

gran número de fotogramas que nos guían a través de las explicaciones del autor, algo muy poco habitual en este tipo de publicaciones especializadas, a pesar de su importancia. De este modo, no solo se puede apreciar *in situ* la riqueza de la composición que se va desgranando, sino que además permite al autor tender puentes de un largometraje a otro, destacando paralelismos, símbolos y elementos recurrentes –ya sea el uso de los trenes, del mar, de la ausencia de continuidad de algunos segmentos o del uso específico del *sojikei*.

El último bloque del análisis, «El cine según Yasujiro Ozu», ofrece una recopilación de escritos donde el cineasta reflexiona sobre su profesión. Inéditos en español, los textos suponen un atractivo complemento al conjunto de la obra, si bien hubiera sido más procedente incluir este apartado como un anexo que se añadiera a lo anteriormente expuesto. El cambio de tono de esta última parte y su breve extensión, apenas trece páginas, descompensan la estructura global del libro aunque en ningún caso restan valor a un volumen de peso y suma relevancia dentro de los escasos estudios dedicados al cineasta japonés.

En torno a Noriko se completa con un amplio y útil glosario de términos japoneses. El apéndice se convierte en un manual de imprescindible consulta, a pesar de que en ocasiones se eche en falta alguna nota al pie explicativa para hacer más accesible el discurso al lector no iniciado en el léxico japonés.

Gracias a las ediciones españolas en DVD de los tres títulos analizados en su libro, Antonio Santos invita con su publicación más reciente a un primer acercamiento o a una revisitación de la trilogía que Ozu dedicó a Noriko: un idealizado arquetipo femenino del cineasta que pone de manifiesto un Japón en transformación. A través de las claves ofrecidas por *En torno a Noriko*, se aprecia con un nivel de detallismo inusitado la riqueza y complejidad de un director que vertebró su obra a través de la tensión entre lo narrado y «lo nunca dicho», retomando las palabras de

Carlos Losilla en el número de *Nosferatu*. Santos señala las características esenciales de Ozu y subraya la importante basculación que se produce entre lo móvil y lo permanente, entre lo narrado y lo omitido, entre tradición y modernidad, entre la vida y la muerte.

En definitiva, esta obra, editada por la FilMOTECA de Valencia, constituye una aportación fundamental sobre la figura de Ozu y pone de manifiesto la amplitud de aproximaciones y de temas que ofrece la filmografía de uno de los grandes maestros del cine japonés.

Laura Montero Plata

OTEIZA Y EL CINE

Santos Zunzunegui (coord.)

Pamplona

Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011

300 páginas

22 €



A finales de los años 50, Jorge Oteiza declaró públicamente que abandonaba la escultura. Su trabajo experimental en la desocupación del espacio había llegado a una conclusión: la conquista de una Nada trascendente. A partir de entonces –pensaba Oteiza– su misión como artista no era repetir de un modo formalista el estilo ya establecido, sino dedicarse «a la ciudad»

—esto es, a la actividad pública, política en un sentido amplio.

Las actividades que desarrolló Oteiza en este contexto son múltiples, algunas de ellas ya conocidas: trabajó en numerosos proyectos educativos; se consagró a la teoría con la publicación de su obra fundamental, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, en 1963; realizó proyectos arquitectónicos y pretendió dedicarse al cine... En este último aspecto, algunas de sus colaboraciones son ya conocidas, como la participación en *Operación H* (Nestor Basterretxea, 1963), cuyos créditos lo mencionan como montador; o la explicación de sus teorías sobre la prehistoria vasca, que Nestor Basterretxea y Fernando Larruquert incluyeron en *Ama Lur* (1968). Sin embargo, su proyecto cinematográfico más ambicioso fue *Acteón*, un largometraje experimental, que debía continuar la línea abierta por *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) y *Fellini 8½* (*8½*, Federico Fellini, 1963), pero que fue acabado por Jorge Grau en 1965.

Santos Zunzunegui ha llevado a cabo un trabajo de recuperación y contextualización de los materiales del proyecto de *Acteón*, que hasta ahora habían permanecido inéditos. Zunzunegui se había interesado por este tema hace años, y en su historia del cine vasco (*El cine en el País Vasco* [Diputación Foral de Vizcaya, 1985]) recogió ya algunos de los documentos de este proyecto. Sin embargo, hasta la fecha, las actividades cinematográficas de Oteiza habían permanecido como un episodio más o menos desconocido o marginal en el contexto de su obra.

