tanto en su título como en su actitud ante la vida y la naturaleza homenajea al clásico homónimo de Henry David Thoreau. Este filme amalgama materiales —desde unos pocos fotogramas hasta bloques de más de diez minutos de duración, pasando por fragmentos de la más variada duración— que fueron rodados entre 1964 y 1969 y montados a finales de ese año⁴², aunque la noción de montaje aplicada al trabajo de Mekas requiera algunas especificaciones.

Como ha insistido a menudo, Mekas entiende que las imágenes de sus filmes llevan consigo su reacción ante la realidad inmediata que afronta de manera que, en cierto sentido, se cargan con su estado de ánimo, razón por la que no hay mejor forma de respetar estos hechos que mostrar el material que los refiere “exactamente igual que como salió de la cámara”. En otras palabras, el cineasta de origen lituano está convencido de que el paso por la sala de montaje solo puede dar lugar a la destrucción de la forma y contenido de los materiales filmados, de ahí que opte por ensamblar las distintas imágenes capturadas directamente en la cámara.

Conviene insistir que para este cineasta no rigen ni una sola de las supuestas reglas que definen el “cine bien realizado”: sus imágenes, en efecto, pueden ser desenfocadas, desenfocadas, de una estética parpadeante conseguida mediante planos de muy pocos fotogramas —Mekas está convencido de que el núcleo duro del cine no es el plano sino el fotograma—, carecer de cualquier lógica aparente en el cambio de plano que siempre se realiza con una libertad total al margen de cualquier código gramático. Esta aparente dimensión impresionista de sus imágenes —que muy a menudo traspasan la frontera que separa lo figurativo de lo abstracto— puede sin duda llamar a engaño, pero no debe hacernos olvidar que estamos ante una propuesta que no intenta deconstruir el cine de todos los días, sino que se permite el lujo de ignorarlo de manera radical. Es en este sentido en el que su trabajo alude abiertamente al cine *amateur*, pero lo hace para desbordarlo hacia el dominio de la estética mediante la consecución de lo que define como una forma de ver intensa y/o exaltada. En sus palabras:

“La poesía es un estado del ser, una actitud. Es un estado de vida, de existir, de ver, de experimentar exaltado, extático: una intensa forma de ver, de percibir

42. Existen divergencias sobre las fechas de filmación de los distintos fragmentos del filme. Algunos hablan de filmaciones llevadas a cabo entre 1967 y 1968, en tanto que otros fijan la cronología de los materiales entre la primavera de 1965 y el verano de 1968. El montaje (pero se trata de una expresión confusa; en este caso sería mejor hablar de *ensamblaje*) de esos materiales se llevó a cabo en 1969 aunque un primer borrador o bosquejo de la película se proyectó en la Albright-Knox Gallery de la ciudad de Buffalo en 1968. Si consultamos la página web del cineasta encontramos las fechas de 1964-1968 para las filmaciones y las de 1968-1969 para la edición.



la realidad, tanto en el arte como en la vida. La poesía existe en la literatura, en el cine, en la danza, en cualquiera de las artes”⁴³

Es así que Mekas hace suya esa concepción que entiende el arte como “lo que hace ver aquello que no veríamos sin su auxilio”. Aunque sería erróneo deducir la menor ingenuidad por parte del artista con relación a la manera en que ese trabajo, esa revelación puede llevarse a cabo:

“El arte no es democrático. Uno tiene que aprender a ver, a escuchar, a percibir. Pero está ahí, y es accesible a todo el mundo. Esta es su dimensión democrática. Todas las herramientas –máquinas de escribir, pinceles, lápices, cuerpos, cámaras, ordenadores- son accesibles para cualquiera, o casi para cualquiera. Pienso que esto es bueno, incluyendo YouTube. Y lo que se hace con estas herramientas es casi todo igual. Pero a veces, en algún lugar, alguien, de forma muy invisible, hace algo que trasciende las herramientas. Los cuerpos, los *media*, y produce algo que está lleno de susurros paradisiacos, de éxtasis...”⁴⁴

