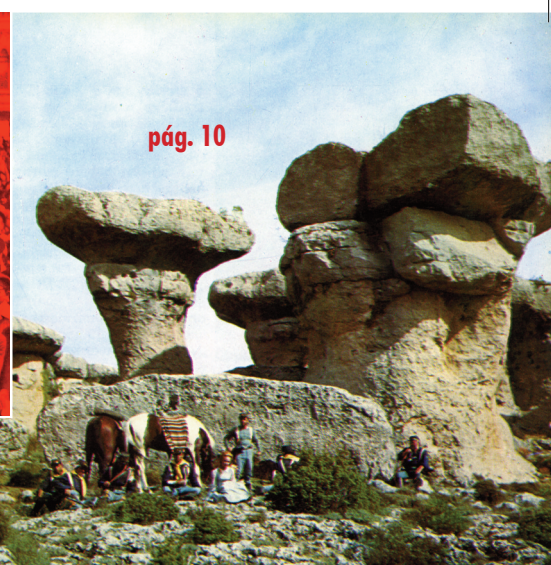




## 004 Cuenca y el cine

|                                                     |    |
|-----------------------------------------------------|----|
| Recorte de prensa: <i>La sobrina del cura</i> ..... | 4  |
| La bendición del Puente de San Pablo .....          | 7  |
| Harald Reinl, el último nibelungo .....             | 10 |
| 30 años del I Festival de Cine y Música ....        | 16 |

## 021 Los clásicos

|                                                    |    |
|----------------------------------------------------|----|
| Agnès Varda, películas de buena fe .....           | 21 |
| <i>The Circus</i> , la técnica del mimodrama ..... | 24 |
| Drácula, la revisión de un mito .....              | 26 |
| Drácula hasta la versión hispana (1931) ..         | 33 |

## 036 Con nombre propio

|                                             |    |
|---------------------------------------------|----|
| Enrique Domínguez Millán: El cine y yo .... | 36 |
| Basilio Martín Patino en el recuerdo .....  | 38 |

## 041 Dossier

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Cine y Revolución Soviética ..... | 41 |
|-----------------------------------|----|

## 078 Reflejos

|                                               |    |
|-----------------------------------------------|----|
| Road movies. A ritmo de motores .....         | 78 |
| Pintura y cine. La luz de nuestros días ..... | 80 |

## 097 Mirada contemporánea

|                                          |    |
|------------------------------------------|----|
| Tendencias del cine actual .....         | 97 |
| Antología de la temporada (2017-2018) .. | 98 |

## 104 Letra e imagen

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| Poemas con película ..... | 104 |
| Libros de cine .....      | 106 |

## 108 Cinescopio

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| 20 Semana de Cine: la consolidación ..... | 108 |
| Los carteles de Iván Zulueta.....         | 110 |
| El valor de los cortometrajes .....       | 112 |
| Viaje al Festival de Cine de Sevilla..... | 114 |

# SUMARIO



# Recorte de prensa: LA SOBRINA DEL CURA

Pepe Alfaro

**I**niciamos en esta sección dedicada a las relaciones de nuestra provincia con el cine, en su más amplia acepción, un nuevo apartado dedicado a recuperar y recopilar las noticias aparecidas en la prensa en relación con la presencia de Cuenca en la pantalla.

*La sobrina del cura* es la primera producción filmada casi íntegramente en localizaciones conquenses de la que se tiene noticia. Reproducimos aquí el amplio reportaje publicitario de seis páginas que la revista *Blanco y Negro* le dedicó en su edición de fecha 25 de abril de 1926, doce días después de su estreno en el cine Royalty de Madrid, que en realidad se limita a una detallada descripción del argumento.

En 1925, cuando las cámaras de cine descubren por vez primera Cuenca, la pequeña capital de provincias apenas supera los 16.000 habitantes. Se va a estrenar en la pantalla representando el papel de un pueblo que el autor de la obra, Carlos Arniches, había situado por tierras aragonesas, lo que no impide que el director Luis R. Alonso, acreditado operador de cámara de nuestro cine silente, se traslade hasta tierras conquenses para debutar en la dirección de largometrajes. La película descubre por primera vez en la pantalla la magia de la Ciudad Encantada, y probablemente este fue uno de los factores decisivos para enriquecer la acción mediante la participación de un paraje que había sido popularizado gracias a las visitas

## «LA SOBRINA DEL CURA»

Adaptación cinematográfica española del melodrama de D. Carlos Arniches. Ediciones Luis R. Alonso.

**D**on Sabino, cura párroco de la iglesia de un pueblo castellano, vivía feliz con la que él llamaba su familia. Esta la componen: Mónica, su sobrina, que a la muerte de sus padres fué recogida por don Sabino; Pelucha, la criada de ambos, y Lucila, la niña encontrada por don Sabino a la puerta de la iglesia cuando apenas tenía unos días, y que en la actualidad cuenta diez años.

Cacique de este pueblo es don Galo Medina, quien tiene un hijo, Santitos, al cual el pueblo acusa de haber seducido a la hija de la señora Cipriana. Esta implora justicia en el Juzgado, donde el escribano la hace saber la negativa de don Galo para que su hijo legalice el estado civil del niño. Cipriana recurre, como todos los del pueblo, al bondadoso don Sabino, quien visita a don Galo para recomendarle la conveniencia de que su hijo lo efectúe así. El cacique, hombre sin entrañas, niega al virtuoso sacerdote lo que puede haber de cierto en este asunto respecto a su hijo; pero el juez del pueblo, ante los temores de que desaparezcan del Juzgado las cartas que comprometen al hijo del cacique, se las entrega a don Sabino para su custodia.

Y aquí empiezan las calumnias e infa-

mias contra este santo varón, que sólo bondad y cariño tiene para todos sus feligreses.

El cacique, valiéndose de sus grandes influencias, de su mucha maldad y sus pocos sentimientos, hace llegar a oídos del ilustrísimo señor obispo de la diócesis la infame calumnia de que este honrado sacerdote vive con una mujer joven y retiene en su poder una niña cuyo origen no puede justificar.

Separado del mundo, huyendo de la Justicia y temido de todos vivía Tomasón, quien se refugia en la maravillosa ciudad encantada de la provincia de Cuenca. Un día ve llegar a la fuente a Lucila y Pelucha, a quienes pregunta. Las niñas huyen desfavoridas, y cuando llegan a su casa cuentan a Mónica la presencia cercana de aquel hombre a quien todos temen.

Consecuencia de las calumnias que don Galo hizo llegar al señor obispo es la presencia en el pueblo de un enviado, que trae la misión de entrevistarse con don Sabino.

Con gran dolor escucha don Sabino las graves acusaciones que contra él se han tramado, explicando con todos sus detalles cómo encontró abandonada, a la puerta de la iglesia, a la niña, la cual traía prendido



EL PÁRROCO DON SABINO VIVÍA FELIZ CON LA QUE ÉL LLAMABA SU FAMILIA...

de los primeros turistas (algunos de ellos ilustres) y por las reseñas aparecidas en la prensa, culminando con la declaración de Sitio Natural de Interés Nacional mediante R.D. de 11 de julio de 1929. Posteriormente, las cámaras volverían a visitarla asiduamente, de hecho se pueden contabilizar hasta catorce largometrajes que, con mayor o menor fugacidad, pasaron por sus calles entre 1953 y 1982, pero a *La sobrina del cura*, un melodrama popular trufado de ingredientes folletinescos tan sencillos como efectivos para el público de la época, cabe el honor de haber descubierto las posibilidades estéticas de este privilegiado enclave natural de la Serranía de Cuenca como un decorado de infinitos registros.



# CUENCA Y EL CINE



DON SABINO Y EL CACIQUE DON GALO

a sus ropitas un papel que decía, en letra tosca: "Recójala y no la abandone, señor cura; se lo pido en caridad de Dios. Algún día vendré por ella."

Demuestra el parentesco que le une con Mónica, a quien recogió porque murieron sus padres. El señor provisor, enviado de su ilustrísima, ensalza las virtudes que le adornan; pero le indica que es preciso que en muy breve plazo busque otro acomodo a Mónica e ingrese a la niña en una casa de beneficencia hasta que pueda reclamarla quien se crea con derecho a ella.

Esta conversación ha sido escuchada, a través de un ventana, por Tomasón, quien desde aquel día no se separa de los alrededores del pueblo.

Una tarde en que Lucila está jugando con otras niñas se distancia un poco de ellas. Todos sus movimientos son observados por Tomasón, quien trata de ocultarse por haber visto a la Guardia civil. Lucila ve a Tomasón y, al dar un grito asustada, llama la atención de la Guardia civil, que rápidamente se da cuenta de la presencia de este hombre. Tomasón se apodera de la niña, ésta se desmaya, huye con ella, y la Guardia civil le sigue.



SEPARADO DEL MUNDO, HUYENDO DE LA JUSTICIA, VIVIA TOMASON...



...Y LA GUARDIA CIVIL LE SIGUE



TOMASON CUENTA TODA SU VIDA A DON SABINO

el momento en que Pelucha cuenta a éste y a Mónica lo que acaba de suceder.

Tomasón, con lágrimas en los ojos, suplica a don Sabino que no le entregue a la Justicia sin antes escucharle. Ante el asombro de todos dice que Lucila es hija suya, y don Sabino le presta hospitalidad, haciéndole pasar dentro de la casa en el momento que llegan los guardias, a quienes don Sabino despista diciéndoles haberle visto pasar con dirección al campo.

Recogido por don Sabino, Tomasón le cuenta toda su vida, llena de alegrías en su juventud y muy amarga durante los diez años de reclusión en presidio, en que sólo pensaba en su hija.

Confiesa sus relaciones con Andrea, la hija del encargado de la la-



TOMASON SE APODERA DE LA NIÑA...



Recorte de prensa: LA SOBRINA DEL CURA - Pepe Alfaro

branza en la casa del cacique, relaciones a las que se oponía el padre, lo que les obligó a abandonar el pueblo, amparados por la obscuridad de la noche. Refugiados en un pueblo próximo, deciden volver a solicitar el perdón del padre de Andrea en ocasión en que éste se encuentra acompañado del odioso cacique.

Andrea suplica a los pies de su padre, mientras don Galo, con la maldad que le caracteriza y sentenciosamente, le dice al padre de Andrea:

—Si les perdonas, te planto en la calle. No quiero en mi casa gente sin honra.

El padre de Andrea, ciego de cólera, se lanza sobre Tomasón, a quien coge por el cuello tratando de estrangularle. Tomasón se dehinde y, sacando una navaja, hiere a su padrastro, quien muere en los brazos de su hija, mientras Tomasón huye.

Después de las declaraciones la Andrea vuelve al pueblo donde antes vivieron, y Tomasón se refugia en la cabana de un pastor, donde se enteró que Andrea ha dado a luz una niña y que está gravemente enferma. Decide ir a la puerta de la iglesia, entregándose más tarde a verla, y cuando llega al pueblo, Andrea de a la Justicia. Diez años en presidio, ha muerto. Recoge la niña y la deja a la hasta que logra fugarse, y cuando llega a verla y escucha de labios del enviado del señor obispo las graves acusaciones contra don Sabino, decide llevársela.



CONFIESA SUS RELACIONES CON ANDREA...



ANDREA SUPLICA A LOS PIES DE SU PADRE

Al llegar a este punto de la confesión de Tomasón llaman a la puerta del señor cura. Es un vecino del pueblo que reclama los auxilios de la Religión para un enfermo grave. Don Sabino sale, y al quedarse solo en la casa acompañado de las mujeres, vuelven a llamar otra vez. Ahora es don Galo y Santitos. Mónica esconde en la habitación del



DON SABINO SALE...

cura a Tomasón y se lleva los documentos que entregó el juez a don Sabino.

Don Galo trata de convencer a Mónica para que le entregue los documentos de la causa de su hijo; pero, al ver la negativa de ésta, quiere por fuerza apoderarse de ellos. En este momento aparece Tomasón, quien, recordando las frases del cacique "No quiero en mi casa gente sin honra", hace firmar a Santitos un documento reconociendo ser el autor de la desgracia de la hija de la señora Cipriana.

Don Sabino, que ha sido engañado para que saliese de casa, vuelve a ella y recibe de manos de Tomasón el documento que ha obligado a firmar al hijo del cacique. Este, que no se conforma con esta nueva confesión, denuncia a la Guardia civil la presencia de Tomasón en la casa del señor cura. Toda la noche ha estado rodeada la iglesia y la casa parroquial por guardias, criados de don Galo y gente de su confianza. Durante ella don Sabino ha entregado a Tomasón los pocos ahorros de que dispone para que, si puede, huya a América.

Apenas amanece llegan a la iglesia los niños para recibir la primera comunión. Entre ellos está Lucila, la hija de Toma-

són. Mónica anuncia a don Sabino la presencia del cacique, que, con guardias y gente del pueblo, viene para la iglesia. Cuando el cacique entra en la sacristía y trata de registrarlo todo, aparece Pelucha diciendo que una mano criminal ha prendido fuego por los cuatro costados a la casa de don Galo Medina. Este, al oírlo, sale precipitado en dirección al pueblo, y Mónica, que ha sido la inventora de la ocurrencia, entra de nuevo en la iglesia, donde va a empujarse a dar el Pan de los Angeles a los niños del pueblo.

Al quedarse solo don Sabino saca a Tomasón de sus habitaciones, y, en una escena altamente dramática y sentimental, solicita este hombre del señor cura le conceda ver por última vez, antes de marcharse, a su hija. El sacerdote accede, y, al levantar la cortina que comunica con la iglesia, aparece el maravilloso momento en que un sacerdote deposita en la boca de Lucila el Cuerpo de Cristo. Tomasón cae de rodillas y, llorando, se despidió de su hija. Don Sabino, conmovido e implorando al Cielo el perdón para aquel hombre que nunca fue malo, va hacia él y ambos se abrazan sollozando.

\*\*\*

Los expertos consideran que se ha perdido entre el 80 y el 90 por ciento de las películas producidas en España durante el periodo mundo. Se puede considerar, pues, una inmensa fortuna que haya pervivido, aunque incompleta, una copia de poco más de cuarenta minutos de *La sobrina del cura*, que puede verse en el portal de *Youtube*, cuyas ausencias narrativas pueden ser completadas con los detalles argumentales aportados por esta crónica. Lo más relevante de la película es que nos ayuda a identificar los primeros escenarios cinematográficos de Cuenca, aunque los casi cien años transcurridos desde su filmación, junto a los importantes cambios experimentados por la fisonomía urbana de la ciudad, dificultan la localización de algunos parajes concretos. Aparte de los inconfundi-

bles planos de la Ciudad Encantada, se pueden percibir escenas tomadas en la fuente de la Fuensanta (en un primer momento parecía su desaparecida gemela de San Fernando, pero en realidad es la que aún permanece casi en el mismo sitio en la Avenida de los Alfares), la Puerta de San Juan o la calle El Peso; otros parajes ofrecen mayor dificultad para ser localizados y es posible que ciertos planos se tomaran en algún pueblo cercano a la capital conquense (¿Palomera?). La parte más dramática se localizó en la finca de Casablanca, convertida en la residencia del cacique don Galo. También se filmó alguna escena en la localidad madrileña de Las Rozas, pero es previsible que no quede rastro del ambiente rural reflejado en el film tras un siglo de vertiginoso desarrollo urbano.



## UNA HIPÓTESIS ARRIESGADA

# LA BENDICIÓN DEL PUENTE DE SAN PABLO

## Posible primera película rodada en Cuenca

José Luis Muñoz

.....

Hace años vengo dando vueltas (mentales) a una frase que siempre he considerado cabalística y que, finalmente, me decido a interpretar mediante la formulación de una hipótesis ciertamente arriesgada, entre otros motivos porque, salvo hallazgo milagroso, no hay forma de poder comprobarla para valorar el acierto o error de la teoría.

La frase en cuestión aparece en la crónica periodística de la bendición e inauguración del puente de hierro de San Pablo, que tuvo lugar el 19 de abril de 1903. Dice el comentarista de *El Correo Católico*:

“En el momento de la bendición vimos funcionar un aparato fotográfico, que ciertamente dará a conocer notables instantáneas, dignas de conocerse por el importante asunto a que se refiere”.

La lectura literal de la frase en cuestión no parece encerrar ningún misterio: había alguien haciendo fotos. Vayamos más allá de esa lectura y, en un ejercicio de semiología, hagamos otra, atendiendo a los elementos lingüísticos que la integran y desmenuzando el sentido de cada uno de ellos.

Previamente, podemos recrear el momento porque, aunque bien conocido, conviene tener frescos los datos. El puente de San Pablo se construyó en sillería en el siglo XVI, por iniciativa del canónigo Juan del Pozo. A partir del XVIII comenzó a mostrar evidentes signos de deterioro que, finalmente, condujeron a su demolición, en 1895. Para resolver el problema de la comunicación entre la ciudad y el convento, entonces sede de un seminario, el obispo Wenceslao Sangüesa promovió la construcción de una pasarela “provisional” que, por razones de economía, se edificó en hierro, con proyecto del ingeniero inglés George Battle. De esa manera, Cuenca pasó a ser

una de las pocas ciudades españolas en que existe un ejemplo de la arquitectura del hierro, técnica efímera y pasajera, que tiene su más destacado ejemplar en la bellísima torre Eiffel, de París, también construida con carácter provisional. En 1903 se inauguró el nuevo puente y a ese acto se refiere la crónica periodística.

El momento está claro, el de la bendición del puente. En ese instante, “vimos funcionar” algo que, por el sentido estricto del término “funcionar” debemos interpretar como que se estaba moviendo de alguna forma. Una cámara fotográfica es un elemento que capta imágenes, pero no “funciona”, no se mueve, no se agita. Ningún fotógrafo dirá que su cámara “funciona”. Sí lo hace una cámara cinematográfica, que en aquellos tiempos se activaba mediante una manivela que el operador iba gestionando de manera incesante.

El periodista vio funcionar “un aparato fotográfico”, concepto que tampoco es de aplicación al ámbito de la fotografía, donde ya se hablaba directamente de cámara que utilizaba una persona, llevándola en las manos. La mención a un “aparato” nos debe conducir a pensar en otro tipo de artilugio técnico, algo de mayor volumen y seguramente no manejado a mano, sino situado sobre un elemento fijo, por ejemplo un trípode.

El aparato así señalado captará “notables instantáneas”, concepto desde luego utilizado en fotografía pero cuyo uso en plural nos puede hacer imaginar una sucesión de imágenes en forma de realización cinematográfica.

Imágenes que, además, son “dignas de conocerse” lo que también nos induce a pensar en el público espectador. Por supuesto, las fotografías, que en principio son de uso y disfrute personal, pueden tener como destino inmediato habitual el que sean conocidas si se publican en un periódico pero la forma en que la frase está escrita me



anima a pensar en otro tipo de contemplación masiva, colectiva, en una sala de proyecciones.

A todo ello hay que añadir otra observación más, esta de tipo general. La fotografía se había puesto en marcha a mediados del siglo XIX, mediante las invenciones del gran pionero, Nicéforo Niepce (1824) y quienes, tras él, desarrollaron pronto una tecnología que a Cuenca llegó no mucho más tarde. Dice Muñoz y Soliva (que escribe en 1867) que “hará cinco o seis años que D. Rufino Sánchez, catedrático de Física del Seminario Conciliar de San Julián, estableció en esta ciudad una fotografía, y en el anterior estableció otra D. Teodoro Mediamarca”. A ellos, a lo largo del siglo, se incorporan nombres de fotógrafos ambulantes que recorren la provincia, como Vicente Sánchez Chuliá, Manuel Soler Salas, Antonio García Peris, el francés Julio Derrey, José Llopis Salas, Luciano Armero García, nacido en Iniesta, etc., mientras que en la propia capital se establecen fotógrafos estables, como Jesús Enero, Ramón Sánchez, Donato Sánchez, José Pons y otros, a la vez que se impone la lenta incorporación de la ciudad al generoso mundo de las postales, realizadas por fotógrafos que pasaban por aquí y recogían imágenes. La más antigua postal conocida de Cuenca es de 1897 y corresponde a la serie editada por Hauser y Menet.

Es decir, por sintetizar, la presencia en la ciudad de un fotógrafo no era en absoluto un hecho especialmente llamativo ni tenía por qué ser reflejado en una crónica periodística. Sí debía serlo, y por eso el cronista lo recoge, la presencia de un cámara cinematográfico.

Si esta hipótesis, tan arriesgada como imposible de comprobar, pudiera ser cierta, la redacción modificada de la noticia podría ser así:

“En el momento de la bendición vimos actuar una cámara cinematográfica que, ciertamente dará a conocer en todo el mundo notables imágenes, dignas de conocerse por el importante asunto a que se refiere”.

Eso significaría, además, que esta presunta película sobre la inauguración del puente de San Pablo sería la más antigua rodada en Cuenca. Y podría haberse dado el caso, en una hipótesis aún más disparatada, que formara parte del espléndido documental *¡Lumière! Comienza la aventura* (*Lumière! L'aventure commence*, Thierrey Frémaux,

2016), que pudimos ver (y disfrutar) en el Cineclub el pasado 14 de febrero de 2018, en el que se recoge, en una interesante combinación de montaje didáctico y comedia costumbrista, una apasionante selección de un centenar de las casi mil quinientas películas que produjeron los hermanos Louis y Auguste Lumière en la década primera del cine. Pero la imaginación no debe llegar a tales extremos: no existe ni la más remota posibilidad de que los Lumière enviaran a un reportero a Cuenca para cubrir la bendición del puente de San Pablo.

Sí lo hicieron a otros muchos lugares del mundo, especialmente a los más variados rincones de su país natal, Francia, pero también a Inglaterra, Alemania, Rusia, Turquía, también a España, de donde solo se incluye un rodaje, más bien ridículo, por cierto, sobre unas danzas presuntamente militares. Nada más poner en actividad su invento, el del cine, los Lumière tuvieron claras varias cosas; una, que para entretener al público deberían rodar tanto escenas de ficción, si es posible de contenido cómico (ejemplar *El regador regado*) como documentales, comenzando por la primera de todas, *Salida de los obreros de la fábrica* para continuar con múltiples escenas tomadas de la vida misma, el trabajo, las ciudades, los pueblos, las costumbres, definiendo así, ya de entrada, los dos grandes sectores que habrían de decantar la estructura cinematográfica, la ficción y el documental; otra, que para captar cuantas más imágenes mejor, deberían contar en seguida con un variado catálogo de reporteros destinados a viajar y filmar en los más apartados lugares del mundo y así organizaron con extraordinaria eficacia un notable cuerpo de camarógrafos viajeros que con tanta rapidez como filmaban enviaban el material a la sede central de la compañía para su revelado y distribución; y tercera cosa, no menos importante, tuvieron claro desde el primer momento (y esa fue una gran diferencia en relación a otros pioneros, como Edison) que el naciente cine tendría su principal virtualidad en la exhibición colectiva, masiva, para lo que se necesitaban locales apropiados, primero barracas de feria y en seguida salones correctamente equipados.