Frente a esta situación, el volumen que acaba de publicar Zunzunegui es una demostración de la importancia fundamental que tuvo *Acteón* en el trabajo de Oteiza a comienzos de la década de 1960, algo que ya se podía intuir al ver las numerosas alusiones cinematográficas incluidas en *Quousque tandem...!* (1963) y, sobre todo, en sus *Ejercicios espirituales en un túnel* (1983).

La importancia de *Acteón* se puede cifrar, en primer lugar, en que se trata de una manifestación radical de la preocupación de Oteiza por huir del formalismo y convertir su trabajo en una especie de elevado servicio social. Tras proclamar su abandono de la escultura, Oteiza afirmó que su misión era salir «a la búsqueda del hombre». Y puesto que el hombre contemporáneo no se encuentra en los museos, había que salir a buscarlo a donde se encontraba: a las salas de cine.

Resulta interesante comparar este planteamiento con el de otros autores de la época. Quizás el caso más llamativo sea el de Roberto Rossellini, quien en 1958 afirmó que se disponía a abandonar el cine para dedicarse a la televisión, que él veía como algo «más útil»: un medio para salir «a la búsqueda del hombre». Así que, según Rossellini, Oteiza estaba llegando tarde en esa búsqueda del hombre contemporáneo, que ya no se encontraba en el cine, y quizás esto explique las dificultades a las que tuvo que enfrentarse.

En cualquier caso, para Oteiza, el paso al cine no era solo una cuestión de llegar a una determinada cantidad de público, sino una auténtica metáfora de su método de trabajo. En diversos lugares, el escultor explicó que su investigación escultórica sobre el vacío tenía su origen en la vivencia infantil de esconderse en los agujeros de la playa de Orio. Para el Oteiza niño, el agujero era un vacío protector desde el que se podía mirar, semejante al vacío creado después por sus cajas metafísicas (protectoras contra el sentimiento trágico de la vida).

Esta comparación se hizo explícita en *Quousque tandem...!* (n.º 88), donde se afirmaba directamente: «En el cine se oculta el hombre, como nos ocultamos de niños en un agujero en la playa». De este modo, Oteiza aplicaba directamente la imagen del cine a su experiencia infantil. Los hombres se introducen en la sala cinematográfica para asomarse a una proyección, lo mismo que el niño se esconde en la playa para protegerse, y desde ese refugio asomarse por el agujero a la realidad exterior.

En otras ocasiones, Oteiza aplicó esta misma imagen al hecho de mirar por el agujero (protector) de la cámara. «De niño —decía en «Fotografía vasca y fotomaquia», un texto verdaderamente sorprendente— comencé mi escultura como fotógrafo, construí yo mismo mi primera máquina, haciendo un pequeño agujero en una piedra». Y, de aquí, extraía una conclusión que no podía ser más explícita: «Yo como escultor lo que he hecho es fotografía».

Con semejante planteamiento, *Acteón* debía ser una puesta en imágenes de esta postura *oteiziana*. En el planteamiento de Oteiza, la angustia existencial del personaje mitológico acosado por una jauría de perros no podía solucionarse huyendo, sino con una actitud inmóvil: protegiéndose en el vacío, representado en la película a través de dos imágenes recurrentes en sus escritos. En primer lugar, los cromlechs vascos (que marcaban con piedras un vacío protector), y en segundo, *Las Meninas* de Velázquez, donde se desarrollaba la escena fundamental de la película. Oteiza consideraba que *Las Meninas* era el cuadro vacío por excelencia: una pintura en la que no ocurría nada, salvo la pura instantaneidad detenida por el pintor. Una detención que Oteiza comparó con la que efectuaban los fotógrafos callejeros, que decían a los retratados «¡quietos, un momento!» y, mirando por el agujero de su cámara, procedían a inmovilizar el tiempo. Con este trabajo sobre el tiempo —propio del cine—, Oteiza quería llevar a cabo algo análogo a lo que, como escultor, había hecho con el espacio. Y, por eso, no sorprende que —como ya se ha mencionado— sus referencias fueran dos películas que tratan de un modo muy explícito el problema de la temporalidad, como son *El año pasado en Marienbad* y *Fellini 8½*.