En lo que hace a los materiales sonoros, todos sus filmes, y *Walden* no es una excepción, emplean sonidos registrados de forma coetánea al rodaje, catálogo aural formado por un variopinto y extraordinariamente rico conjunto de ruidos ambientales obtenidos en toda suerte de localizaciones—en el Metro, en la calle, en manifestaciones, reuniones de trabajo, en bodas y fiestas, así como en plena naturaleza—, algarabía a la que se incorporan a veces a posteriori también ciertas músicas amadas por el cineasta (por ejemplo, Chopin y Mozart o la Velvet Underground). Capítulo aparte merece la *voice-over* del propio Mekas que, con su grano y acento inimitables, *comenta desde el presente unas imágenes que son ya pasado*. Este sencillo *décalage* produce uno de los efectos de sentido más notables del cine contemporáneo porque abre una distancia entre imagen y sonido que funciona como si este último facilitara un momento de sedimentación, de reflexión sobre lo capturado con anterioridad, situando al espectador ante la vivencia simultánea de dos temporalidades: un *presente del pasado* —la imagen, propiamente dicha— se confronta con un *presente del presente* —la banda sonora⁴⁵— produciendo una de las versiones más singulares de eso que se ha denominado *imagen-tiempo*.⁴⁶ Por si esto fuera poco, la yuxtaposición de sonidos e imágenes responde a la mayor de las libertades, nunca su-

43. Monica Uszerowicz: “Jonas Mekas on the Poetry of Filmmaking and Living”, en hyperallergic.com/285397/jonas-mekas-on-the-poetry-of-filmmaking (la traducción es nuestra). Se trata de declaraciones recogidas el 24 de Marzo de 2016.

44. *Ibidem*.

45. Siendo estrictos deberíamos hablar de un “presente de un pasado más cercano” que el de la imagen.

46. Este efecto que funciona a pleno rendimiento en *Walden*, es todavía más patente en obras posteriores como *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) o *Lost, Lost, Lost* (1976), dada la mayor distancia entre el momento del comentario y el de la filmación de las imágenes que, por ejemplo, en el segundo de los filmes se remonta en algunos casos a noviembre de 1949.

jeta a una operación de tipo referencial, hasta el punto de que la no correspondencia entre la banda-imagen y la banda sonora es, casi en todo momento, la regla de construcción.

En definitivas cuentas, el cineasta convierte el material visual y sonoro que ha ido recogiendo a salto de mata en una (o varias) películas de la manera más sencilla —de tal manera que esas filmaciones aparecen muchas veces respetando su orden de rodaje; sin renegar de su dimensión fragmentaria a la par que sofisticada, reuniendo momentos tanto públicos como privados. A la manera de un poema, Mekas juega con la longitud de los fragmentos, hace rimar, a veces a distancia unas imágenes —o unos sonidos— con otras, no le hace ascos a combinar lo figurativo con lo abstracto conduciendo a la imagen cinematográfica fuera de los territorios que está más acostumbrada a transitar.⁴⁷

Se trata, pues, de un artista que se oculta pudorosamente tras la apariencia de un espontáneo *home cinema* para espigar en su entorno más cercano los destellos de esa belleza oculta entre la banalidad de las cosas, lo que pone a Mekas en la misma longitud de onda que Étienne-Jules Marey quien, como se recordará, reveló con su cronofotografía “la poesía insólita de las cosas comunes”. Así, esta obra construida sobre la acumulación de lo que su propio autor ha calificado como meros “diarios, notas y apuntes” no solo pone en valor ese continente audiovisual generalmente olvidado recubierto bajo la denominación de “cine casero”, sino que apuntar hacia una manera de entender la práctica del cine que se quiere voluntariamente excéntrica con relación a las grandes vías recorridas por el cine de todos los días. Si no fuese porque es, justamente, esa expresión (“cine de todos los días”) la que mejor cuadraría para describir con rapidez y precisión la práctica fílmica del cineasta lituano-americano.

Ahora bien, nada hay más alejado de este cine que esas obras autocomplacientes que se presentan como un mero recubrimiento audiovisual del mundo o que se enfangan en un estrecho neo- naturalismo.⁴⁸ En primer lugar por su talante, puesto que a la estela de la actitud rupturista y contestataria de las vanguardias (no sólo cinematográficas) que explotan en la década de los años sesenta del pasado siglo, el cine de Mekas “no está interesado en la aceptación pública” por parte de un público que no vacila en calificar de “corrupto y distorsionado”⁴⁹.

Y sobre todo, por el profundo calado conceptual de una propuesta estética radicalmente renovadora que a partir de la impugnación de lo que Jean-Marie Straub denominó en su día el *plano bioscópico*—esa unidad indisoluble de espacio-tiempo que compone el ADN de la ima-

47. Para comprobar las bondades de este *modus operandi* basta con acercarse a la bellísima sección de *Walden* titulada “Flowers for Marie Menken” en la que homenajea a su amiga recientemente fallecida (Marie Menken, 1909-1970, cineasta experimental y pintora, de origen lituano como el propio Mekas): apenas treinta segundos de imágenes -figurativas, abstractas- de flores acompañadas por la música de órgano de Juan Sebastián Bach.