Todo ello aparece recogido de manera ciertamente ejemplar en *¡Lumière! Comienza la aventura* de forma que estos conceptos, seguramente conocidos por muchos espectadores, quedan aquí puestos de relieve en forma tan



# CUENCA Y EL CINE



*Fotografía de la inauguración del Puente de San Pablo el 19 de abril de 1903, con multitud de conqueses desplegados por los alrededores. ¿Había también una cámara cinematográfica filmando el momento?*

asombrosamente natural que la mirada se desliza con una sensación de atrevimiento descubridor, como si tales cosas las conociéramos por primera vez y nos hubiera resultado impensable imaginar que el cine pudo echar a andar con esas características. Lo hizo, es cierto e indiscutible, pero encontrarlo ahora sintetizado con la fórmula narrativa aplicada por Frémaux nos produce una impresión a la vez placentera y estimulante. Retrocedemos cien años para sentirnos inmersos en la Europa que sale del romanticismo y aún no ha entrado en la inmensa catástrofe de la primera Guerra Mundial, ni siquiera en las conmociones revolucionarias que se están preparando en varias partes. Es una sociedad que parece conforme consigo misma, que ni siquiera se inmuta con la vergonzosa imagen colonial de las damas de alta alcurnia lanzando monedas a la miserable plebe indígena ni se altera con la ridícula escena del bey de Túnez saliendo de su palacio pero que sí se asombra viendo llegar una locomotora a punto de escapar de la pantalla o asiste estupefacta a la botadura de un barco. La realidad, en forma de imágenes cinematográficas, está llamando a la puerta.

Parte de esa realidad fue la bendición del puente de San Pablo de Cuenca que alguien, quizá, seguramente, se encargó de filmar. No encuentro en los repertorios históricos del cine español, ninguna alusión directa o indirecta que permita localizar tal película. El catalán Fructuoso Gelabert y el aragonés Segundo de Chomón ruedan bastantes documentales pero pronto se orientan de manera prioritaria hacia el cine de ficción y el de animación. Son los pioneros del cine español. En ninguno de sus catálogos encuentro un título que pueda ser alusivo al bellissimo puente de hierro de Cuenca. Solo una casi imposible casualidad podría llevarnos, en algún momento de un impredecible futuro, a encontrar en algún rincón perdido de quien sabe qué local vetusto y olvidado, un fragmento de celuloide, de 50 segundos de duración en que un audaz reportero cinematográfico pudo filmar al cardenal Sancha bendiciendo el puente. Algo que, por ahora, no es más que una hipótesis atrevida, y quizá disparatada.



# HARALD REINL, EL ÚLTIMO NIBELUNGO

Pepe Alfaro

.....

Un austriaco en la Ciudad Encantada. El olvidado director Harald Reinl vino por dos veces a tierras conquenses para rodar en un paraje cuya iconografía le cautivó desde el primer momento: el western *El último mohicano* y el film épico *Los nibelungos*. Recuperamos en estas páginas su trayectoria y rememoramos aquellos dos curiosos rodajes.



Fotografía tomada a mediados de los sesenta, en la que aparece el director de origen austriaco Harald Reinl con su segunda esposa, la actriz alemana Karin Dor

Abajo, cartel utilizado para promocionar el estreno en Italia de *El último mohicano*, presentada con el título de *La valle delle ombre rosse* (*El valle de las sombras rojas*)





# CUENCA Y EL CINE

El nombre del director Harald Reinl (1908-1986) apenas ocupa hoy unas líneas en la historia del cine, quizás salvo en Austria, su país de origen, y Alemania, bajo cuya cobertura industrial realizó la totalidad de su obra, desde que en los años treinta del pasado siglo empezara su carrera colaborando con Leni Riefenstahl como guionista y actor ocasional, especialmente doblando a los protagonistas en las escenas montañosas que necesitaran de un esquiador versado. Tras desarrollar una intensa carrera durante quince años, con una ostensible divulgación de su obra a nivel popular, se alejó prácticamente del cine a mediados de los setenta y se estableció en Canarias para disfrutar un retiro dorado como un alemán más. Consiguió pasar prácticamente desapercibido hasta el 9 de octubre de 1986, cuando su nombre era ya apenas una referencia postergada para los aficionados al cine; de hecho la prensa española apenas recogió la noticia en un par de líneas, a pesar de las infaustas y estrepitosas condiciones en que se produjo el fallecimiento en su casa del Puerto de la Cruz (Tenerife). Aunque las circunstancias de la muerte nunca resultaron del todo aclaradas, al parecer su tercera esposa, la actriz de origen checo Daniela Maria Denis (32 años más joven), en estado de grave embriaguez fruto de su adicción alcohólica, le asestó varias puñaladas, una de las cuales le atravesó un pulmón causándole la muerte, en un final digno para cualquiera de sus filmes policíacos.

## De Edgar Wallace a Karl May

La obra de Reinl se caracterizó por un claro propósito encaminado al entretenimiento popular, sin más pretensión que llegar a todos los públicos en una época de salas llenas, sin importar que muchas de sus películas acabaran recalando directamente en las sesiones dobles. Durante los años sesenta fue uno de los directores alemanes más exitosos y prolíficos, consiguiendo que sus filmes se estrenaran en casi todos los países de Europa y parte de América. Encontró inspiración adaptando principalmente a dos autores; primero en las obras policíacas del considerado padre del *thriller* narrativo moderno, el novelista británico Edgar Wallace (1875-1932) en quien se inspiró para *La banda de la Rana* (1959), *La banda del terror*

(1960), *El falsificador de Londres* (1961), *Der Würger von Schloß Blackmoor/El estrangulador del castillo Blackmoor* (1963, la única no estrenada en España), *El misterio del cuarto número 13* (1964) y *El encapuchado* (1965). El segundo referente literario para sus películas lo constituyó Karl May (1842-1912), el novelista popular alemán especializado en relatos de tono juvenil del Oeste, de quien tras pasó a la gran pantalla cinco novelas protagonizadas por Old Shatterhand (interpretado por el norteamericano Lex Barker) y su amigo el jefe apache Winnetou (con el rostro del actor francés Pierre Brice): *El tesoro del lago de la plata* (1962), *Furia apache* (1963), *La carabina de plata* (1964), *La senda de la traición* (1965) y *Winnetou en el valle de la muerte* (1968); todas filmadas mayoritariamente en localizaciones de la Yugoslavia dominada por el mariscal Tito.

Entre tanto, también hizo sus lecturas de Edgar Allan Poe (*El tormento de las 13 doncellas*, 1967), Norbert Jacques (el díptico formado por *El diabólico Doctor Mabuse* y *Las garras invisibles del Doctor Mabuse*, de 1961 y 1962 respectivamente), Fenimore Cooper (*El último mohicano*, 1965) o Jack London (*El aullido de los lobos*, 1972).





HARALD REINL, EL ÚLTIMO NIBELUNGO - Pepe Alfaro



### *El último mohicano*

La novela de Fenimore Cooper, publicada por primera vez en 1826, se desarrolla en el año 1757, cuando Francia y Gran Bretaña rivalizan por el dominio de las colonias en América del Norte. Sin embargo, para adaptar la historia a la incipiente eclosión de producciones del Oeste en la industria europea, la acción se traspone más de un siglo, los franceses se transforman en cuatrerros y el equipo se traslada hasta Almería, pronto convertida en cuna del *spaghetti-western* (posteriormente rebautizado con la denominación más apropiada de *euro-western*). Y del desierto de Tabernas a la Ciudad Encantada solo hay un paso. De esta forma *El último mohicano* inaugura una simbiosis iconológica que tendrá continuación en otros *westerns* como *Salario para matar* (1968), *Johnny el vencedor* (1968) o *El valle de Gwangi* (1969); hasta *Conan el bárbaro* (1982) compartió correrías por tierras de Cuenca y Almería.



*El último mohicano* fue una coproducción entre Alemania, España e Italia, siendo el único film de Harald Reinl rodado íntegramente en nuestro país. La participación española estaba representada por los hermanos Balcázar, que no tardarían en levantar un poblado en la localidad catalana de Esplugas de Llobregat, al objeto de realizar sus propios subproductos ambientados en el Oeste. La película se estrenó en abril de 1965 en Alemania e Italia, casi un año y medio antes de su demorada presentación en los cines españoles, lo que no fue óbice para que el actor italiano Anthony Steffen apareciese en los créditos y en la publicidad de nuestro país con su verdadero nombre (Antonio de Tèffe), y no con el alias americanizado que había adoptado para convertirse en un desventajado émulo del Clint Eastwood modelado por Leone.

Curiosamente, el cartel del estreno de la película en Italia, con el título de *La valle della ombre rossa* (*El valle de las sombras rojas*), aparece encabezado por su principal aportación a la producción (Steffen); sin embargo el nombre de Daniel Martín es sustituido por el del actor español Ángel Aranda, que no aparece en la película pero resultaba más conocido en el país transalpino por haber participado en algún péplum. Lo que no podemos saber es

*El actor español Daniel Martín junto al italiano Antonio de Tèffe, debutante en el spaghetti-western, donde llegaría a ser una presencia duradera del subgénero bajo el seudónimo de Anthony Steffen*



# CUENCA Y EL CINE



si se trató de un error involuntario (¿por el parecido físico?) o intencionado (¿por el interés comercial?), como tampoco resulta posible identificar al actor que se oculta tras el nombre de Stanley Kent, que asimismo figura en el reparto.

El rodaje, con el título preliminar de “La venganza del mohicano”, comenzó en Cuenca en el otoño de 1964, en los paisajes cercanos a Uña, sobre la margen izquierda del impresionante valle del Júcar, donde Uncas, el último de los mohicanos (interpretado por el murciano Daniel Martín<sup>1</sup>) y su hermano de sangre Ojo de Halcón (Anthony Steffen) dan comienzo a la aventura. Inmediatamente la

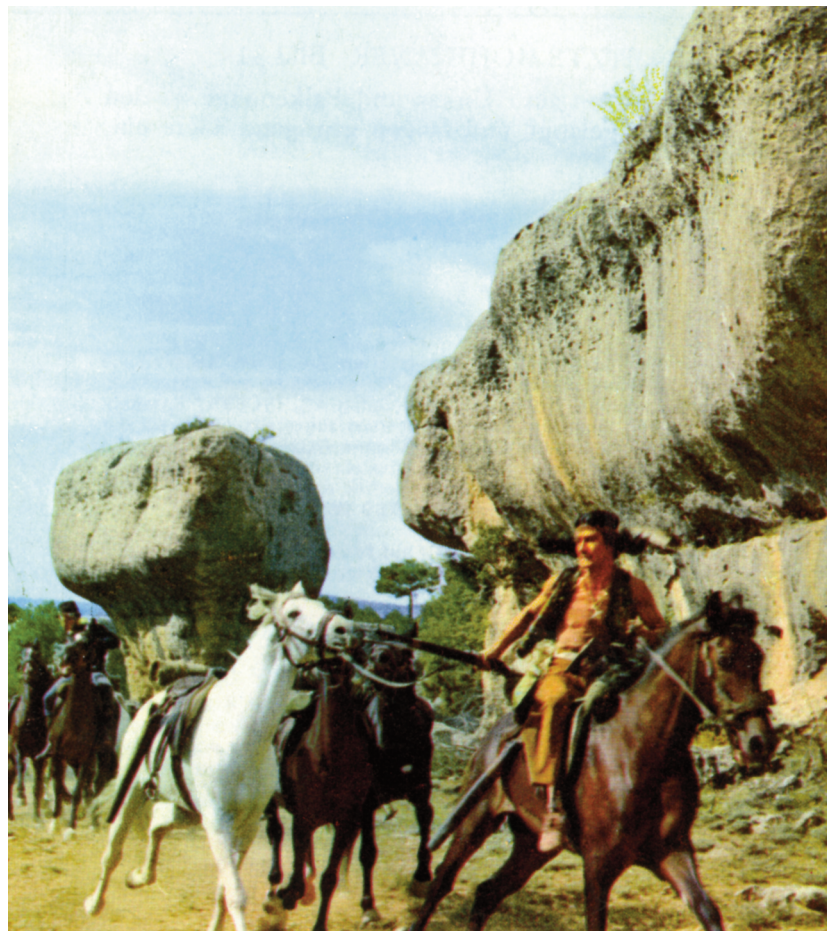


acción se traslada al “jardín de los árboles petrificados”, según la poética definición concebida por el guionista de la versión española José Antonio de la Loma para referirse a los parajes cársticos de la Ciudad Encantada, probablemente en uno de los filmes que mejor han retratado este privilegiado enclave de la Serranía conquense, gracias a un luminoso cinemascope convertido en el formato estándar para los hacedores de *spaghetti-westerns*.

Posteriormente, el equipo se trasladó a localizaciones almerienses (Tabernas, Rioja, Gérgal, Sorbas y Cabo de Gata) hasta completar los trabajos de filmación, ya en el mes de diciembre. El mayor esfuerzo de producción se realizó en la provincia andaluza, donde se construyó un puente y un fuerte que, por exigencias narrativas, acababan siendo destruidos; la participaron de centenares de figurantes y un número considerable de caballos conceden a la película un poderío visual muy por encima de las producciones europeas de la época trasladadas al *Far West*.

<sup>1</sup> Curiosamente este actor interpretó al mismo personaje en la más modesta producción española titulada *Uncas, el fin de una raza* (Mateo Cano, 1965), una especie de continuación del film de Harald Reinl que en España se estrenó casi un año antes.





La película comienza con la masacre de un poblado indio, de la que escapa malherido el jefe indio Changachgook para buscar la última morada entre los mogotes *sagrados* de la Ciudad Encantada, que posteriormente vuelve a aparecer en un par de breves escenas como refugio de las hijas del coronel Munroe, una de ellas (la morena) interpretada por Karin Dor (1938-2017), por entonces casada con el director, una de las actrices alemanas más famosas de su generación, que en su dilatada carrera llegaría a ser “chica Bond” (*Solo se vive dos veces*, 1967) y a trabajar con el gran Alfred Hitchcock (*Topaz*, 1969).

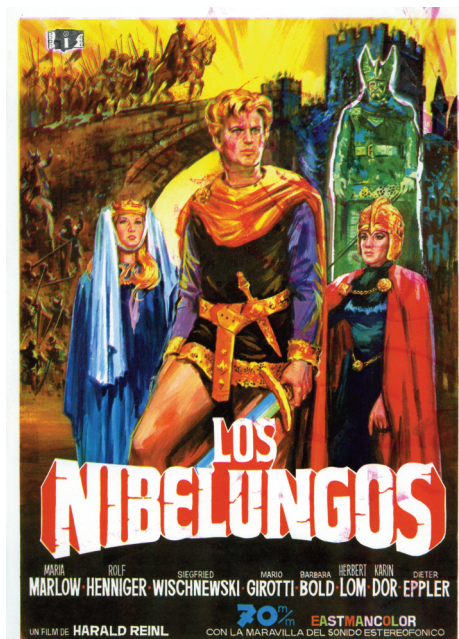
A pesar del esfuerzo de producción, y de aciertos parciales en las localizaciones y la filmación de las escenas de acción, en general el conjunto se resiente de un guion que difícilmente consigue hilvanar los personajes en el desarrollo de la acción, así como algún anacronismo de ambientación, particularmente la construcción del fuerte al pie de un promontorio rocoso que lo convierte en un baluarte endeble y vulnerable, como se demuestra en el desenlace de la película.

## Los nibelungos

Un año después de terminar *El último mohicano*, Harald Reinl se embarca en la inconmensurable osadía de adaptar a la pantalla “El cantar de los nibelungos”, un poema épico medieval del siglo XIII que ya tenía una versión muda firmada nada menos que por Fritz Lang en 1924. La leyenda es una combinación de elementos procedentes de la Historia (Atila), los mitos homéricos (ese resquicio fatal en el baño de invulnerabilidad) y otros popularizados por Tolkien (el poderío del mágico anillo) con gestas y tradiciones genuinas de los pueblos germánicos.

Tras forjar la espada “Nothung” (“Necesaria” para Wagner según su operístico “Cantar de los nibelungos”) Sigfrido se dirige hacia el fondo del Rin, donde la tradición sitúa el reino de los nibelungos, unos oscuros enanos que viven en las profundidades y que han conseguido reunir un inmenso tesoro protegido por un terrible dragón. Al igual que hizo con sus *westerns*, Reinl decidió rodar los exteriores de la película en parajes de Yugoslavia, como la fortaleza medieval serbia de Golubac a orillas del Danubio, o la cueva más grande de la región cárstica del Carso, cerca de la ciudad eslovena de Postojna. Lo verdaderamente curioso es que el director decidiera ambientar la entrada a ese submundo fantástico en la Ciudad Encantada, el milagroso roquedal cuyas posibilidades cinematográficas, al parecer, le habían subyugado.

La película ofrece diferentes tomas de Sigfrido adentrándose en la guarida del dragón, cabalgando sobre un corcel blanco armado con su poderosa espada. El personaje lo interpreta un joven llamado Uwe Beyer, tan sumamente limitado que su carrera de actor empieza y termina con este papel, y por suerte solo aparece en la primera parte.





# CUENCA Y EL CINE



El héroe germánico precede a Conan (sucesor con iconografía claramente emparentada) en su recorrido por las calles de la Ciudad Encantada; la cámara de Harald Reinl vuelve a recrearse en el escenario conquense, incluso repite el punto de vista en algún plano que ya habíamos visto en su film anterior. En total apenas un par de minutos (en una película que alcanza los doscientos), considerados tan inexcusables como para justificar el desplazamiento de una parte del equipo desde Yugoslavia a Cuenca en algún momento del año 1966, con el previsible y cuantioso gasto que el empeño del director ocasionaría, ofreciendo la prueba infalible de su aprecio por un escenario irremplazable.

La lucha con el dragón (con efectos especiales que hoy resultan cuando menos risibles) y el baño de Sigfrido en su sangre (con la intervención de una inoportuna hoja de tilo) se filmaron en estudios alemanes, mientras que en la cueva de Postojna se recreó la guarida del rey de los enanos barbudos (que se podría llamar “el señor del anillo”) donde se guarda el famoso tesoro de los nibelungos, que todavía debe permanecer bajo el subsuelo de la Ciudad Encantada, según muestra el montaje de localizaciones propuesto por la película.

*Los nibelungos*, siguiendo el modelo de la predecesora de Fritz Lang, fue distribuida en dos partes tituladas respectivamente *Sigfrido* (91 minutos) y *La venganza de Krimilda* (110 minutos), aunque en España se realizó un montaje de apenas dos horas condensado ambos filmes, que no llegó a los cines de nuestro país hasta 1971. En el reparto destaca la presencia, en el rol de Brunilda, de Karin Dor, quien hasta su separación del director en 1968 tenía garantizada su participación en las películas del austriaco. *El último mohicano* supuso el descubrimiento Anthony Steffen, un actor que acabaría convertido en una pequeña estrella dentro del subgénero del *western* europeo, donde desarrolló prácticamente la totalidad de su carrera, albergando sus limitaciones expresivas en un único personaje. La pequeña participación italiana en la producción de *Los nibelungos* permitió acceder a un papel secundario a Mario Girotti, actor que posteriormente se haría famoso interpretando a Trinidad y otros epígonos parecidos en la etapa paródica del *spaghetti-western*, bajo el pseudónimo de Terence Hill, una popularidad que le ha permitido encaramarse a la cabecera de los créditos en las posteriores ediciones de la película, a pesar de desempeñar un papel episódico.



AÑO IV - NUM. 1209

DIARIO INDEPENDIENTE

Jueves, 2 de Junio de 1988

LO QUE PUDO HABER SIDO Y NO FUE

# TREINTA AÑOS DEL I FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE Y MÚSICA DE CUENCA

Gonzalo Pelayo Gómez

La actriz Jane Badler (serie «V») llegó ayer

El cine invade Cuenca

Ya han llegado a Cuenca varios actores y actrices que tienen algún papel en el I Festival Internacional de Cine y Música, tanto como participantes de alguna mesa redonda como miembros del jurado calificador de las películas de este certamen. Este es el caso de la popular actriz Jane Badler (serie televisiva «V»). A partir de hoy se espera la llegada de José Luis Coll, Kevin Ayers o Antonio



CUENCA, DEL 4 AL 10 DE JUNIO DE

A pesar de las improvisaciones de los primeros pasos

## El Festival de Cine puede arraigar y crecer en Cuenca

Estamos en el inicio 1988. Atrás quedaban ya los flecos de la transición y la nueva estructuración autonómica del Estado, ratificada meses antes con la celebración de las segundas elecciones democráticas al Ayuntamiento y la Diputación, los órganos de representación local y provincial que habían sido tradicionales entre nosotros desde siempre a los que en esta ocasión se unía, en virtud del mandato de nuestra entonces flamante Constitución, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, que también celebraba su segunda cita con las urnas. Como viene siendo costumbre consuetudinaria entre los nosotros, los conqueses repartimos las parcelas de poder de la forma que mejor nos vino en gana y, así, al frente de nuestro Ayuntamiento situamos a Andrés Moya, en la Diputación al minglanillero Julián Córdoba y al frente del Ente Autonómico al casi inamovible José Bono que se aseguró el sillón tras revalidar la mayoría absoluta que obtuvo en las primeras elecciones cuatro años antes.

producido el éxodo de gran parte de conqueses, sino también porque los que quedan, ansiosos de la llegada del buen tiempo tras el largo y duro invierno, prefieren huir en busca de la naturaleza que encerrarse en las salas oscuras. La precipitación en los preparativos de esta primera edición han influido en cuestiones como la formación del jurado, la presencia de grandes figuras del cine o las mesas redondas sobre temas específicos. Pero por encima de estos problemas, que quizá son inherentes a todo lo que empieza, nos encontramos ante una iniciativa más que viene a incidir en ese laborioso y a veces confuso diseño de una ciudad que aspira a convertirse en un centro de cultura, arte y ofertas de ocio. La acumulación de películas en estas fechas nos ha permitido contemplar títulos que son auténticos estrenos mundiales -junto a otros que vienen de justificado relleno- y algunos más que probablemente nunca llegarían hasta la solitaria pantalla cinematográfica conquesa. Cuando escribimos estas líneas está ya entre nosotros la actriz Jane Badler y se espera la llegada de Alvaro de Luna y Victoria Vera, además de los cantantes Kevin Ayers y Antonio Flores. Aún no se conoce el dictamen del jurado, que decidirá los premios del Festival para ser entregados en la sesión de clausura, en la noche del domingo. El Festival cinematográfico de Cuenca, el único de Castilla-La Man-



# CUENCA Y EL CINE

Iniciada la legislatura para todos nuestros ilustres políticos, se volvieron a poner sobre la mesa “los nobles propósitos fallidos que para la Cuenca atendida y desatendida siempre hubo”, que diría nuestro insigne poeta Federico Muelas. La situación económica había mejorado y ello posibilitaba alguna (pequeña) alegría. Y a tal fin se pusieron a pensar nuestros flamantes nuevos/viejos representantes, cavilando cuáles podrían ser los mejores planes de futuro para nuestra ciudad y dispuestos a cambiar el concepto de “Cenicienta olvidada” que de ella se tenía, por el de una ciudad modernizada y a la vanguardia nacional en algún aspecto concreto. Llegados los pensantes a esta conclusión, solo quedaba definir cuál o cuáles serían las materias adecuadas para llevar a cabo el despegue que nos situaría a la cabeza en alguna materia o actividad. Entre las posibilidades y motivos que se barajaban, surgió uno con especial fuerza. Lo primero, como casi siempre porque es lo más fácil, el eslogan: “CUENCA, CIUDAD PARA LA MÚSICA”. Pues a ello vamos...