No hace falta decir que *Acteón*, con la enorme ambición que caracterizaba al proyecto *oteiziano*, fue un rotundo fracaso. La falta de conocimientos de técnica cinematográfica por parte del escultor, junto a su explosivo carácter, hizo que la colaboración con Jorge Grau —a quien

la productora había encargado suplir las carencias técnicas de Oteiza— se resquebrajara muy pronto. Sin embargo, esto no hace menos interesante el proyecto, que en algunos puntos resultaba francamente utópico. En este sentido, el caso de Oteiza se acerca a otros como el de José Val del Omar, que por esas mismas fechas dejó de realizar obras «acabadas» y se embarcó en toda una serie de proyectos que nunca llegarían a cerrarse. Oteiza y Val del Omar fueron vidas paralelas en más de un sentido, y mantuvieron una relación que Zunzunegui señala, pero que aún se encuentra por explorar. Con todo, más allá de los contactos puntuales que ambos pudieran tener, lo más interesante es la relación de sus planteamientos vitales: el de *Acteón* se puede considerar —según afirma Zunzunegui— como «un fracaso honroso en el que la limitación de los resultados no puede hacernos olvidar la altura de las miras» (pp. 66-67); y, sin duda, algo parecido se podría afirmar de los múltiples fracasos de Val del Omar.

Oteiza y el cine es una monografía que pretende dar cuenta del ambicioso proyecto cinematográfico de Oteiza, tal como se plasmó en *Acteón*. Con una introducción del propio Zunzunegui sobre el proyecto de la película y las ideas que lo sustentaban, la opción ha sido reproducir en facsímil los dos textos fundamentales del proyecto: el *Escenario de Acteón* (una de las varias versiones existentes del guión de la película) y la *Estética de Acteón* (un conjunto de reflexiones teóricas sobre el cine que, en ocasiones, Oteiza llegó a prometer como libro independiente, aunque finalmente quedó inédito). A esto se añaden dos artículos de Jenaro Talens y Paulino Viota que contextualizan la teoría y las posibles aplicaciones cinematográficas de las propuestas de Oteiza.

El lector familiarizado con la lectura *oteiziana* puede echar de menos algunos aspectos de la relación del escultor con el cine que se podrían abordar y que no se encuentran explícitamente tratados en este volumen. Por ejemplo, las otras

colaboraciones cinematográficas de Oteiza. Es conocido y se ha comentado su trabajo en *Operación H*, pero apenas lo ha sido el caso de *Ama Lur*, o su relación con otras películas que se pueden relacionar temática y formalmente con la obra de Oteiza como el cortometraje de Basterretxea y Larruquert de 1964 *Pelotari* (cuyo comentario abre, de hecho, los *Ejercicios espirituales en un túnel*). De un modo semejante, sería posible rescatar los trabajos de Oteiza como «crítico» cinematográfico, presente en los muchos escritos que dedicó a cineastas contemporáneos, inéditos o dispersos por sus caóticos libros. O —por citar sólo un último aspecto—, estamos aún pendientes de un estudio que contextualice este y otros proyectos del marco de X-Films, una productora sobre la que, según reconoce Zunzunegui en su artículo, la única referencia bibliográfica disponible es el catálogo del *Homenaje a X-Films* realizado en el marco del Festival Punto de Vista en 2006.

En fin, la relación de Oteiza con el cine abre una gran cantidad de cuestiones y relaciones. Frente a esta maraña, que aún se encuentra en cierta medida por explorar, Zunzunegui ha optado —con un criterio bastante razonable— por presentar una monografía sobre *Acteón*, en lugar de dispersar su trabajo hacia las diversas ramificaciones a las que Oteiza fue tan aficionado, pero a las que hubiera sido complejo dar un hilo conductor, dado su carácter fragmentario y disperso. La mención de estas posibles derivas del trabajo sobre la relación de Oteiza con el cine puede considerarse como una indicación de que este no es un trabajo cerrado, sino que debe servir de punto de partida a investigaciones posteriores sobre las derivas del cine experimental en España (aunque sería discutible calificar así a *Acteón*), y sobre las relaciones, a veces sorprendentes, que se produjeron entre la escultura, el cine y demás artes en determinados momentos de la historia.

Javier Ortiz-Echagüe