48. O esas otras que parecen sucumbir al “efecto Netflix” con sus cada vez más aparentes derivas hacia un cine que tiende a confundirse con la decoración de interiores. Dos cineastas, interesantes en su día, que parecen haber sucumbido a esa deriva: el español Pedro Almodóvar y el chileno Pablo Larraín.

49. Hacemos referencia al texto titulado “Unas cuantas declaraciones sobre el nuevo artista americano como hombre”, aparecido en *Film Culture*, nº 24, 1962. Citamos por su traducción castellana (traducción de Vanesa G. Cazorla y Miguel García) en el folleto incluido en el pack *Jonas Mekas* publicado por Intermedio en 2012.



gen cinematográfica—, reivindica con su insólita praxis fílmica la convicción (compartida un cineasta como Peter Kubelka, aunque con resultados muy diferentes) de que la materia prima del cinematógrafo no es el plano sino el fotograma, haciendo de Mekas el autor cinematográfico que mejor ha trasplantado al campo del cinema la intensidad poética del *Haiku*, como demuestra la sección de su *Lost, Lost, Lost* (1976) conocida como “Rabbits Shit Haikus”. Precisamente ese fundamentarse en el peso específico del fotograma, aleja al cineasta de cualquier tentación reproductora de la realidad preexistente para producir un cine en el que la idea del vislumbre, de la fugacidad, del breve relámpago iluminador lo es todo.

A nadie debería extrañar que en el estadio más creativo de su carrera decidiera titular uno de sus filmes con lo que es la síntesis perfecta de su singular poética: *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000). Tampoco debería sorprender que Mekas reivindique que su película no trata sobre nada, que en el fondo es “una obra maestra de la nada”. Es imposible no escuchar en esta aparente *boutade* el eco de algunas voces capitales del arte —de la escultura, de la pintura, de la literatura, de la arquitectura, y ahora también del cine— del siglo XX.

*

Es ahí, ante un cine como este y otros que no están dispuestos a plegarse a una uniformidad tranquilizadora, donde sigue siendo vital ejercer la tarea de “intermediarios”, de “passeurs” a la que nos hemos referido más arriba. Vivimos en tiempos colonizados por una globalización visual y una ecualización sonora, donde reinan a su antojo y son jaleadas, desde la que se denomina a sí misma “información cinematográfica”, formas anestesiadas y miradas dulcificadas. Cuyo dominio obliga a preguntarse por las posibilidades de supervivencia de un arte que combata el espectáculo omnipresente, un arte que arrincone las fórmulas estereotipadas del cine de autor domesticado.

Resumamos todo lo dicho hasta ahora en una fórmula esclarecedora que me proporciona David Oubiña y que tiene la virtud de poner en estrecho contacto la creación y el análisis: “se ven películas para saber cómo están hechas y se hacen películas para saber cómo hay que verlas”. Es en este terreno dónde un paciente y modesto trabajo crítico puede reencontrar su verdadera función pedagógica más allá de los cantos de sirena que entona incansable lo que Umberto Eco denominó la “Nueva Crítica Post-Antigua”⁵⁰, esa que acepta y jalea, prima facie, el persistente diluvio de una actualidad roma. Si la escritura sobre el cine quiere recuperar su función verdadera debe esforzarse en intentar separar el grano de la paja, emitiendo un juicio sin términos medios sobre el cine contemporáneo. Un juicio que señale con claridad qué obras todavía son capaces de movilizar nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento. Y para ello debe producirse un giro copernicano en una escritura de la que a menudo no se sabe si es consciente de la inanidad a la que rinde servil pleitesía.

Como muchas veces sucede un gran poeta ya definió hace ya muchos años en que podía consistir ese trabajo. Y cómo buen *écrivain* lo hizo con palabras inolvidables.

