

SANTOS ZUNZUNEGUI

# Lo viejo y lo nuevo

CAIMÁN. CUADERNOS DE CINE



CÁTEDRA

*encarnados en textos literarios, dramáticos y, por supuesto, cinematográficos, esas historias en las que se depositan, a partes iguales, antiguas sabidurías y miedos ancestrales, son incansablemente, reescritas generación tras generación».*

Santos Zunzunegui.

Santos Zunzunegui en *Lo viejo y lo nuevo*, columna mensual que desde mayo de 2007 publica en la revista *Caimán. Cuadernos de cine*, nombre que sustituyó a *Cahiers du Cinéma*, ahora en un volumen de la colección Signo e imagen de la editorial Cátedra, realiza un viaje en el tiempo, pero su concepción de éste no es lineal ni evolutiva sino que, parafraseando a Walter Benjamin, son «relámpagos» de temporalidades que se cruzan y se confunden en un gran torbellino de edades.

Es un viaje por el tiempo en imágenes y, en una escritura sobre el cine, no deja de ser un homenaje a ese fenómeno que, desde finales del siglo XIX, revolucionó la cultura, la política, la economía y la sociedad, como muy bien lo sabe apreciar Zunzunegui.

Walter Benjamin intentó generar un programa de investigación en filosofía y teoría crítica de la cultura aterrizado en su tiempo y, en ese contexto, sus perspectivas sobre la historia, la sociedad y la cultura, no obviaban, entre otros, fenómenos contemporáneos como el cine. Es, por ello, que muchos de sus conceptos están atravesados por la influencia del cinematógrafo. No deja de llamar la atención que, décadas después, en un ejercicio de crítica tan necesario como escaso en nuestro tiempo, el crítico y teórico Santos Zunzunegui, lleve a la práctica un programa similar que conjuga la crítica cinematográfica con la crítica cultural. Aún más, esa práctica permite no reducir *Lo viejo y lo nuevo. Caimán. Cuadernos de cine* a un libro de crítica cinematográfica sino que es mucho más que eso. Es, en otros términos, crítica cultural en el sentido más amplio. Cine, música, literatura, influencias culturales, cruces temporales, imágenes dentro de otras imágenes, integran los contenidos del libro. Roland Barthes (1990) tempranamente supo ver, y lo escribió a modo de columnas de periódico, que las «mitologías» modernas estaban vinculadas –como todo mito– a técnicas de la comunicación, no obstante éstas ya no eran las del exótico mundo que construía alteridades

***Lo viejo y lo nuevo. Caimán. Cuadernos de cine, Santos Zunzunegui, Madrid, Cátedra, Colección Signo e imagen, 2013, 236 pp.***

**Viaje por el tiempo en imágenes.**

*«Todas las generaciones necesitan de manera imperiosa volver a contarse una serie de historias primordiales que forman parte indisoluble de un acervo cultural. En forma de mitos o cuentos infantiles, bajo la apariencia de relatos orales o*

desde la mirada occidental (como en los casos de Mauss o Lévi-Strauss), sino que había otro relato al interior de Occidente donde los coches, las imágenes televisivas, la política, y fundamentalmente, el cine, se proyectaban no sobre el tiempo lineal de la historia moderna, sino circular de los mitos. La escritura era desafiada por la imagen.

En *Lo viejo y lo nuevo*, escritura e imágenes, formaciones de discursividad y de visibilidad (en términos de Michel Foucault, 1996) se conjugan, ampliando el universo de sentido, ya de por sí extendido por el cine a una multiplicidad y heterogeneidad de signos. La frase de Rimbaud: «yo soy el Otro» (Zunzunegui, 2013: 37), que utiliza en su magistral comparación del universo de John Ford con el de Kiefer Sutherland y la serie de televisión *24*, sintetiza esas «mitologías» de la modernidad y de la postmodernidad que la imagen visual (tanto cinematográfica como televisiva) encarna hoy.