Para llegar a esta conclusión, había algunos motivos, concretamente dos importantes, que podrían avalar este proyecto. El primero, la recuperación del Edificio Palafox, antigua sede del Instituto Alfonso VIII y dedicada posteriormente a diversos menesteres, dando cobijo a entidades de la más variada actividad, desde sede de Órdenes Eclesiásticas a las benéficas de Cáritas Diocesana, la cultura cinematográfica través del Cineclub Palafox o a las deportivas, con la instalación de un gimnasio donde los boxeadores conquenses de la época ejercitaban sus musculosas aptitudes, por citar algunas de las más conocidas. Todo ello se fue al garete cuando a mediados de la década y sin saberse muy bien por qué causas (alguien las sabría) el edificio se declaró en ruinas y la piqueta entró en funcionamiento, quedando todo reducido a un solar que durante años presidió el inicio de la subida a nuestra Plaza Mayor.



Pensando y pensando se llegó a la conclusión de reconstruir el edificio, cuestión que no era barata pero que podría ser rentable. ¿Cómo? Pues muy sencillo, dirigiendo el proyecto para que la nueva construcción fuera destinada a la sede nacional permanente de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), creada por el Ministerio de Cultura unos años antes y dedicada a la formación de los músicos españoles del futuro y que dicha formación pasara por su estancia en Cuenca. Los políticos iniciaron al parecer con cierto éxito sus gestiones y hasta se dio como certera esta posibilidad.

El otro proyecto importante fue la construcción del Teatro Auditorio (el *Auditorium*, nombre latinizado por el que se conocía el proyecto, incluso cuando a él se refería la prensa local). En aquella época, Cuenca era testigo de la desaparición de bastantes espacios culturales, especialmente los cines. Habían pasado ya a mejor vida el Alegría, el España y el Avenida, todos ellos con aforos superiores a los seiscientos espectadores, y solamente quedaba en la resistencia el Xúcar, más bien en precario y reducido en cuanto a sus iniciales capacidades, pero cubriendo su cometido en el terreno cinematográfico y también en el teatral, aunque en ambos aspectos sus condiciones técnicas eran bastante deficitarias, especialmente en las teatrales, donde el reducido espacio y las condiciones de su escenario, otrora cobijó de algunas de las grandes com-





*El compositor Carmelo Bernaola fue uno de los invitados al Festival*

pañías nacionales, se había quedado obsoleto e impedía el montaje de obras de gran envergadura. En el otro arte, el de la música, el panorama era un auténtico erial, ya que no existía espacio alguno específico para el desarrollo de la actividad, aunque hay que señalar que la habilitación del Convento de los Paúles y la antigua Iglesia de San Miguel, especialmente para la celebración de la Semana de Música Religiosa, cubrían decorosamente la deficiencia. La construcción de un Teatro Auditorio era una necesidad más que evidente y así lo entendieron nuestras autoridades locales, todas de acuerdo y con respaldos exteriores, entre otros el del entonces ministro Virgilio Zapatero, vinculado a Cuenca en sus actividades políticas anteriores.

Pero volvamos a lo nuestro; si lo que se pretendía era asentar la posibilidad de que Cuenca fuese una ciudad para la música, habría que dotarla de motivos que avalaran esta pretensión. Uno de ellos e importante podría ser la celebración de un anual festival internacional de cine que sirviera de escaparate competitivo para las películas del género musical producidas y estrenadas a lo largo del año. Pero la idea, que era razonable y coherente, no se gestó en Cuenca; fue una propuesta presentada al entonces Presidente de la Diputación Provincial Julián Córdoba, respaldada fundamentalmente por el partido político que sustentaba la citada presidencia y de la mano de un personaje popular y conocido en la época como era el periodista Alfonso Eduardo Pérez Orozco. Alfonso Eduardo, profesional con un extenso currículum en los

medios de comunicación, especialmente en Radio Nacional de España donde ejerció la crítica cinematográfica junto al mítico Alfonso Sánchez, o realizador de programas importantes como el cultural *El ojo crítico*. Ganador de varios Premios Ondas, tanto de Radio como de Televisión, donde también trabajó la crítica cinematográfica, era —es— también miembro de las Academias de Cine y de Televisión. Como se ve, en este aspecto pocas objeciones en cuando a la idoneidad de la persona designada para la dirección del evento.

Alfonso Eduardo, a través de su productora, diseñó la celebración de tres festivales en España: el de cine ecológico de Tenerife, el histórico en Sevilla y el musical en Cuenca. Presentado el proyecto a las autoridades competentes, el de cine musical de Cuenca se acogió como viable y casi con entusiasmo por parte de la Diputación Provincial (no tanto por el Ayuntamiento que presidía Andrés Moya), pero todos decidieron *subirse al carro*. Como había prisa en llevar a cabo el proyecto, se empezaron a hacer las gestiones oportunas con toda la premura posible (la primera, como es lógico, el respaldo económico, por un montante aproximado de catorce millones de pesetas y que corrió fundamentalmente a cargo de la institución provincial). Inmediatamente se designaron las fechas de celebración y ahí vino el primer fallo importante. Desoyendo consejos, se fijaron las fechas de finales de mayo y primeros de junio para la celebración del festival, es decir, coincidentes con el puente del Día de la Región y la Virgen de la Luz en el que, entonces y ahora, los conquenses emigran en masa hacia la playa, por lo que estaba cantado el fracaso de público. Persistiendo en la inamovilidad de las fechas, se comenzó a trabajar en la organización, apenas con un margen de mes y medio para ejecutar el proyecto, especialmente en lo referente a programación de películas. Y hay que decir que, pese al poco tiempo disponible, ciertamente se consiguió el concurso de una serie de títulos interesantes y de calidad referidos al cine musical, muy destacados en el género. Pero para no hacer muy largo el relato quiero relacionar, siquiera esquemáticamente, los activos más importantes con los que contó el Festival: por un lado, la presentación en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, ante los medios de prensa, radio y televisión más destacados del país, que propició un importante seguimiento durante su celebración, hecho al que no fue ajeno la personalidad de su di-



# CUENCA Y EL CINE

rector Alfonso Eduardo. Por otro, la consecución de un Jurado de prestigio, donde figuraban, entre otros, el maestro Carmelo Bernaola, director y musicólogo de cine, Francisco Blanco *Boquerini*, uno de los críticos españoles más conocidos, el musicólogo García Gómez, o el Catedrático de la Universidad de Sevilla José María. Pérez Orozco, lingüista y flamencólogo.

Un Festival que se precie debe tener una amplia programación por lo que era necesaria la habilitación de salas de proyección donde llevar a cabo las diferentes sesiones y programaciones, para lo cual, y tomando como base el citado cine Xúcar, se utilizaron también las dos salas que contaban con proyectores adecuados, la entonces Caja de Ahorros de Cuenca y Ciudad Real y la Delegación Provincial de Cultura. Es decir, que permitiera la programación de casi cuarenta proyecciones durante los siete días de celebración y los actos paralelos. No hará falta decir que en muchas de estas sesiones, sobre todo las de tarde, la asistencia se limitaba al proyeccionista y algún espontáneo, que siempre los hay...

Destacamos el interés (aunque lamentablemente no para el público) y la calidad de las conferencias, mesas redondas, presentación de libros y conciertos, en los que intervinieron prestigiosos profesionales expertos en los temas elegidos, como el flamencólogo Daniel Pineda Novo, el historiador Juan Carlos Cifuentes, Fernando Martín (del grupo Desperados), la soprano Pilar Abarca, el director del Ballet Nacional Roy Barra, el rockero Kevin Ayers, el crítico Julián Ruíz o Fernando Salaverri, de TVE (única existente en el momento, pues las privadas llegaron después). Y muy destacable fue también la actuación en el Xúcar del grupo catalán Pegasus, uno de los más prestigiosos del momento, que puso música en directo a la película *Berlín, sinfonía de una ciudad*, un auténtico acontecimiento que casi logró llenar el patio de butacas del cine, a pesar de las dificultades referidas. También la celebración de un concierto a cargo del guitarrista conquense Ismael Martínez Barambio, que concentró una buena audiencia, aunque quizás no la que merecía nuestro paisano.

Fue significativa la presencia en nuestra ciudad de destacados actores, actrices, directores y otros profesionales del medio, entre los que es obligado citar a la norteamericana Jane Badler, una excelente y bellísima actriz que



*Antonio Flores y Victoria Vera también pasaron por el Festival*

en aquellos momentos protagonizaba la serie V presente en casi todas las televisiones, a la que se unieron españoles como Antonio Flores, Victoria Vera, Álvaro de Luna y alguno más que en estos momentos no recuerdo.

Técnicamente, se instaló un sistema de traducción simultánea en el cine Xúcar para que los espectadores pudieran seguir en directo los diálogos de los filmes, casi todos ellos en inglés sin subtítulos. No era una tarea fácil ni barata ya que fue necesario instalar una red exterior provisional que llevaba a cada una de las butacas los elementos de audición necesarios así como la instalación de dos cabinas en los anfiteatros donde los traductores ejercían su labor.

Se presentó a concurso un muy destacado e interesante lote de películas, entre ellas *Carmen* de Carlos Saura, *Richard y Cossima* de Peter Patzak, *Bring on the Night*, de Michael Apted y Sting; *Testimony*, *Wagner* y *Callas*, las tres de Tony Palmer, *Olvidar Mozart*, de Slavo Luther o la brasileña *Opera do malandro*, de Ruy Guerra, por citar algunas de las más celebradas.





La clausura contó con la presencia del director británico Tony Palmer

En el Festival no faltaron las anécdotas, especialmente una que se refiere al otorgamiento del premio a la película ganadora. Hasta el último día se daba por cantado que el *Testimony* de Palmer, un excelente film basado en la biografía del compositor soviético Dimitri Shostakóvich, iba a ser la vencedora; incluso se cursó invitación para que a la entrega de premios viniera el propio director, cosa que aceptó y consecuentemente se le hizo llegar la documentación para el viaje. Hasta aquí todo normal. Por aquellos mismos días se estrenó o se iba a estrenar en España la posteriormente famosa película *Dirty Dancing*, de Emile Ardolino. Tanto a la distribuidora española como al propio Festival parece les favorecía que el film concursara aunque no figuraba en el programa, e incluso que apareciera en el palmarés de premios. Para ello, el mismo día de la clausura apareció en toda la prensa nacional que *Dirty Dancing* se iba a estrenar a nivel mundial en la I Festival de Cine y Música de Cuenca, como así se hizo, y el film sirvió como broche de oro y clausura. Pero no quedó ahí la cosa; hubo algunas noticias de prensa en las que también se decía que este premio a la mejor película era compartido entre la de Ardolino y *Stripper*, de Jerome Gary, con lo cual y a la hora de hacer públicas las películas vencedoras, se utilizó un símil ciclista y ambas aparecieron compartiendo el *maillot* amarillo, en un extraño *ex-aequo*, incomprensible aún para muchos, entre ellos yo, que era el secretario del jurado (eso sí, sin voz ni voto).

Entonces, ¿qué hacer con Tony Palmer, que ya venía de camino desde Londres? Teniendo en cuenta que en el festival se habían proyectado tres películas suyas, *Testimony*, *Callas* y *Wagner* (las tres excelentes), se le hacía un reconocimiento por toda su labor artística y su colaboración con el Festival y, al final, todos contentos.

Así se llegó al acto de clausura con el correspondiente *glamour* y asistencia de autoridades competentes que manifestaron públicamente, como fue recogido en toda la prensa, su satisfacción y adhesión inquebrantable por el desarrollo del Festival y su apuesta inequívoca por su continuidad.

¿Y cómo terminó todo? Pues como dicen que terminó el Rosario de la Aurora, pero sin farolazos. A la mañana siguiente de la clausura y con pocas despedidas de por medio, fueron desapareciendo organizadores foráneos, invitados, jurados y demás intervinientes y aquí nos quedamos algunos esperando el balance que parecía obligado realizar sobre el Festival. También quedaron bastantes facturas pendientes, especialmente de alojamientos y otros gastos comprometidos a los que era necesario hacer frente y que tras bastantes meses se consiguieron liquidar merced a la gestión con los acreedores y la aportación extra de las instituciones que apoyaron el evento, especialmente la Diputación.

Ni qué decir tiene que no hubo segunda edición ni nadie preguntó por ella. Que se reconstruyó el Edificio Palafox pero que la JONDE no vino a Cuenca; que el proyecto de Ciudad para la Música se fue diluyendo, como tantos otros. Que algunos años después y tras no pocas tiras y aflojas se construyó el Teatro Auditorio (concebido más como auditorio que como teatro, pero que cumple decorosamente ambas expectativas). Pero fíjense ustedes lo que son las cosas; cuando a treinta años vista de aquel Festival he ido recordando sus pormenores y repasando los datos que tengo y los recogidos en las informaciones de prensa, resulta que el concepto de fiasco que tenía sobre el mismo se ha ido tornando en un recuerdo mucho más positivo de lo que pudo haber sido y no fue. Con otros planteamientos y más cuidados el resultado podría haberse tornado en un buen éxito y en una excelente idea para Cuenca y su promoción en el mundo. Deben ser cosas de la edad...



# AGNÈS VARDA

“Son todas películas de buena fe, espectador”

Carmen Pérez Burrull

**A**gnès Varda: Oscar honorífico por su carrera en 2017, Premio *Donostia* en el Festival de Cine de San Sebastián, *León de Venecia*, *César*, *Legión de Honor* de la República Francesa, nominada al *Oscar* en 2018... y muchos más reconocimientos a sus noventa años. Y, sin embargo, en España apenas se han estrenado comercialmente cinco de sus películas (y tiene más de cincuenta), aunque sí ha sido estudiada y homenajeada en universidades y festivales aquí y en todo el mundo. De 1954 a 2017 se recorren 63 años de una cinematografía comprometida con movimientos sociales, con el feminismo, experimental en lo audiovisual y casi marginal en los costes de producción (lo que le ha hecho compaginar el cine con otras expresiones audiovisuales a lo largo de su carrera).



Agnès Varda (Bruselas, 1928, con domicilio en la Rue Daguerre de París desde 1951), integrada como cineasta en la *rive gauche* (bien es cierto que parte de sus analistas la ven como el elemento femenino de la *nouvelle vague*), ya en sus primeras obras va a colaborar con Alain Resnais (con quien realizó el montaje de *La pointe courte*, su primera película de 1954) y con el documentalista Chris Marker (protagonista de uno de los documentales de la serie *Agnès de ci de là Varda*, seguramente el creador con quien más tiene en común), pero también cercana a Jean-Luc Godard (actor sin gafas en alguna película de esta época junto a su pareja de entonces, Anna Karina). Esposa de Jacques Demy —*Los paraguas de Cherburgo* (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964), *Las señoritas de Rochefort* (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967)—, a quien añora en todas sus películas tras su muerte en 1990 y sobre el que realizará *Jacquot de Nantes* en 1991.

Agnès Varda, realizadora de varios largometrajes de ficción a lo largo de su carrera caracterizados por la experimentación con el lenguaje fílmico y la originalidad en los relatos planteados (ella es también la guionista y se encarga del montaje de prácticamente todas sus películas). En 1961 dirige su segunda película, *Cleo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*), en la que nos sorprende su arranque en una secuencia de planos cenitales sobre una baraja de tarot y la voz *over* de los personajes; después, el metraje se estructura en torno a tres largos recorridos por las calles de París que reflejan caras y acciones aparentemente ajenas a la historia que se narra (la de una joven que espera el resultado de unas pruebas de detección de cáncer). Veinte años más tarde, en *Documenteur* (1981, rodada durante su segunda estancia en Estados Unidos) vemos un modelo que ya se ha consolidado (imágenes de rostros desconocidos en planos muy cortos y continuo re-





De izquierda a derecha: Cleo de 5 a 7 (*Cléo de 5 à 7*, 1961), Los espigadores y la espigadora (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), y Caras y lugares (*Visages villages*, 2017), la última obra de Agnès Varda

curso a panorámicas y *travellings*), pero a la ciudad en movimiento se le han unido el mar y las playas que contempla la protagonista, una mujer recién divorciada que comienza su nueva vida sola con su hijo. Las más conocida de las tres, *Sin techo ni ley* (*Sin toit ni loi*, 1985), seguramente su mejor film de ficción, también basa su lenguaje narrativo en panorámicas y voz over pero, sobre todo, la directora se nos revela en ella como una genial narradora que emplea la técnica de la perspectiva múltiple para sacudir al espectador con una "crónica de una muerte anunciada", la agonía de una mujer que por voluntad propia no quiere nada, no aspira a nada más que a su propia libertad. En fin, en las tres Heráclito, el fluir de la vida sobre los cauces de la ciudad, las playas y las carreteras de provincias.

Agnès Varda, fotógrafa teatral en sus inicios, estudiante de arte y profunda conocedora de la pintura, poco cinéfila, precursora en celuloide de géneros y técnicas del vídeo con obras como *Une minute pour une image* (1983), ciento setenta filmes de dos minutos que comentan una fotografía de manera muy sencilla, basándose en la elección de una imagen, planos estáticos con cuya escala armoniza una voz over de profundas referencias culturales. Es también una realizadora que puntúa sus propios rodajes con las imágenes que registra con su *camcorder* sobre pequeños detalles que la sorprenden y sacan de ella lo tierno y lo cómico (tomas a través de las ventanillas de un coche, sus propias manos de vieja, la intimidad de su casa...).

Agnès Varda a través de cuatro diarios documentales, cuatro películas clave para revisar su cine anterior a 2000 y entender su idea de la creación como *cinéécriture* (tér-

mino de la propia directora), es decir, relatos fílmicos que surgen de una planificación y montaje estudiadísimo para extraer de la unión de imágenes, voces y música el mayor número de significados posibles. No obstante, ella misma reconoce que no planifica previamente, sino que organiza lo que va a grabar la misma mañana del rodaje. De la *cinéécriture* provienen la agilidad del relato, los hallazgos visuales, las metáforas; Varda hace cine incluso de la imperfección, del error, de la casualidad. En sus propias palabras: "Lo que estaba intentando encontrar es una manera radical de hacer cine, de estructurar el cine, más que contar una determinada historia y otra, intentar hacer que el cine sea más como las artes, pintura en movimiento, literatura en movimiento [...] Y de la vida real inventar una forma de llegar a la gente".

La película *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), junto a su continuación *Dos años después. Los espigadores y la espigadora 2* (*Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*, 2002) exponen su preocupación por el medioambiente y las desigualdades sociales. A la vez, le sirve para explorar el empleo de una *camcorder* y la cámara en mano aplicados al documental-ensayo.

Tras una primera secuencia documental, Varda entrevista a una serie de personas que en los tiempos actuales espigan "por costumbre" en diferentes tierras de labor. En el lado opuesto, los espigadores urbanos de los contenedores de basuras y los mercados aparecen a ritmo de *hip-hop*. De nuevo volvemos al ensayo, a la primera persona, para verla en el Museo de Arrás ante un cuadro sobre el tema, delante del cual se coloca, humorísticamente, con espigas sobre el hombro. Luego salta a la misma composición, pero las espigas se han sustituido por una cámara



# LOS CLÁSICOS: Agnès Varda



doméstica con la que está grabando la película. A lo largo del metraje alternarán imágenes de este formato con otras en las que la directora aparece rodando con su juguete. Sus apariciones hacen avanzar la narración, son los puntales de su estructura, aunque algunas, por otro lado, se refieran a sus circunstancias personales y no a la película. Dos años después, tras un acelerado resumen de tres minutos bajo una música desacompañada, Varda regresa a las mismas localizaciones para entrevistar a los protagonistas sobre la repercusión del primer film o visita a algunos de los que le han escrito acerca del mismo.

En *Las playas de Agnès* (*Les plages de Agnès*, 2008) el inicio es un tembloroso prólogo (o primera interrupción, *in medias res*) en el que la propia Varda nos explica su pretensión con la película. Una vez superado este, la primera secuencia busca el enganche del espectador a través de la genialidad visual: la directora organiza la grabación en una playa de una instalación con espejos diversos. Ahí mismo se sobrepresionan los títulos de crédito, se agradece la labor de sus colaboradores, la vemos caminado hacia atrás sobre la arena y, sin solución de continuidad, comienza la película con una diferencia sutil: los espejos en los que Varda se refleja se han convertido en fotos de su infancia, cuando de niña jugaba en estas playas belgas. Luego el relato continúa hasta la escena final de su ochenta cumpleaños. Así tendríamos un *introito* (la escena de los espejos), que continuaría con lienzos y fotos para, en una tercera parte, pasar al visionado de fragmentos de películas en las que ha ido colocando recuerdos, sus propias vivencias. Más tarde se suceden elementos biográficos de la infancia en Arlés. Y hacia el final del metraje se hace referencia a sus instalaciones, quehacer artístico al que se dedicó en las últimas décadas con gran éxito.

En 2017 rueda su última película junto a JR, un joven fotógrafo francés y, pese a su edad y a las dificultades de visión que sufre, se encarga, como habitualmente, del guion y del montaje. Nos sirve *Caras y lugares* (*Visages villages*) para resumir aquí los elementos más característicos de su cine. De nuevo, un recorrido por la Francia rural con paradas en playas y fábricas y la atención puesta en personajes reales y desconocidos, muchos marginales o defensores del pensamiento ecologista, mujeres luchadoras, que le sirve para hacernos recordar momentos de su

vida o escenas de algunas de sus anteriores películas, sus objetos queridos (las patatas en forma de corazón, las fotos antiguas), su casa de la rue Daguerre y los amigos que ya no están o ya no se dejan ver (es muy emocionante la visita frustrada a Jean-Luc Godard). De nuevo *travellings*, panorámicas e imágenes de su cámara doméstica para mostrar al que camina, de nuevo detalles de sus manos, de sus pies, de sus ojos, de nuevo su propia voz dominando todas las secuencias (aunque esta vez comparta monólogos y diálogos con JR). Pero, por encima de todo, pese a narrar el proceso de las foto-instalaciones de JR, vuelve a conseguir que se trate de una historia sobre ella misma, que gire en torno a su cuerpo, su biografía y sus recuerdos.