50. Umberto Eco: “Sobre el estilo” (1996), en *Sobre literatura*, Op. cit., pág. 184.

“La elegancia definitiva, ni consolar ni santificar, solo proponer.”⁵¹

*

Bibliografía

- Anónimo: *Sobre lo sublime* (Texto, introducción, traducción y notas de José Alsina Clota), Barcelona, Bosch, 1985.
- Asier Aranzubía: *Conexiones. Un diálogo con Santos Zunzunegui*, Valencia, Shangrila, 2022.
- Barthes, Roland: “Écrivains et écrivains”, *Arguments*, 1960. Incluido en *Oeuvres complètes, II, 1962-1967*, París, Seuil, 2002, págs. 403-410.
- Bazin, André: “Renoir, français”, en *Cahiers du cinéma*, n.º 8, 1952, págs. 9-29.
- Jean Renoir*, Madrid, Editorial Artiach, 1973.
- Conrad, Joseph: “Prefacio” (1897), en *El negro del ‘Narcissus’: Una historia en el mar*, Madrid, Valdemar, 2018.
- Daney, Serge: *Perseverancia. Entrevista con Serge Toubiana*, Santander, Shangrila, 2015.
- Eco, Umberto: “Un balance metodológico” (1963), en *La definición del arte*, Barcelona, Martínez-Roca, 1970, págs. 278-285.
- “Sobre el estilo” (1996), en *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR editorial, 2002.
- Fabbri, Paolo: “Un diccionario sin términos medios” (1986), *ERA. Revista Internacional de Semiótica*, Vol. I, n.º 1-2, Bilbao, Asociación Vasca de Semiótica, 1991, págs. 205-220.
- Greimas, A. J.: *De la imperfección* (1987), México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- Greimas, A. J. y Courtés, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), Madrid, Gredos, 1982.
- Lafosse, Philippe: *L'étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Toulouse, Ombres/À propos, 2007.
- Maupassant, Guy de: “Un día de campo”, en *Un día de campo y otros cuentos galantes* (traducción de Esther Benítez), Madrid, Alianza Editorial, 1981, págs. 14-27.
- Muñoz Molina, Antonio: “Tú verdad, la verdad”, *El País*, 14/03/2025.
- Oubiña, David: *Caligrafía de la imagen. De la política de los autores al cine de autor*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2022.
- Perkins, V. F.: *El lenguaje del cine* (1972), Madrid, Fundamentos, 1976.
- Steiner, George: “La cultura y lo humano” (1963), en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura*

51. En su versión original: “The final elegance, not to console / Nor sanctify, but plainly to propound”. El largo poema al que pertenecen estos versos titulado *Notes Towards a Supreme Fiction* se publicó por primera vez en 1942. Existe una edición bilingüe inglés/español en Wallace Stevens: *Notas para una ficción suprema*, prólogo de José Carlos Llop, edición y traducción de Javier Marías, Barcelona, Reino de Redonda, 2020. Me he permitido modificar ligeramente la traducción de los dos versos citados que pueden leerse en las páginas 52-53 del volumen aludido. Y me tomo la libertad adicional de añadir que para Stevens esa “ficción suprema” debía ser “abstracta”, “cambiar” y “dar placer” (SZ).



tura, el lenguaje y lo inhumano, Barcelona, Gedisa, 2000, págs. 17-27.

Stevens, Wallace: *Notas para una ficción suprema* (1942), prólogo de José Carlos Llop, edición bilingüe y traducción de Javier Marías, Barcelona, Reino de Redonda, 2020.

Wittgenstein, Ludwig: *Investigaciones filosóficas* (1953), Barcelona, INAM/Editorial Crítica, 1988.

Zunzunegui, Santos: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Santander, Shangrila, edición revisada y ampliada, 2016.

Zunzunegui, Santos: *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La reinención del cinematógrafo. Esos encuentros con ellos*, Valencia, Shangrila, 2024.

Zunzunegui, Santos y Zumalde, Imanol: *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*, Madrid, Cátedra, 2019.

Una primera versión de este texto, sensiblemente menos desarrollada, se incluyó en el volumen *El análisis fílmico y el desafío de la educación mediática* (J. Marzal-Felici, L. Akunaga-García, A. Loriguillo-López y T. Sorolla-Romero, eds.), Valencia, Tirant Humanidades, 2024, págs. 37-46.

Santos Zunzunegui

santos.zunzunegui@gmail.com

Catedrático Emérito de Comunicación Audiovisual y Publicidad (Universidad del País Vasco). Doctor Honoris Causa por la Universidad Jaume I-Castellón. Semiólogo, analista e historiador cinematográfico. Entre sus principales libros se cuentan: *Mirar la imagen* (1984); *El cine el País Vasco* (1985); *Pensar la imagen* (1989); *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (1996 y 2016); *Robert Bresson* (2001); *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (2002 y 2018); *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (2003 y 2011); *Orson Welles* (2005); *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural* (2005); *La mirada plural* (2008); *Lo viejo y lo nuevo* (2013); *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción* (2017); *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La reinención del cinematógrafo. Esos encuentros con ellos* (2024).