Otros términos como los de Paul Klee de que «el arte no reproduce lo visible; más bien lo hace visible» (Zunzunegui, 2013: 44), definen y conceptualizan los contenidos que atraviesan *Lo viejo y lo nuevo*. John Ford, Jean Luc Godard, Roberto Rossellini, son leídos y vistos en series de televisión (*24*), en la influencia de directores como James Benning (*13 Lakes* o *Ten Skies*) o Sofia Coppola. Rossellini considerado como un antropólogo visual o Godard como un constructor de «imágenes-ideas» (un filósofo diría Gilles Deleuze, 1996), permiten atravesar décadas de imágenes visuales que marcan a la cultura occidental.

*El silencio antes de Bach* (Pere Portabella, 2007), por ejemplo, define y delimita eso tan difícil que es el cine europeo, ya que esta filme «presenta una respuesta posible a la compleja y ardua cuestión de la constitución de un espacio cultural dinámico y compartido» (Zunzunegui, 2013: 40). Palabras que hoy en plena crisis económico-cultural asumen todo su esplendor.

Con referencia al cine norteamericano y europeo, hay una reivindicación de ciertos filmes españoles y directores, como, es el caso del primer Martínez Aragón, «que dibujaron el clima de los primeros años de la transición a la democracia en España», y sus vínculos con David Gordon Green y su película *Undertow* (2004). Comparados ya que ambos adaptaron relatos que conforman los mitos que

integran la densidad del acervo cultural. Si el cine, desde sus inicios –por lo menos desde la etapa del montaje–, no solo se siente influenciado por la pintura post-perspectivista o, posteriormente, la fotografía y otras máquinas generadoras de imágenes y sonidos, sino que, también, tendrá vínculos con los vehículos de movilidad, filmes como *Punto límite: cero* (*Vanishing Point*, Richard S. Sarafian, 1971) y *Carretera asfaltada en dos direcciones* (*Two-Lane Blacktop*, Monte Hellman, 1972) basados en el modelo previo de *Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969), aunque con algunas diferencias estético-visuales, «ofrecen, vistas con la perspectiva que otorgan tres décadas y media transcurridas desde sus respectivas realizaciones». Es decir, una especie de modelo reducido de por qué caminos iba a transcurrir el cine entonces por venir» (2013: 51).

Así las cosas, el video-clip, las teleseries, y toda una serie de fenómenos televisivos y visuales actuales, entre ellos las postvanguardias, reconocen esas influencias a las que se refiere Zunzunegui.

La pareja Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (quienes se conocieron 1954 y se casaron en 1959, trabajando siempre unidos bajo la firma Straub-Huillet) son referencias constantes en los escritos de Zunzunegui, desde la mención a la muerte de ella en 2006, considerando que «su muerte ponía fin a casi cincuenta años de colaboración ininterrumpida», hasta la lectura «marxista y marxiana» de *Crónica de Anna Magdalena Bach* (1968), basada en el escrito de la mujer de Johann Sebastián Bach. Film construido, además, sobre la música de éste. El documental *Où gît votre sourire enfoui?* (Pedro Costa, 2001), da cuenta de la «unión entre vida y trabajo que forma parte del magisterio de esta pareja singular y que está en la base de una obra tan exigente consigo misma como gratificante para un espectador que no se conforme con la mera repetición fuera de estereotipos formales y temáticos» (2013: 32).

Esta consideración de la obra de Straub y Huillet puede definir, aún más, el trabajo de Zunzunegui quien se aleja de los estereotipos y vacíos de la actual crítica cinematográfica y cultural.

El cine como monumento y no solo documento, que permite no dar nada por perdido para la historia, es recuperado

en films como *Toute révolution est un coup de dés* (toda revolución es una tirada de dados, Straub-Huillet, 1977), adaptación del poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*; *Shoah* (Lanzmann, 1985) o *Profit Motive and the Whispering Wind* (Gianvito, 2007) que pone en imágenes *La otra historia de los Estados Unidos* de Howard Zinn. Concibe, de ese modo, ese otro papel de la crítica cultural: «la crítica de la crítica» como le llama Jacques Rancière (2010). Detrás de toda estética hay una política que permite poner en juego, como dice Zunzunegui parafraseando a Deleuze, «a esos ‘apilamientos silenciosos’, a esos ‘espesores estratigráficos’ que constituyen la materia misma de la historia». Films materialistas que huyen de las imágenes idealistas y que se ilustran con «la frase de Charles Peguy que los Straub colocaron al inicio de la edición del guión de su *Chronik der Anna Magdalena Bach*, ‘hacer la revolución es volver a colocar en su lugar cosas muy antiguas pero olvidadas» (2013: 65).