"Usted no se recolecta, usted existe. Muestra su cabello, sus manos, sus pecas, muestra su vejez" dice uno de los espigadores urbanos de *Dos años después*. Pero Varda piensa la realidad de forma distinta: al final de *Los espigadores...* regresa a casa, a París, abre la correspondencia y vuelve a filmar su mano en una distancia tan corta que el enfoque se pierde y la voz *over* dice "Soy un animal que no conozco" sobre una imagen del autorretrato de Rembrandt.

Agnès Varda lleva 63 años escribiendo un diario cinematográfico encuadre a encuadre, movimiento a movimiento, fotografía a fotografía, palabra a palabra. Sea cual sea su dibujo audiovisual, como espectadores asistimos a una disección de ella misma tal y como Montaigne explicaba al lector de sus *Ensayos*:

*Si mi objetivo hubiera sido buscar el favor del mundo, habríame engalanado mejor y mostraríame en actitud estudiada. Quiero que en él me vean en mis maneras sencillas, naturales y ordinarias, sin disimulo ni artificio, pues píntome a mí mismo. Aquí podrán leerse mis defectos crudamente y mi forma de ser innata en la medida en que el respeto público me lo ha permitido. Que si yo hubiera estado en esas naciones de las que se dice viven todavía en la dulce libertad de las primeras leyes de la naturaleza, te aseguro que gustosamente me habría pintado por entero, y desnudo. Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro: no hay razón para que ocupes tu ocio en tema tan frívolo y vano. Adiós, pues [...].*



# THE CIRCUS

## Chaplin y la técnica del mimodrama

Ana Serrano Tellería

.....

*“El silencio es infinito; como el movimiento, no tiene límites. Para mí, los límites los pone la palabra”.*

*Marcel Marceau*





# LOS CLÁSICOS: *The Circus*



**C**aptar la esencia de una acción y su intención; codificar la expresión del cuerpo mediante la elegante y sutil elección de cada emoción, gesto y movimiento; mimo es hacer visible lo invisible e invisible lo visible; donde, en palabras del francés Marcel Marceau, “el silencio es infinito como el movimiento, no tiene límites. Para mí, los límites los pone la palabra”.

Marceau resalta: “El silencio no existe... En el escenario habla mi alma, y ese respeto al silencio es capaz de tocar a la gente, más profundamente que cualquier palabra (... ) ¿Acaso los momentos más conmovedores de nuestra vida no nos encuentran sin palabras? (...) El mimo es el arte de la actitud, en eso se parece a la escultura, ambas revelan al hombre en su actitud. (...) Si las palabras crean una imagen en nuestra mente, nuestro objetivo es recrear y, mejor aún, sugerir con nuestro cuerpo esa imagen. (...) El mimo es teatro profundo responsabilizando al cuerpo y al movimiento a una máxima dificultad para hacer visible lo invisible. El mimodrama es gramática y lenguaje en el silencio de los mimos”.<sup>1</sup>

Y es, precisamente, la extraordinaria capacidad innovadora de Chaplin para, en su última película muda, adaptar el lenguaje del mimodrama a la técnica cinematográfica, la magia que desprende cada fotograma. Además, rescata la dificultad y el valor de la técnica del *clown*, ser capaz de reírse de uno mismo, sin más pretensión que ser, como el protagonista.

Fue un éxito en taquilla, la séptima película muda de mayor recaudación en la historia del cine; recibió el oscar

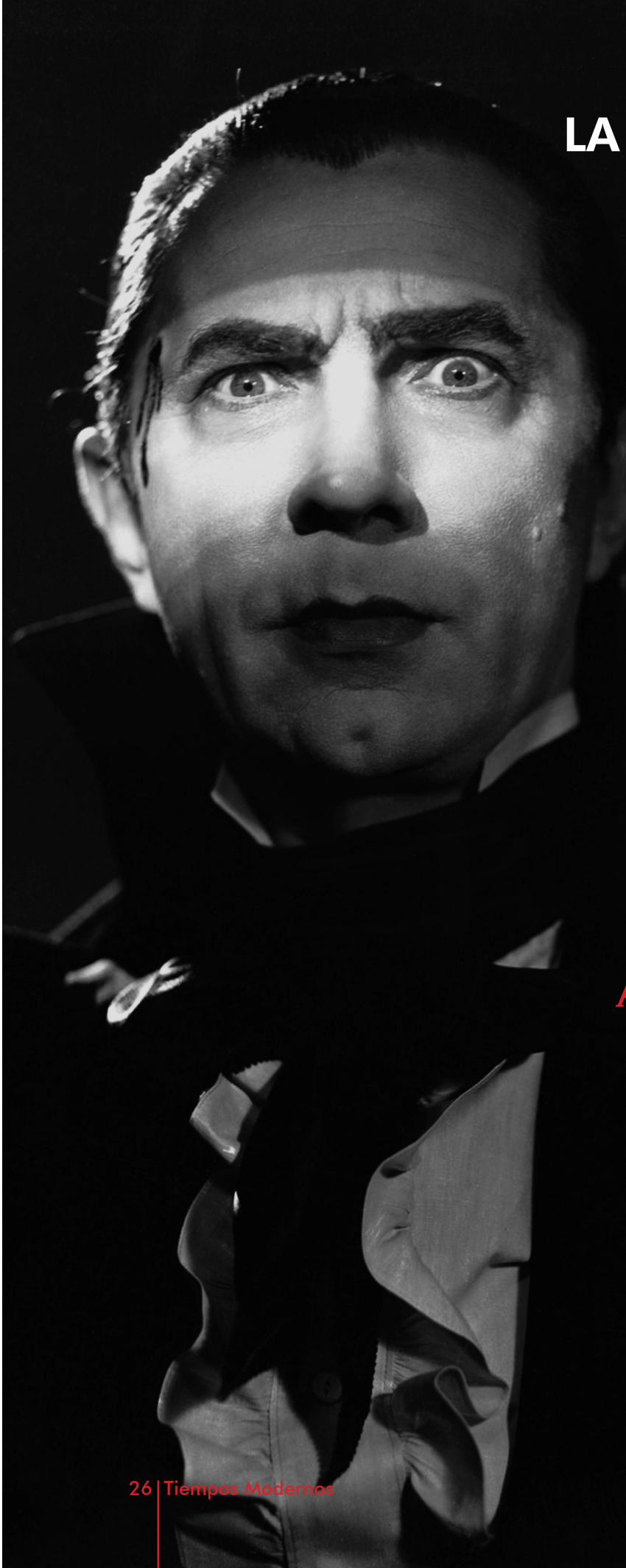


honorífico por actuar, escribir, dirigir y producir *El circo*, con nominaciones a mejor película, argumento, actor y director; si bien obvió la misma en su autobiografía y permaneció fuera de circulación durante cuarenta años. Fueron dos años de ardua producción; se quemó el circo, falleció su madre y se divorció de su segunda mujer. *El circo* o círculo si queremos ver una metáfora de la vida en la escena final traspasa los geniales *gags* del género para mostrarnos al bueno salvado por el destino en un cruce de caminos magistralmente representado.

Más allá de una crítica a las condiciones que sufren los artistas circenses, como denunciara Ingmar Bergman en *Noche de circo* (*Gycklarnas Afton*, 1953), Chaplin recurre a la esencia de la obra en su más amplio sentido: al ensalzar la dificultad de alcanzar con éxito la técnica del clown ya que conlleva un profundo ejercicio de humildad el mostrarse al mundo sin más protección que ser uno mismo; al aunar la cadencia rítmica de la técnica del mimodrama, maestra del silencio, con la cinematográfica durante la compleja fase de experimentación que supuso el cambio del cine muda a la incorporación del sonido.

<sup>1</sup> Tania Juárez, “Marcel Marceau; las mejores frases del mago del silencio”. Culturacolectiva.com, 2015. URL <https://culturacolectiva.com/arte/marcel-marceau-las-mejores-frases-del-mago-del-silencio/>.





# LA REVISIÓN DE UN MITO

# DRÁCULA

de Bram Stoker

Vicente Abán y Juan José Pérez

.....

Aunque a veces parezca que Bram Stoker fue el creador del vampiro, lo cierto es que el origen de esta criatura se remonta a tiempos inmemoriales. Los chinos, los babilonios y los griegos, entre otras civilizaciones, ya hablaban de monstruos que chupaban la sangre. En la antigua China se conocía como *Giang Shi* a un diablo que actuaba de esa manera, pero quizá se temía aún más el ataque del *Kiang*, un vampiro capaz de chupar la sangre de sus víctimas en tan solo unos segundos. Los aztecas, por su parte, rendían tributo al dios Huitzilopochtli, al que ofrendaban sacrificios humanos. Se sentían obligados a darle su corazón y su sangre como justa compensación por haber creado el mundo.



# LOS CLÁSICOS: Drácula

## El mito de Drácula

Autores clásicos como Virgilio, Plinio, Agripa, Herodoto, Homero o Aristófanes creían tanto en la existencia de licántropos como en unos seres espectrales emparentados con los lémures romanos (espíritus de difuntos) denominados *empusas*, que cambiaban de forma y que asesinaban niños para alimentarse de su sangre. En *Las ranas*, Aristófanes describe una empusa que adopta aspectos tan diferentes como un perro, una mula o una voluptuosa dama. En la antigua Roma, se temía la aparición de un vampiro volador llamado *Strix*, que sembraba el terror entre los campesinos.

Una lectura libre del Antiguo Testamento da como resultado que Caín fue el primer vampiro de la Historia, ya que después de matar a Abel renegó de Dios y fue condenado a no ver nunca más la luz del sol, a ocultarse en las tinieblas y a alimentarse de cenizas y sangre. Y los rumanos huían despavoridos ante la presencia siempre intuida del *Strigoi*, un ser repugnante con patas de cabra o de caballo.

Como podemos ver, el mito del vampiro *chupasangre*, manifestado de una u otra forma, se ha conocido en todas las grandes culturas de las distintas épocas. Etimológicamente hablando, la palabra vampiro procede del húngaro o del serbocroata *vampir*. No está claro si se originó en húngaro y de ahí pasó a las lenguas eslavas o si su origen estuvo en el serbocroata, de donde pasaría al alemán y después al húngaro. La entrada de esta palabra en las lenguas de la Europa occidental parece producirse a causa de un episodio de histeria colectiva que tuvo lugar en Hungría a partir de 1730.

En su origen se llamaba vampiros a los fallecidos que abandonaban sus tumbas, con alevosía y nocturnidad, para alimentarse de la sangre —y en ocasiones de la carne— de los vivos. Más tarde, Voltaire aplicó este término para referirse a los usureros. Hoy en día se emplea este calificativo para designar cualquier forma de existencia parasitaria o carroñera.

Enfermedades como la *catalepsia* y el *porfirismo* están detrás de las supercherías que dieron origen al mito del vampiro. En muchos casos se enterraban personas vivas que estaban en un estado de sueño profundo y que luego, al despertar y sufrir un ataque de pánico como conse-

cuencia de encontrarse encerradas en un ataúd, se rompían las uñas en un baldío intento de levantar la tapa y escapar. Cuando se producía alguna epidemia que diezmaba la población o sucedían muertes inexplicables, los campesinos exhumaban las tumbas y en ocasiones hallaban cadáveres con expresiones agónicas, las uñas melladas y cubiertas de sangre y el estómago abotargado. Esto les llevaba a la creencia de que era un no muerto y, por tanto, el causante de todos los males; de modo que para acabar con él le clavaban una estaca en el corazón y le cortaban la cabeza.

A los anatematizados por la Iglesia con el estigma de vampiro se les enterraba en los cruces de caminos, para confundirles en el caso de que decidiesen abandonar sus fosas. Los aquejados de porfiria eran un blanco fácil para esta superstición, pues los síntomas en que se manifiesta esta enfermedad son similares a los del vampiro: necesidad de beber sangre, anemia crónica, ftofobia, vello en las palmas de las manos, ojos inyectados en sangre y retracción de las encías —lo que daba la impresión de que sus dientes, en especial los colmillos, aumentaban de tamaño—.

## Evolución del personaje a través del cine

El conde procedente de Transilvania posee una amplia saga cinematográfica, donde el vampirismo se presenta como un avatar fundamental del género de terror. Las adaptaciones de la novela llevadas al cine, así como las historias basadas en el personaje, han sido realizadas por infinidad de productoras de distintas nacionalidades.

F.W. Murnau fue el primer director que llevó a la pantalla la novela de Bram Stoker, en 1922. Para entonces, la mujer del escritor irlandés aún se hallaba viva, y en su poder residían los derechos de autor de la novela. Cuando le comunicaron que querían adaptar al cine *Drácula*, se negó en rotundo. Así pues, a Murnau no le quedó más remedio que cambiar el título. De este modo pasó a llamarse *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (“Una sinfonía del horror”). Para evitar posibles reclamaciones, director y productores decidieron introducir insustanciales modificaciones. Así, a Drácula se le dio el nombre de Orlock y la ciudad de Londres se cambió por la de Frankfurt. Pero estas alteraciones no fueron suficientes, para sortear la denuncia de Florence, a quien los juzgados bri-



tánicos dieron la razón. Por orden de la viuda de Stoker se mandó destruir el negativo original y todas las copias del film. Por suerte, de esta quema se salvaron unas pocas gracias a la diligencia de algunos coleccionistas.

El primer actor en dar vida a Drácula fue Max Schreck, que cuajó una interpretación sobria y convincente, y que se convirtió en una referencia obligada para los intérpretes que han encarnado al conde después de él. Su rostro cadavérico, sus manos huesudas, sus uñas largas y su peliza negra han pasado a la posteridad. *Nosferatu el vampiro* es, junto a *El gabinete del doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene, una de las cumbres del expresionismo, así como una de las obras más destacadas del director de *Fausto* (1926). También es, pese a su título, la adaptación más fiel que se ha hecho de la novela de Stoker.

Sin duda alguna, el rostro de Drácula en el imaginario colectivo es el de Bela Lugosi, que interpretó al conde en la película de Tod Browning, allá por el año 1931. El actor húngaro se metió tanto en el personaje que este acabó poseyéndole. Su desvarío llegó hasta el extremo de creerse el mismísimo Drácula, y así adoptó la costumbre de dormir en un ataúd —la locura de Lugosi está muy bien retratada en la excepcional película de Tim Burton, *Ed Wood* (1994)—. En el plano artístico, *Drácula* dista mucho de la perfección de *Nosferatu*, pero sirvió para fortalecer la identificación del vampiro como un aristócrata galante y refinado. La película de Browning no seguía en absoluto el original, en parte porque estaba basada en la obra de teatro estrenada en Broadway que adaptaba a su modo la novela.

Durante el rodaje de *Drácula*, los productores Paul Kohner y Carl Laemmle Jr. decidieron filmar una versión paralela con actores y diálogos en español, destinada al mercado de habla hispana, algo habitual antes de la invención del doblaje. Se dio luz verde a la idea, y el cordobés Carlos Villarías fue el único miembro del reparto al que se le permitió el acceso al set de rodaje de Browning, para que estudiara primero y mimetizara después todos los movimientos, gestos y expresiones del intérprete húngaro. Con mucho menos presupuesto, el director George Melford sacó adelante una película que en algunos aspectos llegó a superar a la protagonizada por Bela Lugosi. Tal fue el éxito de este *Drácula* alternativo en los países hispano-



Max Schreck fue el primer actor en dar vida al personaje (rebautizado como Orlok para ahorrarse los derechos) en la producción alemana *Nosferatu el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922)

parlantes, que durante décadas Universal solo distribuyó en ellos la versión de Melford, y no la de Browning.

Durante las siguientes ocho décadas y media, esta versión canonizada de *Drácula* ha vuelto a ser encarnada, con dispar suerte, por actores españoles: desde Don Jaime de Mora y Aragón (*Las amantes del diablo*, 1971) hasta José Sancho (*Kibris, la ley del equilibrio*, 2004), pasando por Paul Naschy (*El gran amor del conde Drácula*, 1973), Narciso Ibáñez Menta (*La saga de los Drácula*, 1973), José Lifante (*Tiempos duros para Drácula*, 1976), Luis Escobar (*Buenas noches, señor monstruo*, 1982), José María Caffarel (*Polvos mágicos*, 1983), Juan Moltó (*Aquí huele a muerto*, 1990) o Enrique Sarasola (*Killer Barbys contra Drácula*, 2002).

Había pasado más de una década y en Universal estaban deseosos por volver a lanzar una película de Drácula. Finalmente, ante las negativas de Lugosi, optaron por buscar un sustituto que pudiera estar a la altura. No les costó demasiado: tenían en nómina a Lon Chaney Jr. quien tras haber encarnado al hombre lobo, al monstruo de Frankenstein y a la momia, parecía el idóneo para interpretar *El hijo de Drácula* (Robert Siodmak, 1943). El film constituye hoy una obra casi olvidada pero guarda en su metraje la primera transformación del conde en murciélago, lo que constituyó un prodigio técnico para la época.



# LOS CLÁSICOS: Drácula



En 1979 Werner Herzog realizó una revisión del clásico de Murnau con Klaus Kinski recuperando el papel (y el nombre) del Conde Drácula en *Nosferatu, vampiro de la noche* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*)

Luego vendrían las películas de la Hammer, desprovistas de toda pretensión estilística. En 1958, Terence Fisher dirigió *Horror of Dracula*, ofreciendo el rol de protagonista a Christopher Lee. La sexualidad velada y la atracción de la sangre eran los reclamos de esta adaptación. El mundo redescubrió a Drácula gracias a la hipnótica y elegante versión en Technicolor de Terence Fisher. Con sus casi dos metros de altura, Lee consiguió darle un aire renovado al personaje (más espigado, más cadavérico, más monstruo que humano) pero sin perder la esencia que había aportado Lugosi casi treinta años atrás. Lee interpretaría a Drácula en ocho películas más, y, en las décadas de 1960 y 1970, parecía que nadie más en el mundo podía dar vida al personaje. Los filmes, además, resultaron ser de una calidad discutible, cada uno más flojo que el anterior, y la carrera del actor se encasilló de manera enfermiza hasta el punto de llegar a interpretarle en tres producciones diferentes en un mismo año.

Mención especial, más por curiosidad que por calidad, merece la cinta *Drácula negro* (William Crain, 1972). Si había una versión que no podía encarnar Christopher Lee (y, de haberlo hecho, Hollywood hubiera estallado entre la indignación real y la burla grotesca) fue *Blácula*, o *Drácula negro*: en plena época del *blaxploitation*, William Crain, uno de los primeros cineastas afroamericanos con carrera universitaria, apostó en su ópera prima por una adaptación libre y muy *black-power* del original de Bram

Stoker en el que el protagonista, originario de Centroamérica (interpretado por William Marshall), sembraba el terror en la capital angelina tras un breve paso por Transilvania. La cinta fue todo un éxito en 1972 (tanto en cines segregados como en mixtos; porque, en aquella época todavía se separaba a blancos y a negros) y dio pie no solo a una secuela directa, *Grita, Blácula, grita* (*Drácula negro 2*, Bob Kelljan, 1973), sino a otros monstruosos experimentos similares del propio Crain como *Dr. Black, Mr. Hyde* (1976) y a la parodia que encarnó Morgan Freeman en varios episodios del show *The Electric Company*.

A finales de los años setenta, el conde vampiro, tal y como era conocido universalmente, fue muriendo poco a poco en la pantalla tras unos últimos y vanos intentos por revitalizar al personaje con los rostros de David Niven (*Vampira*, 1974), Jack Palance (*Drácula*, 1974) y Frank Langella (*Drácula*, 1979).

Fue en este mismo año, 1979, cuando el director alemán Werner Herzog ofreció su particular visión del clásico de Murnau con *Nosferatu, vampiro de la noche* (1979). El escrupuloso respeto de la película por el original se manifiesta por encima de todo en la interpretación de Klaus Kinski, digno heredero del enteco y espectral Schreck.

Hubo que esperar hasta 1992 para que renaciera de sus cenizas gracias a la gótica, terrorífica y romántica versión de Coppola. Una película tan celebrada como controvertida, técnicamente irreprochable y con un diseño de producción clásico y a la vez vanguardista, que generó filias y fobias por igual entre quienes veían en el film la adaptación definitiva de la obra de Stoker y los que acusaban al cineasta de, precisamente, haberse tomado demasiadas licencias con respecto a la novela original.

Los años noventa solo trajeron sucedáneos *low-cost* del *Drácula* de Coppola (casi siempre, directos a los videoclubes) así como la inevitable parodia descafeinada de Mel Brooks con Leslie Nielsen en la piel de *Drácula, un muerto muy contento y feliz* (1995). Con el cambio de milenio, se intentó actualizar al personaje, obviando casi todo el material original de Bram Stoker. Así surgieron por ejemplo *Drácula 2000* (Patrick Lussier, 2000), *Vlad, la maldición de Drácula* (Michael D. Sellers), *Dracula, the Dark Prince* (Peary Reginald Teo, 2013), *Drácula, la leyenda jamás contada* (Gary Shore, 2014).





## EL FILM DE COPPOLA

El mito basado en el personaje de Drácula ha protagonizado infinidad de adaptaciones cinematográficas. Desde el *Nosferatu* (1922) de Murnau al *Drácula* (1931) de Tod Browning, pasando por las películas producidas por Hammer, hasta cintas de nacionalidades tan dispares como producciones indias (*El vástago de Drácula*, Saleem Suma, 2009), italianas (*Sangre para Drácula*, Paul Morrissey, 1974), japonesas (*El lago de Drácula*, Michi Yamamoto, 1980), francesas (*La novia de Drácula*, Jean Rollin, 2002), pakistaníes (*Drácula en Pakistán*, Khwaja Sarfraz, 1967), turcas (*Drácula en Estambul*, Mehmet Muhtar, 1953) o mexicanas (*Santo en el tesoro de Drácula*, René Cardona, 1962), la figura del famoso conde se ha convertido en una referencia del género de terror.

Fue a principios de los años noventa, tiempos en los que el personaje del vampiro se creía agotado, cuando Coppola reinventa y transforma el que hasta esa fecha había sido un vampiro cruel en un héroe romántico. Su versión de 1992 constituye una original reescritura del mito de Drácula. Las palabras del propio Coppola ratifican la intención de reinventar el mito:

“Antes de que me propusieran *El padrino*, realizadores muy conocidos habían rechazado hacerlo porque estimaban que era imposible hacer de nuevo un film de gángsters, que se trataba de un género agotado. Precisamente eso era lo que me interesaba: reinventarme los límites. Con *Drácula de Bram Stoker* he tenido un poco la misma idea. ¿Qué todo el mundo esperaba ver aparecer a un tipo con una capa negra? Pues bien, voy a inventar otra cosa que haga olvidar todo lo ya conocido”.

Producida por Columbia Pictures y American Zoetrope (fundada por el propio Coppola y George Lucas) y con un guión de James V. Hart, basándose en la novela de Bram Stoker, la película fue protagonizada por un reparto a la medida de la época: Gary Oldman, Winona Ryder, Keanu Reeves y Anthony Hopkins. Contó con un presupuesto más que generoso —cincuenta millones de dólares— para un género que por aquella época no estaba muy de moda y se solía filmar con presupuestos bastante más modestos. Este presupuesto se vio abaratado ante la imposibilidad de rodar en exteriores europeos, lo que llevó al director a rodar en estudio y contratar a Thomas Sanders como decorador. La acogida de público la hizo más que rentable al obtener más del triple en beneficios, lo que devolvió a Coppola y a su productora un éxito que,



# LOS CLÁSICOS: Dracula

exceptuando la tercera entrega de *El padrino* (1990) y tras *Cotton Club* (1984), había pasado bastante desapercibido con cintas como *Peggy Sue se casó* (1986), *Jardines de piedra* (1987) o *Tucker* (1988).

La película tuvo buena aceptación a nivel de críticos, que llegaron a calificarla como la mejor adaptación cinematográfica de la novela aunque, por otro lado, se cuestionó mucho la fidelidad al argumento del libro. Obtuvo numerosos premios y nominaciones entre los que destacan las tres estatuillas que obtuvo en la ceremonia de los premios oscar de ese año al mejor diseño de vestuario, edición de sonido y maquillaje.

Otra de las polémicas que despertó el film fue la eliminación de varias escenas que, tras varias *previews*, muchos calificaron de demasiado violentas y desalentadoras. De los 145 minutos de metraje original se pasó a 120, lo que muchos fanáticos de la novela interpretaron como una desintegración de la película que equivaldría a menor expresión creativa del libro. No fue hasta las ediciones en VHS y DVD cuando se incluyeron estas escenas suprimidas en las que se incluían minutos bastante sarcásticos y, como curiosidad, algún desnudo de Winona Ryder.

| ESTRUCTURA FÍLMICA                                                                                                |                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1                                                                                                                 | 2                                                                                                   |
| TRANSILVANIA<br>Prólogo                                                                                           | TÍTULOS                                                                                             |
| 3                                                                                                                 | 4                                                                                                   |
| LONDRES<br>Planteamiento.<br>Harker viaja a Transilvania.                                                         | TRANSILVANIA<br>Castillo de Drácula.<br>Contrato Harker-Drácula.<br>Novias de Drácula.              |
| 5                                                                                                                 | 6                                                                                                   |
| TRANSILVANIA-LONDRES<br>Drácula viaja a Londres.<br>Encuentro Lucy-Mina-Drácula.<br>Helsing.                      | TRANSILVANIA-LONDRES<br>Boda Harker-Mina<br>Relación Lucy-Drácula.<br>(montajes alternos paralelos) |
| 7                                                                                                                 | 8                                                                                                   |
| LONDRES<br>Muerte de Lucy.<br>Encuentro Mina-Harker-Drácula-Helsing.<br>Hostigamiento y enfrentamiento a Drácula. | TRANSILVANIA<br>Viaje Harper-Mina.<br>Castillo: liberación y muerte / amor de Drácula.              |

## Literatura y cine. Discutible fidelidad

Las primeras versiones del guion adaptado por James V. Hart, situaban el proyecto con la finalidad de realizar una serie de televisión, argumentando que ese era el formato que podría captar todas las virtudes del texto.

Se dice que el guion de *Drácula* llegó a manos de Coppola y Winona Ryder quien, habiéndolo leído, se lo entregó para, en caso de que le interesara, rodarlo con su participación en el elenco de actores. Parece que la actriz no llegó a entrar en el rodaje de *El Padrino III* (1990) — su papel lo hizo finalmente la hija del realizador, Sofía Coppola— y que eso hizo que buscara al director para realizar un film juntos. Tras los primeros encuentros entre el guionista, Coppola y Ryder, se llegó rápidamente a un acuerdo con Columbia para la producción del film.

Astuto y arrogante, James V. Hart, insistió, entrevista tras entrevista, que plasmó en su guión la verdadera esencia del texto de Stoker. Lo que muchos han considerado como totalmente falso. Para otro sector, esta versión no pretende ceñirse a la novela; y si se le dio este título fue por una decisión de los productores de la Columbia, que querían hacer la adaptación definitiva. Lo cierto es que la propia productora propuso cambiar el título de lo que originalmente iba a ser *Dracula: the Untold Story* a *Francis Ford Coppola's Dracula*. El propio director vio ridícula esa idea y acabó por imponer el definitivo *Bram Stoker's Dracula*. Este hecho aumentó las expectativas del público del apego del film a la obra literaria original, lo que suscitó y agravó la polémica al respecto. La realidad es que el guión introduce una gran variación con respecto al resto de las anteriores adaptaciones: por primera vez Drácula es mostrado con sentimientos que antes no mostraba. En esta versión el conde es capaz de llorar. Nunca antes, en ninguna versión, se le habían atribuido al siniestro vampiro sentimientos tan propios de humanos. Como reconoció su director, las *Crónicas vampíricas* de Anne Rice habían reformulado el mito del vampiro. Aquí Lestat, su protagonista, experimentaba las mismas emociones que un humano, incluido, por supuesto, el amor. Así pues, este nuevo Drácula es concebido como un ser atormentado que vaga en el tiempo a causa de un amor no consumado (“He recorrido océanos de tiempo para encontrarte”).





### Riqueza plástica y homenajes al cine clásico

Como homenaje a Bram Stoker, se decidió emplazar la narración en el año en que fue escrita la novela, 1897, lo que dotó al film de unas posibilidades plásticas que resaltan enormemente.

Este hecho permitió a Coppola recrearse en la belleza de la época victoriana. La adaptación fue la más innovadora y ambiciosa de todas cuantas se habían hecho. Para unos no era más que un mero ejercicio de estilo lastrado por un evidente tirón comercial, mientras que para otros se trataba de una joya visual dotada una plasticidad exquisita.

Algunos críticos han comparado la puesta de escena del film con la propia puesta en escena de una ópera. Esta riqueza visual junto con los efectos de sonido del film — voces susurrantes, viento y aullidos— contribuyen a recrear una atmósfera propia de las pesadillas. Y la época también fue un aliciente para que Coppola mostrara su particular visión acerca de los orígenes del cine.

El relieve que Coppola confiere al cinematógrafo es tal que la secuencia en que Dracula pisa por vez primera las calles de Londres está montada a la velocidad de un proyector de la época (dieciséis fotogramas por segundo), con el característico sonido de la manivela haciendo girar el negativo. Además de eso, la imagen está granulada para otorgarle un tono añejo. Un chico que reparte la prensa de un penique pregona a voz en grito las maravillas del nuevo invento, que había dejado obsoleto al *kinetoscopio* de Edison. La vinculación de Coppola con las primeras patentes destinadas a capturar la imagen en movimiento se explicita en el nombre de su productora: American Zoetrope.



Lo que más destaca de *Dracula de Bram Stoker* es, sin duda, la deslumbrante belleza de sus imágenes, por lo que es poco menos que obligado empezar desgranando su concepción formal. La aparición del cinematógrafo es fundamental en el modo en que está montada la película. Las sobreimpresiones nos retrotraen a los trucajes de Méliès, mientras que el montaje en paralelo nos remite al nacimiento del lenguaje cinematográfico de la mano de pioneros como Edwin S. Porter o David W. Griffith, o el mismísimo Eisenstein. También abundan los fundidos encadenados, como la cola del pavo real que se funde con la salida del túnel o como los orificios de la mordedura en el cuello de Lucy que se superponen a los ojos del lobo que se escapa del zoo. El simbolismo que se crea con estos recursos formales recuerda a filmes como *Avaricia*, de Erich von Stroheim.

También hay que destacar el uso de las sombras, que parecen expresar las verdaderas intenciones del conde. Un ejemplo lo tenemos en la escena en la que mientras el conde parece estar tranquilo, su sombra intenta estrangular a Harker al descubrir quién es su prometida. Coppola reconoció que copió el uso expresionista de las sombras de *Vampyr (La bruja vampiro, 1932)* de Carl Theodor Dreyer. Igualmente la forma de levantarse del ataúd del vampiro ya estaba presente en el *Nosferatu* de Murnau. También las escenas de batallas del inicio están hechas a base sombras chinescas como las de *Kagemusha (1980)* de Akira Kurosawa. John Ford también se ve reflejado en la persecución de los cazadores de vampiros hasta alcanzar el carruaje de Dracula en dirección al castillo. Esto recuerda a la secuencia de *La diligencia*, en la que los indios atacan y persiguen a la diligencia. De esta forma Coppola se permite el lujo de homenajear no solo directamente a los orígenes del cine, sino también a algunos de sus grandes maestros.



# DRÁCULA EN ESCENA HASTA SU VERSIÓN ESPAÑOLA (1924-1931)

Alejandro Lillo

**D**rácula, como resulta ocioso recordar, ha contribuido de manera importante, trascendental incluso, a que la figura del vampiro se haya convertido en uno de los mitos más sugerentes de la modernidad, en uno de los grandes iconos del siglo XX y lo que llevamos del XXI. Desde que la editorial Archibald Constable and Co. publicara la novela de Bram Stoker en 1897, *Drácula* ha sido adquirida por millones de personas; reeditada en multitud de formatos y lenguas; adaptada de mil maneras distintas al ballet, al teatro, al cine, al cómic y a la televisión.

Su figura nos ha asqueado (*Nosferatu*) y nos ha hecho reír (*La familia Monster*). Niños de medio mundo han comido cereales con su marca (*Count Chocula*), saboreado caramelos que dejan la lengua roja (*Draculines*) y disfrutado con helados que les hacían evocar el mordisco del vampiro. Hasta hemos aprendido a contar con el Conde Draco, un personaje de *Barrio Sésamo* obsesionado con las matemáticas. Películas infantiles como *Hotel Transilvania*, cuya tercera parte será estrenada en 2018. Cómic como *La tumba de Drácula*, un conjunto de historietas publicadas por Marvel durante la década de 1970 con abundantes secuelas y continuaciones. Series para adolescentes como *Buffy cazavampiros* y juegos de ordenador como *Castlevania*, con más de treinta años de tradición a sus espaldas, llevan décadas inundando nuestras retinas con imágenes vampíricas seductoras y divertidas, tan terroríficas como repetitivas. Nada diremos de la arrolladora saga de *Crepúsculo* ni de las *Monster High*, una colección de muñecas para preadolescentes inspiradas en villanos tan famosos como Drácula, Frankenstein o la momia. La lista podría ser interminable, así que es inútil



negarlo: desde que a finales del siglo XIX el noble transilvano decidiera abandonar una remota región de los Cárpatos e instalarse en el corazón del Imperio Británico, su sombra no nos da tregua. Nos acosa sin cesar.

Sin embargo, de todas estas versiones de *Drácula* hay una que resulta realmente curiosa. Me refiero a una adaptación cinematográfica de la novela de Stoker rodada en 1931 y que permaneció desaparecida hasta 1977, momento en el que, según relata David Skal en *Hollywood Gótico*, fue positivada por el American Film Institute. Para entender bien la historia y el sentido de esta producción, sin embargo, quizá sea conveniente retroceder algo en el tiempo y recordar, aunque sea brevemente, las vicisitudes de la novela hasta su éxito cinematográfico en Hollywood, acontecido en 1931.

A pesar de que, desde el momento de su publicación *Drácula* nunca dejó de editarse, la novela tuvo, en vida de Stoker, una recepción discreta. Si bien es cierto que a Arthur Conan Doyle, buen amigo del autor, le gustó mucho, e incluso le escribió felicitándole por el resultado (“te escribo para contarte lo mucho que he disfrutado leyendo *Drácula*. Creo que es la mejor historia de *diablerie* que he leído en muchos años”), la obra fue circulando por el mundo anglosajón sin excesiva pena ni gloria. Y aunque se realizaron distintas traducciones de la narración (al húngaro en 1898, al islandés en 1901, al ruso en 1902, al alemán en 1908, al checo en 1919, al francés en 1920, al eslovaco y al italiano en 1922), hubo que esperar algunos años más para que Drácula comenzara a ser un personaje ampliamente conocido.



Stoker, fallecido en 1912, no vivió lo suficiente para conocer el éxito de su obra. Aún hubo que esperar hasta 1924, momento en el que el dramaturgo Hamilton Deane realizó la primera versión teatral autorizada por Florence Balcombe, la viuda del escritor<sup>1</sup>. La adaptación teatral de 1924 simplificaba bastante el texto original y eliminaba las partes más espectaculares de la novela, como el descenso boca abajo de Drácula por los muros de su castillo. El personaje de Lucy fue suprimido y a Quincey Morris, el aventurero texano, se le sustituyó por un personaje femenino, seguramente para adaptar los papeles a los actores de los que disponía Deane. Escrita para ser interpretada en tres actos, la trama se desarrollaba sólo en Inglaterra, leyéndose los sucesos que ocurrían en el extranjero. El personaje de Mina era tremendamente convencional y el Conde fue caracterizado, por primera vez, con traje de noche.

La obra se estrenó en el Grand Theatre de Derby el 5 de agosto de 1924, permaneciendo dos años de gira. El 14 de febrero de 1927 se llevó a Londres, al *Little Theatre*, donde se realizaron 391 funciones a pesar de la pésima opinión de los especialistas. En cualquier caso, ese mismo año fue llevada a Broadway, donde un actor desconocido nacido cerca de Transilvania, un tal Bela Lugosi, interpretó el papel del malvado Conde. La representación se estrenó en el Fulton Theatre de Nueva York el 5 de octubre. Permaneció en cartel 33 semanas, con un total de 261 funciones. La versión americana, al contar con abundantes recursos, estaba mucho más elaborada, y aunque los cambios con respecto a la novela eran significativos, causó gran impacto entre el público. En esta versión, modificada por John L. Balderston, Lucy Westenra, en vez de la joven de la que está enamorado el doctor Seward, pasa a convertirse en su hija. De igual modo, la prometida de Jonathan Harker ya no es Mina (que ha fallecido en extrañas circunstancias), sino la propia Lucy.

Lugosi transformó al maligno vampiro de la versión teatral inglesa en un personaje atractivo, elegante, cargado de sexualidad y caballeroso. Según recoge Gary Rhodes en su estudio sobre Lugosi, en los espectáculos que tuvieron lugar en el Biltmore Theatre de Los Ángeles entre el 24 de junio y el 18 de agosto de 1928, se contabilizaron 110 desmayos, 19 abandonos por miedo tras el primer acto y 150 tras el segundo, veinte chillidos y diez atenciones a miembros del público por representación y un

aumento del quinientos por cien en el uso del taxi tras cada una de las funciones. Con independencia de la veracidad o no de esta campaña de mercadotecnia, la obra estuvo de gira varios años antes de ser adaptada en 1931 a la gran pantalla con los mismos intérpretes, logrando un impresionante éxito. Aunque, una vez más, la crítica especializada no fue benévola.

La película, como es de sobra conocido, fue producida por Universal Pictures y dirigida con cierta desgana por Tod Browning. El guion, tremendamente desaprovechado, se basaba más en las adaptaciones teatrales que en la novela de Stoker, de ahí su resultado final, quizá excesivamente desequilibrado. Si bien la parte que se desarrolla en Transilvania está repleta de imágenes sugerentes y simbólicamente significativas, la parte de la acción que se desarrolla en Londres resulta muy convencional, con una teatralidad muy marcada.

Pero lo que más nos interesa destacar aquí tiene que ver con el momento en el que se filma la película, los años de transición del cine mudo al sonoro. De este modo, el *Drácula* de Tod Browning, se convirtió en la primera película de terror hablada, y la primera en la que no se ofrecía una explicación racional a los sucesos que se narraban. Sin embargo, las curiosidades no terminan ahí. Mientras Universal Pictures rodaba *Drácula* con Tod Browning como director y Bela Lugosi interpretando el papel principal, algo sucedía por las noches. Empleando el mismo decorado y siguiendo el mismo guion, George Melford filmaba una versión de *Drácula* en castellano. La explicación de este fenómeno es sencilla: con el cine mudo la cuestión del visionado en países extranjeros era un asunto que no generaba demasiados problemas técnicos. Sin embargo, la aparición del cine sonoro en 1927 complicó las cosas. Hacia 1931 el doblaje aún no era una solución práctica, así que algunos empresarios comenzaron a producir al mismo tiempo versiones en idiomas extranjeros de algunas películas sonoras. Eso es lo que sucedió con *Drácula*. Carlos Villarías, actor teatral español de 38 años nacido en Córdoba, fue el encargado de interpretar al malvado Conde. Lupita Tovar, jovencísima actriz mexicana de 21 años, hizo de Eva, la hermosa y delicada víctima del vampiro.

Melford, prolífico director que lideró el rodaje con ayuda de un traductor (pues no sabía castellano), supo aprove-



# LOS CLÁSICOS: Drácula



En este extraordinario documento gráfico se puede ver al equipo artístico completo de la versión hispana de *Drácula*. De izquierda a derecha: José Soriano Viosca (*Dr. Seward*), Carlos Villarías (*Drácula*), Carmen Guerrero (*Lucía*), Lupita Tovar (*Eva*), Señorita Peza (?), Barry Norton (*Juan Harker*), Eduardo Arozamena (*Van Helsing*), Enrique Tovar Ávalos (dirección, no reconocido) y, reclinado, Pablo Álvarez Rubio (*Renfield*)

char mucho mejor el potencial del guión y la riqueza de los decorados. Con George Robinson como director de fotografía, la versión española de *Drácula* ganó en complejidad y riqueza visual, alcanzando altas cotas de calidad técnica. Por otro lado, aunque Carlos Villarías no reproduce, poniéndose en la piel de Drácula, el magnetismo de Lugosi, tanto Lupita Tovar en el papel de Eva, la joven protagonista, como Pablo Álvarez Rubio en el de Renfield, interpretan a notable altura. El resultado es una película que, aunque adolece, al igual que la versión inglesa, de una excesiva teatralidad, es superior en diversos aspectos a la versión norteamericana, con una sexualidad más marcada y sugerente.

Como decíamos al principio y apunta David Skal en *Hollywood gótico*, la versión española de *Drácula* estuvo olvidada durante más de veinte años, siendo recuperada en la década de 1970 con motivo de una exposición retrospectiva sobre Universal Pictures. Sin embargo, el tercer rollo de la película no pudo ser recuperado satisfactoriamente, perdiéndose la parte en la que se narra la transición de Transilvania a Londres. Afortunadamente, en el Archivo Fílmico de Cuba, se conservaba una copia íntegra de la película, gracias a la cual el metraje completo ha podido ser reconstruido. Gracias a todos ellos hoy podemos disfrutar de esta rareza cinematográfica.

## Bibliografía

- BERNI, Simone, *Dracula by Bram Stoker. The Mystery of the Early Editions*, Macerata, Biblohaus, 2016.
- DEANE, Hamilton, and BALDERSTON, John L., *Dracula. The Vampire Play in Three Acts*, New York [etc.], Samuel French, 1960 [1927].
- JOSLIN, Lyndon W., *Count Dracula Goes to the Movies*, Jefferson, McFarland & Company Inc., 1999.
- LILLO, Alejandro, *Miedo y deseo. Historia cultural de "Drácula" (1897)*, Madrid, Siglo XXI, 2017.
- MILLER, Elizabeth, (ed.), *Bram Stoker's Dracula. A Documentary Journey into Vampire Country and the Dracula Phenomenon*, New York, Pegasus Books, 2009.
- RHODES, Gary Don, *Lugosi: His Life in Films, on Stage, and in the Hearts of Horror Lovers*, North Carolina, McFarland & Company, 1997.
- SKAL, David J., *Hollywood gótico. La enmarañada historia de Drácula*, Madrid, Es Pop Ediciones, 2015.
- STUART, Roxana, *Stage Blood: vampires of the 19th-century stage*, Wisconsin, Bowling Green State University Popular Press, 1994.

.....

<sup>1</sup> Dos años antes un director de cine alemán, F. W. Murnau, adaptó la novela a una nueva técnica de proyección que comenzaba a hacer furor: el cine. Pero al negarse a pagar los derechos de autor fue denunciado por Florence y condenado a destruir todas las copias, aunque esta es ya otra historia.

# Enrique Domínguez Millán:

## EL CINE Y YO

Recuperamos aquí un texto del escritor y periodista conquense Enrique Domínguez Millán, una pequeña memoria de su amarga relación profesional con el cine aparecida en *La Tribuna de Cuenca* el 4 de julio de 2008, y recogido en el volumen antológico *Vivencias y confidencias*, editado por la Diputación Provincial de Cuenca en 2014.

A veces se me ha preguntado que, siendo la de guionista de radio y televisión mi principal actividad profesional, cómo es que no había intentado hacerla extensiva al mundillo del cine. (...) En plan de confidencia he de confesar que he vivido algunas experiencias cinematográficas. Escasas, desde luego, pero, además de escasas, poco afortunadas.

Puedo asegurar, eso sí, que jamás me planteé seriamente dedicarme al cine como guionista profesional. Esto a pesar de mantener una estrecha amistad con un hombre como José Luis Dibildos, creador y director de la productora Ágata Films. Amistad que se remontaba a nuestros tiempos de estudiantes de Derecho en la Universidad Central de Madrid y a las tertulias literarias del Café Rahola. Estoy seguro de que Dibildos me habría abierto las puertas de aquel mundillo del que él poseía las llaves si me hubiese visto dispuesto a ello. Yo, por supuesto, nunca se lo pedí.

También fui amigo de uno de los más importantes guionistas que ha tenido nuestro cine. Me estoy refiriendo a Rafael Azcona, al que traté muy de cerca desde que llegara a Madrid

procedente de La Rioja con un puñado de poemas en el bolsillo. Azcona, que en aquellos momentos no pensaba ni remotamente ser guionista, pretendía triunfar como poeta, para lo cual empezó a frecuentar nuestras sesiones de “Versos a medianoche” en el Café Varela. En alguna ocasión, cuando tenía ya un nombre y un prestigio en el cine, me animó a secundar su ejemplo, siempre inútilmente. Y no porque yo sintiera menosprecio por el mundo del cine, muy al contrario, me parecía muy atractivo desde el punto de vista económico y de la popularidad. Pero frente a lo consolidado de mi ejercicio profesional, lo encontraba inseguro y difícil. Estaban, además, esas vivencias a las que antes me he referido y de las que voy a hablar a continuación.