El párrafo con el que inicia el texto «Elefantes», define y resume el contenido de *Lo viejo y lo nuevo*: «André Malraux nos explicó con claridad meridiana que el arte moderno no es consecuencia del antiguo sino causa de su resurrección. Un cineasta como Jean-Luc Godard ha colocado toda una parte de su obra bajo esta enseña. Pero no es menos cierto que podríamos extender hasta el infinito la lista de esas obras que nos obligan a volver la vista hacia atrás para descubrir, a la luz de la reverberación del presente, aquello que en su momento habíamos dejado de lado» (Zunzunegui, 2013: 111). O en otra frase «los films dialogan entre sí más allá del tiempo y del espacio. Lo mismo ocurre con sus autores» (2013: 93). Pero no solo los films, las esculturas, la música, las pinturas, la ciudad, dialogan, entran en conflicto estético-visual, conforman «series», como diría Deleuze (1996), y en *Lo viejo y lo nuevo*, se instalan en todo su esplendor.

Pero *Lo viejo y lo nuevo* también es una crítica a la forma en que la televisión, en este caso TVE, se relaciona con el cine, troceando los films y colocándoles publicidad, en algunos casos, ofensivas con el film que están emitiendo. Ejemplo destacado es la mención a la publicidad introducida en *Shoah*, emitida por TVE2 en el verano de 2009, cortando la primera parte (la entrevista que Lanzmann lleva a cabo con cámara oculta al SS Unterscharführer Franz Suchomel) y la segunda (el testimonio de Abraham

Bomba, peluquero en las cámaras de gas de Treblinka y que «pone en escena» el director en una barbería con la finalidad de facilitar la emergencia del horror del pasado), con la publicidad de «anuncios de productos que eliminan las calenturas o las durezas de la piel y, sobre todo, eso ominosa publicidad de un fijador de prótesis dentales». Las palabras de Zunzunegui son un programa para confrontar dos miradas (el cine y la publicidad): «las cosas están meridianamente claras: el holocausto y la publicidad; lo viejo y lo nuevo». Resuenan los ecos del Godard de *Histoire(s) du cinéma* y su crítica al holocausto y a la cultura mediática.

Santos Zunzunegui, quien viene escribiendo sobre cine, teoría de la imagen, semiótica, desde hace más de tres décadas, combina su actividad intelectual y docente con la de crítico cultural (para no reducirlo a cinematográfico), y *Lo viejo y lo nuevo* es una demostración de lo indicado. En este libro, compuesto por breves textos sobre cine, imagen y cultura, sobre memoria visual, cultural y política, se vislumbran esas décadas de trabajo intelectual. No son solo breves textos aparecidos en una revista durante cinco años, sino dispositivos teóricos para pensar y articular una potente teoría sobre cine, estética y cultura. Un libro sobre fantasmas: «el cinematógrafo entendido como territorio del duelo, como espacio en el que se convocan, mediante el uso fraternal de imágenes provenientes tanto de la ‘ficción’ como del ‘documental’, todos los espectros que llenaron el imaginario de tantas y tantas generaciones. Al fin y al cabo el cine siempre se ha llevado bien con los fantasmas» (2013: 233). *Lo nuevo y lo viejo. Caimán. Cuadernos de cine* también se lleva bien con esas fantasmagorías.

## Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland (1990): *Mitologías*, México: Siglo XXI.  
 DELEUZE, Gilles (1996): *Estudios sobre cine 2. La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.  
 FOUCAULT, Michel (1996): *Arqueología del saber*, México: Siglo XXI.  
 RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Pontevedra: Ellago.

**Victor Silva Echeto**