El primer paso fue casi involuntario. Llevaba un par de temporadas adaptando a la televisión novelas españolas por capítulos, modalidad en la que fui pionero y por la que se me otorgó en 1961 —año de su creación— el Premio Nacional de Radiodifusión y Televisión. El programa había tenido una gran aceptación y gozaba de enorme audiencia. Fue por esto que



un hombre de tanta influencia como Emilio Romero, director del diario *Pueblo*, que acababa de publicar su novela *La paz empieza nunca*, quiso que fuese llevada a la televisión y que fuese yo quien la adaptase. (...) Empecé a trabajar en la adaptación, que ocuparía veinte capítulos y cuya realización sería encomendada a Domingo Almendros, actuando como protagonista el actor Jesús Puente. El éxito fue considerable, lo que motivó que surgiese el proyecto de llevarla al cine. Romero, en sus gestiones con CIFESA, la veterana productora cinematográfica, exigió que el guion de la película fuese escrito por mí y por Almendros. Y así fue como me introduje en el redil del cine.

Excuso hacer relato del desarrollo y las incidencias del rodaje y del estreno. CIFESA, representada por Jesús Sáiz, no regateó esfuerzos y el director León Klimovsky puso su veteranía y su buen hacer en la empresa de lograr el mejor resultado posible. El estreno tuvo lugar en el Palacio de la Música de la Gran Vía madrileña y



# CON NOMBRE PROPIO

constituyó un acontecimiento artístico y social en cuya organización se desplegaron las acostumbradas técnicas propagandísticas.

Para mí la experiencia no fue buena. Aparte de comprobar la poca relevancia que se otorga al guionista en todo el proceso y el resultado final, hube de aceptar, muy a mi pesar, que en los créditos de la película figurasen como guionistas, junto a mi nombre y el de Domingo Almendros, los del productor y el director, que no habían añadido ni una coma a lo escrito por nosotros. Esto suponía tener que repartir con ellos los derechos de autor que recaudase la Sociedad de Autores. La desvergüenza llega a estos indignantes extremos.

Mi segunda película ni siquiera llegó a cuajar. Allá por los años 70 dirigía yo en TVE el concurso juvenil *Cesta y puntos*, presentado por Daniel Vindel. (...) Esto animó a la productora cinematográfica de cuyo nombre no quiero acordarme a proponernos la realización de una película basada en el funcionamiento y el anecdotario del programa. Su intención era aprovechar la popularidad del concurso como garantía de una buena acogida de la proyectada película por parte de espectadores televisivos y público juvenil. Había que crear una historia en la que se pusieran de manifiesto la actividad de los colegios, la rivalidad de los equipos para conseguir la victoria, el intramundo de la televisión y el despertar de los adolescentes a la vida competitiva y sentimental. La empresa no era nada fácil. Pero Vindel y yo pusimos el mayor empeño en vencer todas las dificultades. De nuevo la productora quiso añadir por

su parte un nombre propio al apartado de guionistas. Se trataba de Ángel Jordán, un profesional de su confianza. La diferencia con el caso de *La paz empieza nunca* es que, mientras aquellos supuestos “guionistas” no habían puesto en el guion ni una idea ni una palabra, Jordán, hombre realmente experto, hizo sugerencias y aportaciones interesantes. Todo parecía marchar sobre ruedas. Se había empezado a contactar con posibles realizadores y con actores como José Suárez y Maribel Verdú (entonces era una adolescente) como protagonistas. Pero el guion no llegó a escribirse. Se quedó en simple sinopsis. La inesperada —al menos para nosotros— quiebra de la productora hizo que todo se viniera abajo. Algo que en nuestro cine ocurre con más frecuencia de lo que parece.

Ya años antes había parecido una experiencia aún más frustrante por haber sido mía la iniciativa y haber puesto en ella una buena dosis de ilusión. No solo fue la primera cronológicamente, sino la que peor sabor de boca me ha dejado. Os contaré la historia.

En 1951 se cumplía el V Centenario del nacimiento de Isabel la Católica. Pensé que era la ocasión para hacer la gran biografía cinematográfica de la mítica reina de Castilla, prácticamente inédita en nuestro cine. Traté de este tema con mi amigo y compañero en Radio Juventud Rafael Gómez Montero. (...) Yo conocía su admiración por la reina católica, a la que coloquialmente llamaba “su paisana”. Por ello le propuse que hiciéramos juntos el guion de una posible película sobre la vida y la obra de

quella histórica figura. Trabajamos de firme y en poco más de un mes quedó concluida. Le pusimos por título *Llama de fe*. Se nos ocurrió que la película sería más viable si conseguimos el patrocinio de algún organismo oficial, por lo que recurrimos al que nos pareció más idóneo: el Instituto de Cultura Hispánica. Fuimos recibidos con los brazos abiertos y, una vez leído el guion, se nos prodigaron los elogios más encendidos y se nos prometió que de inmediato se iniciarían las gestiones para la producción. Imaginad nuestra sorpresa al leer en la prensa, pocos meses después, que el ICH patrocinaba el rodaje de una película sobre Isabel la Católica encargada a Vicente Escrivá y titulada *Alba de América*. Nuestra indignación fue tanta como nuestra decepción al constatar que habíamos sido víctimas de un engaño incalificable. La única respuesta que obtuvieron nuestras protestas fue la confesión, en tono de disculpa, de que se habían visto obligados a ceder “a muy altas presiones”. Afortunadamente pudimos convertir *Llama de fe* en un serial radiofónico que difundió, con numerosa audiencia, una emisora madrileña.

Tras estas ingratas experiencias es comprensible que haya rehusado cualquier relación profesional con el cine. Todo lo contrario: no solo me interesa sino que me subyuga. Me considero un buen aficionado, pero siempre sin cruzar la raya del mero espectador. Hay en el cine español gente admirable y sin tacha. Para estos magníficos cineastas mi consideración y mi respeto. Aunque luchemos en trincheras distintas, me siento honrado llamándonos compañeros.

# EN RECUERDO DE BASILIO MARTÍN PATINO

Saturio Ballesteros Ramos

.....



**E**n pleno verano de 2017 fallecía Basilio Martín Patino, a los 86 años de edad. Con él desaparecía una de las principales figuras de aquello que vino a llamarse “Nuevo Cine Español”, con el que el régimen franquista intentaba ofrecer una imagen moderna y europeísta (era la época de todos los “nuevos cines” y las “nuevas olas”) y, a cambio, consentía que se filmasen y estrenasen películas que, de otra manera, la censura habría cercenado y mutilado. Ahí se encuadran sus películas *Nueve cartas a Berta* y *Del amor y otras soledades*. Pero Patino fue mucho más: ideó documentales de una potencia y radicalidad aquí inusitadas (*Canciones para después de una guerra*, *Caudillo*, *Queridísimos verdugos*) y, después, se puso a investigar en la imagen en todos sus formatos, con resultados siempre estimulantes. Y en 2012 nos dejó un testimonio final: *Libre te quiero*, sobre los conocidos acontecimientos del llamado 15-M de 2011 en Madrid. Se fue uno de los grandes: reivindiquemos su obra. (T.M.)



# CON NOMBRE PROPIO

En 1993, con Jorge Semprún, ante la que había sido su casa familiar en Madrid, confluyen tres imaginarios, constitutivos de una metáfora político-social reveladora.

Los imaginarios de un “Federico Sánchez se despide de ustedes”, el de Lorenzo, personaje principal de *Nueve cartas a Berta*, voz del imaginario colectivo, del acervo cultural y político de la postguerra española y el particular y personal, de un servidor.

Esto era lo que el primero de ellos nos decía:

“Miraba a mi alrededor. No creía lo que veía (...) porque estábamos en la calle Alfonso XI, del barrio de Retiro. Del lado de los números impares, frente a la casa que llevaba el número 12. (...) Sabía lo que había, lo que había habido, al menos, detrás de esas ventanas. (...) Parecía que se había cerrado el ciclo de la vida. Había abandonado esta calle una mañana de 1936 para las vacaciones de verano. Toda una vida antes: medio siglo antes. (...) Al día siguiente de salir de vacaciones, el ejército de África y las principales guarniciones de la Península se habían sublevado contra el gobierno de la República”.

En otro momento, pero en la misma zona, Lorenzo (1965/68) o, para ser más exactos, su voz en *off* (el relato escrito del film), acaba de salir desde el metro a la calle de Alcalá. Patino relata:

“Toda la calle estaba levantada. (...) Consulta una dirección en su agenda, confirma el nombre de la calle y va en busca de un número. (...) Le produce cierta sorpresa el hallazgo. Lo examina con atención: sus grandes miradores, su enorme portal. (...) Me he puesto a andar estúpidamente, siempre entre desconocidos, queriéndote encontrar, sin más dirección conocida que la de esta casa donde tenías derecho a haber nacido y vivido tú, fijándome en todo para poder decírtelo luego”.

Estas palabras, y sus imágenes acompañantes, lo dicen ya todo. Encierran, en un lenguaje conseguido más allá de lo dicho, el universo en que Basilio va a situar su prolífica y comprometida contemplación, análisis de los fantasmas que el tiempo largo de Semprún ha permitido se instalen en el seno de la casa familiar, común a todos,

como determinante histórico, inscribiéndose en el palpito diario de nuestras vulgares existencias.

Contemplación, escudriñaje incluso de estos fondos oscuros, excluidos de la visibilidad de los más, a los que aporta una visión, dolida a veces, pero en todo momento extremadamente sensible y profundamente ética, virtud que le ha acompañado pareja, en su propia existencia, hasta estos últimos días en los que nos acaba de abandonar.

Vislumbró una cercanía histórica que le abrió el paso hasta el hermoso edificio que un día esta tierra comenzó a ser, una vez llegara a estar habitado por aquellos y aquellas cosas que estuvieron más cerca de su corazón y pensamiento, y que, como en el amargo trance atravesado por la nada ficticia familia de Semprún, fueron cercenadas desde sus raíces.

Por ello, nos cuenta cómo es que se encuentra toda la calle enteramente levantada, tal es el estropicio generado por los que una vez llegaron desde la impostura a este territorio.

Nos recuerda los derechos legítimos, hasta el de origen, usurpados a los auténticos dueños: “Esta casa, adonde tenías derecho a haber nacido y vivido tú”, poniendo el dedo en la llaga, con agri dulce sentimiento, por toda esa inteligencia, esos saberes perdidos, que sobreviven del otro lado de nuestras fronteras, exportando algún que otro valor patrio, ya un poco en declive cuando con Lorenzo, se dirige a Berta en una de sus cartas, otra vez: “El cursillo sobre poesía mística española que va a dar tu padre en Puerto Rico”, “Tu sensacional biblioteca”. Un padre —el ausente— que representa la suma de la Cultura que existió y podría haber continuado, pero que el nuevo régimen se ha ocupado de defenestrar.

Hay un momento en que Lorenzo se permite un respiro de reconciliación histórica de las Españas, de reencuentro de valores de familia revisando la posible pervivencia de estragos, memoria física, en el edificio:

“Aunque no se vea rastro alguno de metralla, señal de que nunca la haya habido (...) Ahora comprendo quizá algo mejor a mi padre. Al fin y al cabo tiene bastantes cosas parecidas al tuyo. (...) Y me doy cuenta de que conozco muy mal lo terrible que debió de ser aquello de entonces...”.



A “aquello de entonces” se referirá de nuevo por boca de un representante de los que se encuentran en el exilio, el profesor de edad que visita Salamanca, para dar su conferencia en el Aula Magna de la Facultad.

Este personaje resumirá, precisamente, en el último párrafo de su discurso que: “En estos términos de España y anti-España transcurre nuestra historia contemporánea”, para después, extasiado ante la belleza nocturna de la Plaza Mayor, pasar a expresarles la envidia que le dan, pese a todo, aquellos españolitos (profesores y estudiantes) que le acompañan y terminando por espolearles: “Aprovéchenlo bien. Luego se alegrarán. ¡Si supieran lo que se echa de menos!”.

Toda una admonición, por parte de Patino, dirigida al cuidado de nuestro patrimonio común, tan correctamente entendido por él. Y un tema este, el del antiguo legado, nuevos valores, que será recurrente en él y al que volverá, de lleno, de la mano del *Hiperión* de Hölderlin y con un destacado fondo musical en *Los paraísos perdidos* (1985).

Esta vez analizará una amplia serie de decepciones y renacimientos, en la protagonista mujer, otra vez llamada Berta (en lo que algunos estiman un regreso adulto de la primera) al hilo de la recuperación del archivo histórico republicano del padre y también un caserón familiar.

Poco más, en esta ocasión, puedo y quiero decir sobre este hombre sincero y singular, autor si a ello le añadimos el hecho de que cuando tuve la suerte de ver por primera vez en 1969 —por supuesto en un cineclub—, en su genuino contexto social y cronológico, aquellas *Nueve cartas a Berta*, todo yo me trasmuté en Lorenzo, tan profunda identificación fue la que operaron en mí aquellos textos e imágenes, arrojados en su música de clavecín. Pues de ninguna otra cosa que no fuera lo que me atañía, me estaba pasando o me acababa de pasar, se hablaba allí con la doble belleza de la medida temporal y el

espléndido blanco y negro, con las que el artesano punzonador de las imágenes de la gente tuvo a bien honrarnos. Por ello hablé de un tercer imaginario que confluye en Alfonso XI.

Honrando a todos, con la fidelidad casi documental incluso hacia aquello que, evidentemente, aceptaba poco, como la manifestación reivindicativa de los alféreces provisionales. En ella sitúa a su padre de ficción (el padre de Lorenzo), maniatado en sus capacidades por la autocensura, impronta del régimen que a toda esa generación de padres impuso, sin piedad, la Dictadura.

También incluye la educación monjil de las muchachas, el amargo adoctrinamiento *acerebral* a manos de tantos directores espirituales, la quietud impúdica de los casinos provincianos, que arrancarán a su *alter ego*, este a modo de canto de cisne:

“No hay nada que me llene, no espero nada, no sé qué será de mí en el futuro, para qué valdré, qué sentido tiene el acostumbrarse a vivir así, rutinariamente, sin alicientes, como en el rincón de un planeta parado, conforme a unas normas tan ajenas y viejas que no nos ayudan a vivir mejor, manteniendo y respetando unos intereses en los que ni participo, ni me atañen absolutamente”.

Cinceló, con el máximo respeto de sus materiales, los detritus segregados por este tiempo de silencio que le tocó vivir, incluido su mentor, reestructurándolos, como tantos otros abalorios, del ideario de su colectivo, redecorando el interior de esa Magna Casa que fuera saqueada y que, sin duda, él tanto amó de modo verdadero.

Dicen que anduvo decepcionado por el descuido y las rebajas aportadas por la transición y que, ya con pocas fuerzas, las reunió a fin de retomar el arma revolucionaria de conciencias que mejor supo usar —su cámara— para recoger con ella un pedazo de historia en la Puerta del Sol; para poderlo regalar como un último tributo a las gentes que habiten en su casa. A los sonos de un *Libre te quiero* de García Calvo, en voz y corazón de Amancio Prada.

Que el cielo guarde y los humanos ennoblezcan el recuerdo del cronista, sabio registrador de miserias, a la par que forjador de nobles sueños.





## DOSSIER: CINE Y REVOLUCIÓN SOVIÉTICA

**E**n octubre de 2017 se cumplieron cien años de aquellos sucesos que conmovieron al mundo, que hicieron posible, de forma efímera, la utopía marxista que luego el estalinismo se encargaría de aniquilar. Aquella revolución, nacida con la palabra Aurora, estuvo íntimamente ligada al cine, que sus líderes consideraban la más importante de todas las artes, sin duda porque era la que más directamente llegaba a las masas. Ofrecemos en este tercer número de *TIEMPOS MODERNOS* un conjunto de textos organizado en torno a aquella experiencia social y artística, comenzando por la recuperación de dos artículos de dos de sus más importantes artífices, Vertov y Eisenstein, que clarifican las dos posibles filosofías (hubo más, claro está) que hacían posible un cine revolucionario. Sobre el segundo de estos directores y su obra más conocida, *El acorazado Potemkin*, versa otro de los textos, al que se suman otro sobre la vanguardia en el arte soviético de los primeros tiempos y un tercero sobre los carteles de cine que unían el arte cinematográfico al plástico y a la propaganda. Se completa el dossier con una antología de reseñas de películas que reflejan el espíritu de la revolución (y que invitan a su revisión por parte de los aficionados), preparada en colaboración con el Seminario Permanente de Estudios Contemporáneos —de la Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de la UCLM en Cuenca— con el que, además, el Cineclub Chaplin organizó el breve ciclo “La Revolución Soviética en el cine”, celebrado en la UIMP en octubre y noviembre del año pasado. (T. M.)

# VERTOV / EISENSTEIN:

## Dos visiones sobre el Cine Revolucionario

Presentamos aquí dos textos teóricos de sendos máximos representantes del cine soviético de la revolución. “Del *cine-ojo* al *radio-ojo*. El abc de los *kinoks*” es un artículo-manifiesto en el que el gran Dziga Vertov difundía sus ideas sobre el cine como vehículo de captación y transmisión directas de la “verdad” revolucionaria (*Kinoglaz*). En segundo lugar, ofrecemos la suerte de contrapunto que SM Eisenstein escribió en 1925 y que, bajo el título “Para una aproximación materialista de la forma” apuesta por una práctica significativa basada en criterios materialista-dialécticos, que acababa de aplicar en *La huelga* (*Stachka*, 1924). En definitiva: el *cine-ojo* contra el *cine-puño*.

### DEL CINE-OJO AL RADIO-OJO. El abc de los *kinoks*<sup>1</sup>

Dziga Vertov

1.

Pavlovskoie, una aldea próxima a Moscú. Una sesión de cine. La pequeña sala está llena de campesinos, de campesinas, y de obreros de una fábrica cercana. El film *Kino-Pravda* se proyecta en la pantalla sin acompañamiento musical. Se oye el ruido del proyector. Un tren aparece en la pantalla. Y después una niña que camina hacia la cámara. De pronto, en la sala, suena un grito. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la niña. Lloro. Tiende sus brazos. Llama a la niña por su nombre. Pero esta desaparece. Y el tren desfila nuevamente por la pantalla. “¿Qué ha ocurrido?”. pregunta el corresponsal obrero. Uno de los espectadores: “Es el *cine-ojo*. Filmaron a la niña cuando vivía. Hace poco enfermó y murió. La mujer que se ha lanzado hacia la pantalla es su madre”.

Un banco en un jardín público. El director adjunto y la mecanógrafa. Él le pide permiso para besarla. Ella mira a su alrededor y dice: “De acuerdo.” El beso. Se levantan del banco, se miran a los ojos y se alejan. Desaparecen. El banco vacío. Detrás de él, un macizo de lilas. El macizo de lilas se entreabre. Sale de él un hombre que arrastra un extraño aparato sobre un trípode. El jardinero, que ha observado toda la escena, pregunta a su ayudante: “¿Quién es?”. El ayudante contesta: “El *cine-ojo*”.

Un incendio. Los inquilinos salvan sus enseres de la casa en llamas. Se espera de un minuto a otro la llegada del coche de los bomberos. La milicia. La multitud en tensión. Por el extremo de la calle aparecen los coches de los bomberos que se acercan rápidamente. Y mientras tanto, un automóvil salido de una calle adyacente para en la plaza. En el automóvil, un hombre hace girar la manivela de una cámara. A su lado, otro hombre dice; “Hemos llegado a tiempo. Filma la llegada de los bomberos”. “El *cine-ojo*, el *cine-ojo*”, este grito recorre la multitud como una ola.

La Sala de las Columnas de la Casa de los Sindicatos en Moscú. El cuerpo de Lenin expuesto en un ataúd elevado. Los trabajadores de Moscú desfilan día y noche. Toda la plaza y las calles próximas están abarrotadas de gente. De noche, bajo la luz de los proyectores, se edifica el Mausoleo, al lado, en la Plaza Roja. Nieva fuertemente. Hundido bajo la nieve, el hombre de la cámara vigila toda la noche por miedo a perderse algún acontecimiento importante e interesante. Una vez más, el *cine-ojo*.

“Lenin ha muerto, pero su obra vive”, dicen los trabajadores de la Unión Soviética, y construyen con ardor el país socialista. En la reconstruida fábrica de cemento de Novorossisk, dos hombres están encaramados en una vagoneta colgada sobre el mar. El jefe y el operador. Ambos con una cámara. Los dos filman. La vagoneta avanza rápidamente. El jefe busca un punto de vista mejor, se encarama al borde de la vagoneta. Un instante después, se golpea la cabeza con una viga de hierro. El operador se vuelve y ve a su camarada desmayado, ensangrentado, apretando



# DOSSIER: Vertov / Eisenstein

su cámara entre las manos, colgado encima del vacío. Apresta su cámara, le filma y solo después corre a ayudarlo. Una vez más, la escuela del *cine-ojo*.

Moscú. Finales de 1919. Un cuarto sin calefacción. El cristal del tragaluz está roto. Una mesa junto a la ventana. Sobre la mesa un vaso, el té de la víspera se ha convertido en un bloque de hielo. Junto al vaso, un manuscrito. Lee-mos: “Manifiesto sobre el desarme del cinematógrafo teatral”. Una de las variantes de este manifiesto, titulada “Nosotros”, se publicó más adelante (1922) en el número 1 de la revista *Kinophot* (Moscú). Después de eso, la importante toma de posición teórica de los adeptos del *cine-ojo* fue el famoso “Manifiesto sobre el cinematógrafo sin adores” que, bajo el título de “La revolución de los *kinoks*”, se publicó en el número de junio de la revista *LEF* (1923). Ambos manifiestos fueron precedidos por la actividad de su autor en la Sección de los Noticiarios Cinematográficos, a partir de 1918, donde realizó varios *Kino-Nedelia* normales y algunos noticiarios sobre un tema dado. Al principio, desde 1918 a 1922, los *kinoks* existían en singular, es decir, que solo había uno. De 1923 a 1925, ya fueron tres o cuatro. A partir de 1925, las ideas del *cine-ojo* estaban ampliamente difundidas. Mientras que el grupo inicial aumentaba, el número de los que popularizaban el movimiento crecía. Ahora no solo se puede hablar del grupo, no solo de la escuela del *cine-ojo*, no solo de una parte del frente, sino incluso de todo un frente de “cine documental sin actores”.

## 2.

[...] “El abc de los *kinoks* define el *cine-ojo* mediante la concisa formula: *cine-ojo* — cine-grabación de los hechos”.

*Cine-ojo* = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto).

El método del *cine-ojo* es el método de estudio científico-experimental del mundo visible: a) Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película. b) Basado en una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película.

Por consiguiente, *cine-ojo* no es solamente el nombre de un grupo de cineastas. No es solamente el nombre de un film (*Cine-Ojo*. Primera serie del ciclo: “La vida de repente”). Y tampoco una determinada corriente del llamado



“arte” (de izquierda o de derecha). El *cine-ojo* es un movimiento que se intensifica incesante-mente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última.

El *cine-ojo* es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre.

El *cine-ojo* es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales.

El *cine-ojo* es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El *cine-ojo* es la concentración y la descomposición del tiempo. El *cine-ojo* es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano.

El *cine-ojo* utiliza todos los medios de rodaje al alcance de la cámara; es decir, la toma de vista rápida, la microtoma de vistas, la toma de vistas al revés, la toma de vistas de animación, la toma de vistas móvil, la toma de vistas desde los ángulos de visión más inesperados, etc., no se consideran trucos, sino procedimientos normales, que se emplean ampliamente.

El *cine-ojo* utiliza todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre si cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film.

<sup>1</sup> Texto extraído de Joaquín Romaguera y Homero Alsina, *Fuentes y documentos del cine. La estética, las escuelas y los movimientos*, Fontamara, Barcelona, 1985, pp. 32-39.

Al sumergirse en el caos aparente de la vida, el *cine-ojo* intenta encontrar en la vida misma la respuesta al tema tratado. Encontrar la resultante entre los millones de hechos que presentan una relación con el tema. Montar y arrancar a la cámara lo que tiene de más característico, de más útil, organizar los fragmentos filmados, arrancados a la vida, en un orden rítmico visual cargado de sentido, en una fórmula visual cargada de sentido, en un extracto de “yo veo”.

### 3.

Montar significa organizar los fragmentos filmados (las imágenes) en un film, “escribir” el film mediante las imágenes rodadas, y no elegir unos fragmentos filmados para hacer unas “escenas” (desviación teatral) o unos fragmentos filmados para hacer unos textos (desviación literaria).

Cualquier film del *cine-ojo* está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film.

En este montaje continuo podemos distinguir tres periodos:

**PRIMER PERIODO.** El montaje es el inventario de todos los datos documentales que tienen una relación, directa o no, con el tema tratado (sea bajo forma de manuscrito, bajo forma de objeto, bajo forma de fragmento filmado, de fotografía, de recorte de prensa, de libro, etc.) después de este montaje —inventario por medio de la selección y la reunión de los datos más preciosos el plan temático se cristaliza, se revela, “se monta”.

**SEGUNDO PERIODO.** El montaje es el resumen de las observaciones realizadas por el ojo humano sobre el tema tratado (montaje de las observaciones propias o bien montaje de las informaciones proporcionadas por los cine-informadores u ojeadores). El plan de rodaje: resultado de la selección y de la clasificación de las observaciones realizadas por el ojo humano. Al efectuar esta selección, el autor toma en consideración tanto las directivas del plan temático como las propiedades particulares de la máquina-ojo del *cine-ojo*.

**TERCER PERIODO.** Montaje central. Resumen de las observaciones inscritas en la película por el *cine-ojo*. Cálculo

de las agrupaciones de montaje. Asociación (suma, resta, multiplicación, división y colocación entre paréntesis) de los fragmentos filmados de idéntica naturaleza. Permutación incesante de estos fragmentos-imágenes hasta que todos estén colocados en un orden rítmico donde todos los encadenamientos de sentido coincidan con los encadenamientos visuales. Como resultado final de todas estas mezclas, desplazamientos, cortes, obtenemos una especie de ecuación visual, una especie de fórmula visual. Esta fórmula, esta ecuación, obtenida después de un montaje general de los cine-documentos fijados sobre la película, es el film al cien por cien, el extracto, el concentrado de “yo veo”, el “cine-yo veo”.

El *cine-ojo* es:

yo monto cuando elijo mi tema (al elegir uno entre los millares de temas posibles),  
yo monto cuando observo para mi tema (efectuar la elección útil entre las mil observaciones sobre el tema),  
yo monto cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema (decidirse, entre mil asociaciones posibles de imágenes, sobre la más racional, teniendo en cuenta tanto las propiedades de los documentos filmados como los imperativos del tema en cuestión).

La escuela del *cine-ojo* exige que el film se construya sobre los “intervalos”, es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. Sobre las transiciones de un impulso visual a otro. La progresión entre las imágenes (“intervalos” visual, correlación visual de las imágenes) es (para el *cine-ojo*) una unidad compleja. Está formada por la suma de diferentes correlaciones, las principales de las cuales son:

1. correlación de los planos (grandes, pequeños, etc.),
2. correlación de los ángulos de toma,
3. correlación de los movimientos en el interior de las imágenes,
4. correlación de las luces, sombras,
5. correlación de las velocidades de rodaje.

(...) Esta “teoría de los intervalos” había sido presentada por los *kinoks* en la variante del manifiesto *Nosotros*, redactada en 1919.

La realización de *El undécimo año* y especialmente de *El hombre de la cámara* es la ilustración más elocuente de la tesis de los “intervalos” defendida por el *cine-ojo*.



## PARA UNA APROXIMACIÓN MATERIALISTA DE LA FORMA

S.M. Eisenstein

Vertov toma del mundo que lo rodea aquello que a él le impresiona y no aquello que, impresionando al espectador, trabajará su psiquismo.

Se puede ver de un modo aún más claro en qué consiste prácticamente la diferencia entre nuestras aproximaciones respectivas observando aquella parte, no muy grande, del material de *La huelga* que coincide con el *Kinoglaz* (cine-verdad), lo que Vertov considera prácticamente como un plagio (¡como si, en *La huelga*, el material fuera muy escaso y hubiera que correr a cogerlo del *Kinoglaz*!) y particularmente en la escena de la masacre, que en el *Kinoglaz* aparece estenografiada, mientras que en *La huelga* es sanguinariamente impresionante. (Precisamente esta extraordinariamente violencia de las impresiones suscitadas por *La huelga*, “sin guantes blancos”, es lo que ha valido a la película la mitad de sus enemigos).

Como buen impresionista, el *Kinoglaz*, con su bello cuadernito de notas en la mano (¡), corre tras las cosas como estas son, sin desencadenarse en un impulso rebelde contra el inevitable carácter estático de su relación de causalidad, sin superarle el nombre de un motivo imperioso de organización social, sometiéndose, por el contrario, a la presión “cósmica” de esta relación. Fijando la dinamicidad externa de esta última, Vertov disimula, de este modo, el carácter estático del panteísmo (que, en política, es la posición que caracteriza al oportunismo y al menchevismo) bajo la dinámica, a través de los procedimientos de la a-lógica (en este caso puramente estetizante: el invierno-verano en el decimonoveno *Kinopravda*), o, simplemente, a través de la brevedad de los trozos de montaje, reproduciéndola dócilmente, trozo a trozo, en la impasible plenitud de su equilibrio.

Por el contrario, *La huelga* parte de los fragmentos del medio ambiente, según el cálculo consciente y voluntario preconcebido para conquistar al espectador, tras haber desencadenado sobre él estos fragmentos en una confrontación apropiada, asociándole de modo adecuado al motivo ideal final.



*Escena de las escaleras perteneciente al film El acorazado Potemkin*

Lo que no significa en absoluto que no me prepare a eliminar de mis próximos trabajos los residuos de elementos teatrales, que no se concilian orgánicamente con el cine., y quizá tampoco con el apogeo mismo del cálculo voluntario: la “realización”, porque lo más importante, la *puesta en escena*, la organización del espectador a partir de un material organizado —en este caso, el cinematográfico— se hace posible a través de una organización no solamente material de los fenómenos efectivamente filmados sino también óptica, a través del rodaje. (...) En el cine, el director interpretándola a través de la elección que realiza, transforma la realidad y los fenómenos reales por medio del montaje. (...) No tiene nada en común con el impasible figurativismo de los *kinoks*, es decir, con el sistema de fijar los fenómenos que consigue, como máximo, *fijar* la atención del espectador, y nada más.

El *Kinoglaz* no es únicamente el símbolo de una visión, sino también de una contemplación. Pero no debemos contemplar, sin *actuar*. No nos hace falta un *Cine-ojo*, sino un *Cine-puño*.

El cine soviético debe resquebrajar los cráneos. Y no es a través de “la mirada reunida de millones de ojos como lucharemos contra el mundo burgués” (Vertov). (...) Resquebrajar los cráneos con un cine-puño, penetrar ellos hasta la victoria final, y ahora, ante la amenaza de contaminación de la revolución por el espíritu cotidiano y pequeño-burgués, resquebrajar, más que nunca.

¡Viva el cine-puño!

# EL REALISMO SOVIÉTICO:

## Eisenstein, el *Potemkin* y la Revolución

Juan José Pérez y Vicente Abán

.....

### 1. EL REALISMO SOVIÉTICO

El día 25 de octubre de 1917, el acorazado Aurora inició un fuego de artillería para indicar a una muchedumbre de soldados, obreros y milicianos bolcheviques que comenzaran con el asalto al Palacio de Invierno en San Petersburgo, residencia oficial de los zares. Era el inicio de la revolución socialista de octubre, que años después gestaría una poderosa nación denominada URSS. Desde entonces hasta la actualidad han transcurrido 100 años.

El mundo soviético presenta notas muy peculiares debido a su particular estructura política. Debido a ser una “unión de Repúblicas”, vemos que desde el primer momento se buscaba elevar la producción cinematográfica en cada una de las repúblicas, facilitando de este modo un suministro al mercado interior y manteniendo las peculiaridades propias de cada territorio. Así proliferarán las productoras Vufku (Ucrania) y Kino-Azerbaijan (Bakú).

Todo ello generaría un mayor potencial de esta cinematografía en momentos determinados. Por ejemplo, en la situación de la invasión alemana, el cine pudo mantener una línea de trabajo casi constante, pues aunque se perdieron los estudios de las zonas ocupadas, se mantuvieron en funcionamiento los de los puntos más alejados, como Alma-Ata. A la muerte de Stalin se acentuó esta diversidad, pues las cinematografías “nacionales” cobraron una nueva fuerza y empezaron a tener características y realizadores propios en el conjunto de la URSS. Es muy revelador cómo en la época actual la mayoría de los directores se forman en las escuelas centrales de Moscú (VGIK).

Sin embargo este pluralismo geográfico apenas se dejó sentir en el ámbito de la ideología. Los altos órganos del Partido mantuvieron una férrea conducción de los modelos por los que debía discurrir. Esta táctica desembocó en una teoría artística, que, como es natural, tuvo su repercusión en el campo del cine; fue el denominado “rea-

lismo socialista”. Para definirlo parece más indicado reproducir el texto de los Estatutos de la Unión de Escritores Soviéticos, adoptados en el Congreso de 1934, y que es válido para el cine, cambiando los términos: “El realismo socialista es el método fundamental de la literatura y de la crítica literaria soviética. Exige del artista una reproducción verídica, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, debe contribuir a la transformación ideológica y a la educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo”.

Con todo ello cabe decir que el “realismo socialista” no es un estilo, sino una *actitud*. Más que una pura visión de la realidad, es un acuerdo del artista con los objetivos socialistas; y, fundamentalmente, está movido por la finalidad de colaborar a la expansión de ese socialismo dentro del mundo trabajador.

El desarrollo del amplio panorama fílmico no podríamos entenderlo sin tener en cuenta las condiciones peculiares que vincularon la cinematografía a los principios que impulsaron la Revolución y su plasmación a lo largo de los años veinte.

Desde los meses anteriores, pero sobre todo a partir del decreto de nacionalización de la industria del cine, dado en agosto de 1919, la imagen animada se convirtió en un arma de agitación popular, difusión ideológica y mentalización social de una importancia inconmensurable. De ello parte la preocupación que llevó a gran número de estos cineastas a reflexionar teóricamente sobre el uso de la imagen y la utilización de sus recursos técnicos y narrativos en pro de la ideología marxista.

Durante los primeros años de la Revolución, el Proletkult, organización social autónoma del partido comunista soviético, estuvo influenciado por Bogdanov, quien propugnaba una cultura del proletariado independiente del partido comunista y del Estado soviético. Bogdanov es el creador de la teoría estética llamada “colectivismo”,



# DOSSIER: El Realismo Soviético

cuyo principio fundamental consistió en elevar la colectividad a protagonista: “Aportamos la acción de la masa al cine en contraste con el individualismo propio del cine burgués” (Eisenstein, 1934).

Ninguna pantalla había reflejado entonces una imagen de acción colectiva. Ahora tenía que ser descrita la concepción de la colectividad. Frente a la tesis oficial de un arte para las masas, el colectivismo creó un arte de masas. La masa era preferentemente el sujeto, no el destinatario; con ello, el artista se daba vida con su propia realidad colectiva y podía experimentar con la formulación de su obra, sin limitarse por el hecho de la incultura de su público o la falta de preparación de su pueblo. Al negar el héroe al individuo, como cúmulo de virtudes y como mito ejemplar- típico del cine estaliniano y hollywoodiense-para formular obras artísticas válidas y experimentales, los espectadores no las comprendían en su totalidad, lo que originó profundas divergencias y cuestiones estético-sociales que fueron resueltas mediante imposiciones políticas.

Para Eisenstein, lo esencial fue crear inspirándose en su pueblo. Para la burocracia soviética lo principal fue servir a la masa popular, intentando la subordinación del artista a una política artística impuesta, hecho que determinó el final de los “felices años veinte” del cine soviético, creado principalmente por Eisenstein, Vertov y Pudovkin, con aportaciones de Dovchenko y Kulechov, quienes se habían propuesto “hacer suya la nueva ideología de la clase obrera revolucionaria;

comprender el nuevo arte- el cine-, que acababa de nacer; crear el alfabeto, la gramática y la sintaxis de su lenguaje; establecer sus posibilidades expresivas; descubrir y verificar experimentalmente sus características específicas” (Nicolai Lebedev, historiador soviético).



## 2. SM EISENSTEIN, REVOLUCIONARIO

Eisenstein resolvió tal problemática formulando una nueva teoría cinematográfica que centrada en el montaje de las imágenes partiendo de dos principios básicos:

1. El rechazo de la emotividad como finalidad expresiva o narrativa, para reducirla a procedimiento síquico. Es cierto que la manera más directa para llegar al espectador es la emotiva, pero también es la menos eficaz, porque una comunicación basada en la emotividad puede limitar la comprensión intelectual del sujeto receptor.
2. La afirmación de que las imágenes cinematográficas, al ser objeto de montaje, no se unen, sino que colisionan entre sí, naciendo un concepto. En consecuencia el resultado tendrá un sentido u otro, según el contenido y la estructura de los fragmentos fílmicos objeto de montaje. Por ello, las filmaciones han de potenciar los planos, estructurados en cuanto a composiciones, direcciones, volúmenes, angulaciones, movimientos, provocando colisiones con sus propios contenidos, como las moléculas cuando chocan entre sí generando nuevas transformaciones, constituyendo un nuevo ser.

Para Eisenstein, el argumento es esencialmente la plasmación de un tema, y el guion una novela cinematográfica de una forma no narrativa y sí principalmente expresiva, siendo el tema lo más importante, y la forma –contenido estructurado de planos y como resultado visual del montaje-decisiva. La potencia de los planos filmados y la fuerza de su inserción en un montaje conflictivo al servicio de un tema, utilizando la emoción como medio, y provocando el concepto o la idea como finalidad, son cuestiones claves para comprender el cine de Eisenstein, que siempre utilizó el montaje, en su “fase revolucionaria” como medio de experimentación expresiva para provocar al espectador y obligarle a pensar. Posteriormente repudió su teoría sobre el montaje.

Para Dziga Vertov, *El acorazado Potemkin* “se fraguó en la realización cinematográfica del tema, pero basándose en la puesta en escena como aportación intelectual del realizador, y en el montaje como objetivo apto para producir directamente el concepto como resultado, si apenas apoyarse en el argumento”.

Según Jean Mitry, “es un film de propaganda, pero en el

sentido más noble de esta palabra. Como lo fueron todas las grandes obras del arte que reflejaron un momento de la conciencia universal, el ímpetu de todo un pueblo unido o de un mismo sentimiento nacional. Como lo fueron la *Ilíada* y la *Odisea* para los griegos, los cantares de gesta o las sagas escandinavas. (...) No es solamente la profundidad humana de su argumento, su ímpetu revolucionario y su resonancia social lo que determina el valor de *El acorazado*. No lo es tampoco su perfección formal, sino lo primero en cuanto es engrandecido y multiplicado por lo segundo”. Eisenstein se encuadra en lo que se denomina lectura materialista de la Historia, cuyas características se resumen en que no hay un film revolucionario, materialista, subversivo o un film que contribuya al retroceso de la ideología dominante. La ideología de cada film y las condiciones de producción explotación determinan el punto de mira ideológico, que debe contribuir al combate ideológico del lado de las posiciones de la clase obrera.

Así pues, la concepción materialista de la Historia parte de los siguientes principios:

- El hombre es un ser histórico: sus ideas están en función de la vida material y las relaciones sociales.
- El ser social determina la conciencia.
- La Historia es la historia de la lucha de clases, es decir, de la lucha del explotado contra el explotador.
- El hombre se transforma y puede transformar el mundo (no hay predestinación trazada).
- La Historia no se repite nunca.
- La Historia debe explicar lo que liga los hechos entre sí para hacer aparecer las contradicciones y superarlas.
- Hay que mostrar la acción eficaz del hombre social, de un colectivo consciente. El hombre aislado nada puede: hay que mostrar la acción consciente de las masas organizadas como elemento determinante.
- No existe historia “grande” o “pequeña”, sino hechos más o menos importantes.
- Los pequeños hechos cotidianos son tan significativos como los grandes conflictos.



Los filmes se clasifican en ideológicos, que se formulan a propósito de un tema político y se conforman con poner en tela de juicio un sistema político, e ideológicos y de acción política, que buscan la acción política práctica, tienen un marco de acción militante, son películas de discurso ideológico-político (el cine participa del conocimiento y de la ideología). Estos filmes suelen ser un álbum-recordatorio.

Y los fundamentos para la práctica de la lectura de estos filmes son:

#### 1. Estética. Historia del cine.

- Estudio de la diacronía y sincronía de las formas en relación con los contenidos.

Las formas cinematográficas pueden tener un “cierto sentido” en un momento dado.

#### 2. Sociología del cine.

- Conocer la configuración ideológica de los espectadores-lectores de películas.

#### 3. Crítica.

- Descubrir en los filmes el punto de vista ideológico (conmutaciones ideológicas)
- Mirar la coherencia interna de la obra y sus niveles de significación.

En Eisenstein confluyen cuatro vertientes:

1. Eisenstein marxista: es el padre del llamado cine político. Sus temas están conexados con la revolución rusa de 1917.

Es cronista y poeta de la revolución rusa.

#### 2. Eisenstein formalista (teoría del montaje):

- Alternancia rítmica.
- Belleza plástica: juego de planos y angulaciones.
- Filmes como grandes frescos en donde triunfa el colectivismo.
- Carácter documentalista (docudrama).
- Didactismo político.

3. El montaje de atracciones es el elemento agresivo que somete al espectador a una presión psicológica matemáticamente calculada de antemano para obtener diversas impresiones emotivas. El choque de dos imágenes



# DOSSIER: El Realismo Soviético

contrapuestas produce una emoción y estas a su vez elaboran un concepto. En *La huelga* se producen secuencias metafóricas por oposición (montaje de abstracción). En *Octubre* el choque de imágenes sugiere directamente ideas y reflexiones, suprimiéndose lo emocional (montaje intelectual).

El autor está tratando de superar conscientemente el dualismo según el cual, la emoción y el conocimiento serían dos vectores extraños, incompatibles, en el sentido de que una vivencia emocional intensa pudiera entorpecer y hasta impedir la comprensión intelectual del asunto en cuestión por parte del espectador.

4. Eisenstein psicoanalítico: resulta interesante analizar su obra relacionando los elementos argumentales de sus películas con los hechos más significativos de su vida (psicobiografía). “Su pertenencia a una familia acomodada judía, su infancia conflictiva por las disputas y separaciones familiares le preparan para adoptar una actitud hostil- culpable hacia el padre (por identificación), una actitud de atracción-frustración-repulsión hacia la madre y unas tendencias homosexuales sublimadas por el racionalismo”.

Eisenstein, del teatro al cine: fue decorador, adaptador y director de escena. El constructivismo de Proletkult (Teatro de Moscú) incidió en él en cuanto a carácter enciclopédico y carencia de sistematización por estar abierto a todo tipo de sugerencias en los campos de la investigación. Eisenstein rechazó los esquemas narrativos convencionales (liberaliza las tres unidades) y las formas psicológicas de interpretación basadas en el héroe individual, que serían sustituidas por las del héroe colectivo. Marginó formas fósiles históricas, excepto la tragedia griega y la pintura renacentista.

Buscó los elementos específicos del arte: investigó acerca de la autonomía de cada medio de expresión y tendió hacia un arte globalizante.

Quiso vincular la práctica artística a la realidad social y a la política, y transmitió a las masas un afán didáctico.

En sus trabajos escénicos introdujo elementos innovadores:

- auténticos combates de boxeo
- vestuarios circenses y futuristas
- escenografías constructivistas con actores en patines y que soportan partes del decorado móvil.
- un cortometraje.

## 3. LOS FILMES:

### UNIDAD ESTÉTICA EN LA TRILOGÍA

#### 1924: *LA HUELGA*

“Mi cámara es mi puño”, afirmó el cineasta. Reseñamos como características de este film:

- Tipificación de personajes: policía, empresarios (capitalistas gruesos y con puro), obreros (inmigrantes pero con dignidad). Los primeros días de huelga son idílicos para los obreros y amargos para la empresa. Pero las delaciones terminan con enfrentamientos entre policías y trabajadores.
- Pretensión documentalista.
- Didactismo. Muestra sistemáticamente los mecanismos de una huelga con pretensiones didácticas.
- Emplea el montaje de atracciones, emotivo, de oposición frontal (desecha el método de yuxtaposición de Kulechov y el de acumulación de Pudovkin).
- Utiliza sobreimpresiones, encadenados y metáforas.
- Simbología: en la reunión del consejo de administración, en el presidente exprimiendo frutas, en el degüello de un buey en un matadero.

Supone un borrador de *El acorazado Potemkin*: sinfonía de bielas y ruedas en la fábrica (el buque avanza en dirección a la escuadra zarista); ataque de los directores de la fábrica; rebelión en el acorazado; matanza final de obreros; escalinata de Odessa.

#### 1925: *EL ACORAZADO POTECHKIN*

No es un documental, ni un reportaje, ni una crónica reconstruida, sino un “docudrama,” con una estructura dramática propia de la tragedia clásica, de la que el mismo Eisenstein señala sus cinco actos.

Se trataba de conmemorar oficialmente el veinte aniversario de la revolución de 1905. Intenta simbolizar, con la rebelión de la escuadra del mar Negro, el sentido histórico de un período revolucionario sin preocuparse excesivamente por la fidelidad de acontecimientos (el desenlace del Potemkin fue una derrota, no una victoria).

La película se estrenó el 21 de diciembre de 1925 en el teatro Bolshoi, donde fue recibido clamorosamente. Después comenzó su carrera triunfal en varias salas rusas a partir del 26 de enero de 1926.

En 1941, ante la amenaza de una invasión nazi, los archivos del cine soviético en Moscú fueron trasladados. Desgraciadamente el negativo original del film se destruyó.

Actualmente, el *Potemkin* solo puede verse en la versión sonorizada establecida oficialmente en 1950, partiendo de un segundo negativo encontrado en Alemania después de la segunda guerra mundial, censurada por el gobierno de aquel país.

### Estructura narrativa en secuencias:

#### En el barco

1. Exposición y situación del problema: “hombres y gusanos”. Las condiciones de vida a bordo del acorazado. Carne llena de gusanos. El descontento de los marineros.
2. Reacción: el motín. Drama en cubierta. Los marineros rechazan la sopa de carne agusanada. Escena de la lona alquitranada. El pelotón se niega a disparar. Motín. Venganza contra los oficiales. Muerte del marinero Vakilinchuk.

#### En Odessa

3. El funeral. El cadáver del marinero Vakilinchuk es trasladado al puerto de Odesa desfilando ante la población de Odessa ante el cadáver. Dolor ante el cuerpo del marinero. Indignación. Manifestación. Se iza la bandera roja.
4. Secuencia de la matanza en la escalinata y reacción del Potemkin. Fraternización entre la muchedumbre de la costa y el acorazado. Las yolas con provisiones. Descarga de fusilería en las escaleras. El acorazado abre fuego contra el palacio del Estado Mayor zarista.

#### En el barco

5. El Potemkin a través de la escuadra. Noche de espera angustiosa. El encuentro con la escuadra. Máquinas. “¡Hermanos!”. La escuadra se niega a disparar. El acorazado pasa victoriosamente a través de la escuadra zarista. Confraternización.

#### Secuencia: las escaleras de Odessa

Más interesante resulta saber que, con esta película, el director concluye exitosamente los diversos experimentos de montaje y sienta las bases del lenguaje cinematográfico y el montaje a través del uso paralelo de primeros y medios planos sin apenas movimientos de cámara para crear un tiempo y un espacio artificial que contribuye al elemento dramático de la acción, y que culmina con la masacre de la escalinata.



En ella, el ejército zarista dispara y asesina a la masa inocente (el pueblo). Eisenstein pensó que para lograr transmitir la sensación de drama, de injusticia, de lo que sucedió en Odessa tenía que presentar al ejército como máquinas que aplastan todo lo que encuentran a su paso, frente a una multitud desconcertada. Para ello acelera rítmicamente el montaje, empleando dos clases de planos con ritmos contrapuestos: los que describen al ejército zarista (encuadres con movimientos descendentes para mostrar orden, disciplina, frialdad), y los planos desordenados, rápidos, histéricos de la multitud enfrentándose a los soldados y huyendo por las escaleras (encuadres con movimientos ascendentes, con posicionamiento de cámara en contrapicados, enfatización y patetismo, sobre todo cuando vemos que al morir una madre, empuja a un cochecito con un niño en su interior, precipitándose escaleras abajo).

Eisenstein varía la duración de cada plano y estudia con detenimiento qué imagen seguirá a otra. Así el drama se crea por el contraste de planos.

La matanza real de Odessa no debió de durar más de un minuto. Sin embargo, el magistral empleo del montaje (rápidos cortes de plano alternativos) permite que el espectador perciba la narración de los acontecimientos subjetivamente, alargando la duración temporal del drama escénico.

Examinando esta famosa secuencia, se puede comprobar fácilmente que cada grupo de fragmentos fílmicos comporta un ritmo propio determinado por su contenido y por su longitud:

- El ritmo implacable, descendente y monocorde del avance de los soldados del zar.
- El ritmo más espaciado de los mismos soldados al disparar.
- El ritmo de una multitud que huye en desorden. Pero de la multitud nacen otros ritmos complementarios:
- El del hombre sin piernas que huye a una velocidad menor que el resto de la multitud.



# DOSSIER: El Realismo Soviético

- Los de aquellos que van muriendo, produciendo sensaciones de ritmos petrificados.
- Los ritmos correspondientes a los que se esconden o huyen, para iniciar después un movimiento inverso, al pedir piedad a los soldados del zar.
- El ritmo de la mujer del coche del niño, que es herida y cae lentamente en un movimiento que no es ni descendente ni ascendente, sino vertical.
- El del cochecito que, al caer verticalmente la madre, es empujado por esta y empieza a descender escaleras abajo, cada vez más deprisa, con un ritmo acelerado.

Al montar estos fragmentos, Eisenstein tiene en cuenta sus diversas longitudes (grados de tensión) y sus contenidos temáticos (pueblo que huye, madre que muere, soldados que disparan insertando primeros planos y planos generales buscando diferentes impactos). De esta manera entran en colisión los fragmentos temática y expresivamente, teniendo en cuenta el ritmo interno de cada fragmento, dotando a la secuencia un sentido dinámico por contraste y alteración de ritmos. Así, la secuencia muestra dos ritmos: uno implacable, ordenado y monocorde de los soldados que avanzan, bajando las escaleras y disparando —ritmo duro, metálico—; otro desordenado, de la multitud huyendo en desbandada —fluido, caótico—. Sin embargo, se añaden otras variaciones rítmicas complementarias como velocidad (los viejos, los niños, el tullido), cambio de dirección del movimiento (gente que sube escaleras pidiendo piedad), cese de movimiento (los que caen o mueren), movimientos verticales (mujer que muere de herida de bala), movimientos oblicuos (relación soldados-multitud), circulares (soldados a caballo) movimientos de direcciones inversas (la mujer con el hijo muerto en los brazos que se aproxima-movimiento ascendente-a los soldados del zar-movimiento descendente).

Toda esta combinación de ritmos entra en colisión con el ritmo, dirección y movimiento del cochecito del niño que rueda escaleras abajo acelerándose progresivamente, sirviendo de nexo de unión entre el orden de los soldados y el desorden de la multitud.

La secuencia de las escaleras de Odessa concluye con tres planos de leones de piedra —durmiendo, despertando, incorporándose—.

“Se ha dicho que la idea de situar la matanza en la gran escalera se me ocurrió mientras escupía, desde lo alto de la escalera y junto a la estatua de Richelieu, huesos de cereza y los veía saltar escaleras abajo.

Esta leyenda no deja de ser pintoresca, pero no es más que eso: una leyenda. La idea de la escena fue suscitada por la visión de la amplia e imponente escalinata. Sus proporciones dieron rienda suelta a mi imaginación de realizador. La aterrorizada huida de la muchedumbre corriendo de un escalón a otro no ha hecho más que materializar esta primera impresión de la escalinata.

Es posible también que me haya ayudado un recuerdo agazapado en mi memoria: una ilustración de un periódico de 1905, en la que se veía a un soldado de caballería golpeando con el sable no sé a quién en una escalera envuelta en humo”. (Eisenstein).

## 1927–1928: OCTUBRE

Es un *docudrama barroco* con matices de poema lírico, basado en el relato de John Reed, diez días que conmovieron al mundo. Su objetivo es relatar la revolución rusa de 1917 con los principales episodios acaecidos entre febrero y octubre: a) caída del gobierno provisional de Kerenski; b) la conquista del poder por el proletariado: “Todo el poder a los soviets”. Se suprimieron del film aquellas escenas en las que aparecía el camarada Trotsky (que ya había sido excluido del partido bolchevique). La película fue un encargo del partido y del gobierno. Tuvo bastantes problemas en la reconstrucción de los hechos y en reescribir la historia sin ofender a nadie.

Observamos una evolución en la teoría sobre el montaje (evolución estética), del montaje de oposiciones de efectos, de secuencias de valor metafórico, de lo emocional (aunque quedan restos como la evolución del puente sobre el río Neva y el juego de la caída del caballo), al montaje intelectual, superando el cine de reconstrucción histórica. Las imágenes se organizan para que del choque de ellas surjan ideas y reflexiones, a veces irónicas. Los objetos y personajes representan categorías —autocracia, religión, mencheviques—, no grupos sociales.

Destaca el formalismo cinematográfico extremo en lo que se refiere a una autonomía lingüística del cine, con contrapuntos atrevidos: Kerenski es un “pavo real” o “es Napoleón” después de subir unas interminables escaleras —las del poder—. Kornilov es una estatua ecuestre que aspira a convertirse en Napoleón. El palacio de invierno deviene en un inmenso relicario de la época con miles de objetos.

La película fue acusada de hermetismo, de no atenerse con fidelidad a la historia y de caer en el formalismo esteticista.

## EL ACORAZADO POTEMKIN

La película narra un capítulo famoso de la historia de la Unión Soviética dentro del primer intento (fallido) de la Revolución, en 1905. Los marineros del Acorazado Príncipe Potemkin de Táurida soportan unas pésimas condiciones de vida, al igual que el resto de la población rusa, que vive bajo el yugo del Zar. La máxima tensión surge cuando a los marineros se les da de comer carne podrida, llena de gusanos. El amotinamiento estalla y su líder Vakulinchuk es asesinado por un oficial. Los oficiales de rango superior son relegados de sus cargos y cuando el Potemkin llega al puerto de Odessa, la población se solidariza con el marinero muerto, hace causa común (héroe colectivo) y comienzan los actos de rebelión. El ejército zarista responde con una feroz represión.

### Contexto y significado histórico. Fase de preproducción

A comienzos del siglo XX el mundo vive una época de grandes cambios. En lo político el más destacado es la Revolución Soviética, que va a influir en la mentalidad de la población y colateralmente en el campo artístico: renovación en la pintura, la escultura, la música y el cine.

Probablemente sean los rusos los primeros en darse cuenta de la importancia del cine como medio propagandístico. La revolución bolchevique encontró en el cine a un aliado imprescindible. Muchos filmes de gran calidad fueron empleados como medio para publicitar y propagar las bases de la Revolución.

Planeado por el Comité Central Soviético para coincidir con las celebraciones del vigésimo aniversario de la fallida Revolución Rusa de 1905, esta película fue dirigida por el joven director de 27 años Sergei Eisenstein, que concibió todo el film en un guion de una única página. Es, por tanto, un film propagandístico. Fue elegida en 1958 mejor película en la exposición universal de Bruselas y en 1990 fue seleccionada como la mejor obra del cine europeo de todos los tiempos.

El director no contó con actores profesionales, rodó en escenarios naturales de Odessa, utilizó el acorazado Doce Apóstoles (buque muy similar a la mítica embarcación), manipuló el final histórico de la película, y el montaje —de precisión matemática— duró 18 meses.

Los conatos de rebelión que se suceden a lo largo de los últimos meses de 1904 y los primeros de 1905 se relacio-

nan con el nefasto desarrollo de la guerra ruso-japonesa, ya que redujo los encargos de armamento a las fábricas nacionales, provocando despidos en masa de los obreros que trabajaban en ellas, provocando colateralmente la escasez y el encarecimiento de los alimentos.

El conflicto armado enfrentó a Rusia con Japón por el dominio de Manchuria y Corea, arrebatadas a China, al no acceder la primera a negociar con Japón una división del territorio en zonas de influencia.

Los reiterados fracasos del mando ruso, la aniquilación de la flota rusa en el Báltico, la gran cantidad de pérdidas humanas, dieron lugar a múltiples protestas de la población, acusando al zar y colaboradores de ser incapaces de llevar a buen término la guerra.

El 22 de enero de 1905 (ó 9 de enero, según la contabilidad del calendario juliano, abolido en 1918), una manifestación pacífica de más de 140.000 obreros se dirigió hacia el palacio de invierno, sede de la corte de Nicolás II en San Petersburgo. La manifestación fue reprimida brutalmente con un balance importante de muertos y heridos—"domingo negro". Estas actuaciones trajeron consigo protestas, huelgas, barricadas en las principales calles, saqueos por parte de campesinos de los determinados dominios de terratenientes e incendios de castillos feudales.

En la semana del 26 de junio (13, según el antiguo calendario), se declaró en Odessa una huelga general, proclamándose al día siguiente la ley marcial. En alta mar, cerca del puerto y de la isla de Tendra, habían fondeado algunas unidades de la Escuadra zarista. La más importante era el Acorazado Príncipe Potemkin de Táurida, parte de cuya tripulación mantenía contactos clandestinos con organizaciones obreras de Odessa. En realidad se estaba preparando una sublevación general en el cuerpo de marina, pero la tripulación del Potemkin se anticipó.

Dominada la insurrección que estalló en diferentes puntos del país sin la debida coordinación, debida en parte a la fidelidad del ejército hacia el zar, Nicolás II intentó recuperar el poder absolutista aplicando políticas más severas y radicales. Sin embargo, el segundo intento de rebelión, en octubre de 1917, favorecido por la primera guerra mundial, daría la victoria a los insurrectos.

El 19 de marzo de 1925, el comité central del partido co-



# DOSSIER: El Realismo Soviético



munista bolchevique decidió destinar la suma de tres millones de rublos a la producción de ocho filmes para conmemorar el 20 aniversario de la gran tentativa revolucionaria de 1905.

El film titulado “El año 1905”, encargado a Eisenstein, cuyo objetivo era exaltar aspectos de aquel año tan significativo, comenzó a convertirse en un macroproyecto de cuatro episodios: huelga de los obreros de las instalaciones petrolíferas de Bakú (diciembre de 1904); manifestación pacífica ante el palacio de invierno del zar (“domingo negro” de 1905); motín a bordo del acorazado Potemkin (junio de 1905); huelga general en Odessa (1905).

La secuencia de la escalinata sintetiza la matanza de Bakú, la jornada del “domingo negro” de enero de 1905 en San Petersburgo, el mitin del teatro de Tomsk (salvamente incendiado por una organización zarista contrarrevolucionaria y antisemítica) y de otros hechos sangrientos de aquel mismo período prerrevolucionario.

El film omite otras represiones, como las muertes acaecidas durante el sepelio del marinero, cuyo cadáver fue expuesto a la población en el muelle de Odessa., las insurrecciones frustradas de otros buques, el trágico destino de los marineros sublevados que consiguieron huir con el acorazado, atravesando la barrera de la escuadra zarista, para refugiarse en el puerto rumano de Constanza, donde fue recuperado por la armada rusa.

La magnitud del proyecto, unido al mal tiempo reinante retrasaba el rodaje y comprometía el estreno del film en la fecha fijada, obligó a Eisenstein a dedicar todo su esfuerzo al episodio del amotinamiento del acorazado y sus repercusiones en Odessa.

Aceptado su nuevo plan de trabajo, Eisenstein se trasladó al puerto del mar Negro para analizar los documentos conservados, hablar con testigos supervivientes de aque-

llos acontecimientos y elegir los escenarios naturales más apropiados. El rodaje se inició el 28 de septiembre y concluyó a principios de diciembre.

## ESTRUCTURA FÍLMICA

### 1. BARCO ACORAZADO (PLANTEAMIENTO)

#### 1. *Secuencia el Barco:*

- Escenas:
  - Situación de los marineros.
  - Situación de los oficiales.

- Escenas motín.

*Planos cortos, detalles, primeros, de conjunto, generales.*

*Angulaciones: contrapicados y picados.*

*Cámara fija: movimientos de personajes en verticales y diagonales.*

Simbología:

anteojos (miopía dirigentes)

cruz

plato

lona

gusanos.

### 2. ODESSA (NUDO)

#### 1 *Secuencia El muelle:*

Escena: solidaridad del pueblo con marineros. Funeral.

#### 2 *Secuencia Escalinata:*

Escenas de la matanza y reacción del Potemkin.

*Panorámicas. Mayor ritmo en el montaje con movimientos ascendentes y descendentes.*

Simbología: puños, banderas. Simbología: leones.

Ralentización temporal (madre, cochecito).

Enfatización (sombras en movimiento).

Orden y disciplina: soldados.

Desorden y anarquía: pueblo.

Centros de interés: cochecito, fúsiles, madre.

### 3. BARCO ACORAZADO (DESENLACE)

#### 1. *Secuencia el barco:*

Escenas de espera.

Escenas de encuentro y hermandad.

*Planos: generales y de detalle.*

*Angulaciones: contrapicados.*

Simbología: movimiento de máquinas y bielas (progreso de los planes quinquenales).

# PASIÓN Y MUERTE DE LA VANGUARDIA

Raquel Saiz Abad

1939. Blanco y negro. Ninotchka recorre París y descubre occidente. Los divinos ojos de Greta Garbo pasan de la reprobación a la fascinación y finalmente al amor; y aunque le agradecemos la infinita fotogenia de la Garbo, la cámara de Lubitsch bien podría haberse posado en el viaje que unos años antes, en 1925, Alexander Rodchenko realizo a París. Durante una intensa primavera, Rodchenko permaneció en Francia para llevar a cabo el diseño y el montaje del Club Obrero del Pabellón de la URSS en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas. Al final del trayecto no quedaba mucho amor en sus ojos.

En sus cartas a Varvara Stepánova cuenta cómo todo le desagrada profundamente. Aquel mundo moderno y sensato que esperaba encontrarse había perdido el respeto por el ser humano. Desde su perspectiva París era una ciudad decadente, zafia y ramplona, cuya atracción de más éxito consistía en arrojar cinco pelotas a unos aros que se sujetaban sobre dos camas donde se encontraban dos jóvenes tapadas y tumbadas, y si la puntería acompañaba "las chicas caían desnudas chillando<sup>1</sup>".

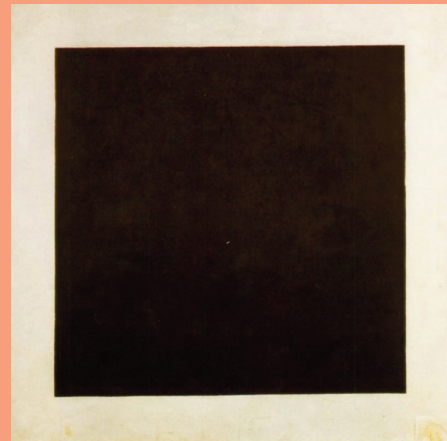
En lo artístico la situación no era mucho mejor. No es de extrañar ya que en esos momentos el *art-nouveau* estaba dando sus últimos y más horteras coletazos. Para colmo de males no desaprovechó la oportunidad de conocer a los artistas rompedores. "Después de Picasso, Braque y Léger hay un vacío"<sup>2</sup>, se lamentaba Rodchenko y aun así no había nada en la escuela

de París que los desarraigados pintores soviéticos no hubieran investigado ya. Aquellos artistas tenían poco que enseñarles.

Tiempo atrás desde Moscú habían tratado de imitar a los vanguardistas de occidente, sus imágenes llegaron a través de las reproducciones en blanco y negro de las revistas de la época. Los asombrados pintores rusos imaginaron llenas de colores las casi



Kazimir Malevich. Suprematismo. "Supremus 55" (1916). Museo de Artă, Krasnodar



Kazimir Malevich "Cuadrado negro sobre fondo blanco" (1915) Galería Tretyakov, Moscú

monocromáticas obras de Picasso. Redujeron, simplificaron y volvieron a crearlas. Del cubismo colorista pasaron al constructivismo y al suprematismo.

Las formas que se adivinaban se convirtieron en abstracción pura, rotundas y básicas, rellenas de colores planos sobre un fondo neutro sujetas por una composición calculada al milímetro. Llegaron hasta el límite, hasta la última exposición, el último cuadro, el punto cero de la pintura: el "cuadrado negro sobre fondo blanco" de Kazimir Malevich.

Casi sin darse cuenta concibieron una nueva vanguardia, aún más radical, que poco tenía que ver con los ensimismados artistas europeos. Tras su visita a Léger, quien se comportó como un auténtico hijo de la vanguardia, Rodchenko zanja el asunto: "Lo que hace él dejé de hacerlo yo hace mucho tiempo<sup>3</sup>". Finalmente el ruso había dejado atrás su complejo de inferioridad con respecto a los artistas parisinos, y en aquella primavera de 1925 su único deseo era volver a la URSS y crear una sociedad "donde los objetos cobraran un sentido y se convirtieran en los amigos y camara-



# DOSSIER: Arte de Vanguardia



Exposición "0,10. La última exposición futurista", diciembre 1915. San Petersburgo

das del hombre. No es necesario imitar nada, sino coger las cosas y transformarlas a nuestra manera". Comenzaba el amanecer.

Cuando embarcó en el tren de vuelta llevaba la maleta bien cargada y no metafóricamente. Rodchenko, como una Ninotchka cualquiera y con el mismo frenesí consumista que criticaba duramente, cargó con trajes, chaquetas, pantalones y (por Campaña promocional de Alexander Rodchenko para promover la compra de libros (1925) En el texto se puede leer "¡libros, de cualquier tema!!". La técnica que usó fue colorear una fotografía de Varvara Stepánova con témpera (supuesto) sombreros. Pero ante todo compró cámaras fotográficas entre las cuales se encontraba la Leica con la que nos enseñaría a mirar en contrapicado. En 1925 florecían las promesas de un tiempo nuevo para un mundo renacido y un arte renovado que Rodchenko entendía como una "nueva actitud hacia el individuo, la mujer y las cosas"<sup>4</sup>.

Durante el verano su asociación con Mayakovski quedó definitivamente



Campaña de Alexander Rodchenko para promover la compra de libros (1925). En el texto se puede leer "¡Libros, de cualquier tema!". La técnica que usó fue colorear una fotografía de Varvara Stepánova con témperas

asentada con lo que hoy llamaríamos una agencia publicitaria con el nombre más enrevesado del mundo: Mayakovski-Rodchenko Constructor-Publicitario. En esta sociedad, Rodchenko se ocupaba del diseño gráfico y Mayakovski, sirviéndose de su genio para lo poesía, de los eslóganes publicitarios; breves, directos, asombrosos. Con ella los fotomontajes de Rodchenko fueron llevados a la máxima expresividad con creaciones que aún hoy nos resultan deslumbrantes.

Ese mismo año, El Lissitzky regresó a Moscú después de un fallido tratamiento contra la tuberculosis que Pelikan le pagó a cambio de sus míticos diseños para la marca. Encontró trabajo como profesor de diseño de interiores, metalurgia y arquitectura en Vjutemás (Talleres Superiores Artísticos y Técnicos), donde también enseñaba Rodchenko. Pero también en 1925 se unía a la plantilla de la escuela estatal un viejo conocido de la vanguardia; Malevich, el pope suprematista, fue nombrado director del Departamento de Investigación, cargo que recientemente había dejado vacante el mismísimo Tatlin.

Con un claustro de profesores que hoy parece de ensueño, Vjutemás era



Campaña promocional diseñada por Alexander Rodchenko para promover la compra de participaciones de Dobrolyot (1923). En el texto, obra de Mayakovski, se puede leer "¡No eres un ciudadano responsable a menos que compres participaciones de Dobrolyot! Solo un rublo o quizá unos cuantos, harán de ti un inversor. No es una broma, no es una burla. Se venden acciones de Dobrolyot y Prombank"

el centro neurálgico de los tres principales movimientos de vanguardia en el arte y en la arquitectura: el suprematismo, el racionalismo y el constructivismo. Fueron ellos (Rodchenko, El Lissitzky, Tatlin y Malevich entre otros) los que desde la escuela anunciaron la muerte del arte mismo y se proclamaron productivistas. No volverían a ser sirvientes de la belleza, sino del pueblo y se consagrarían a la producción de artículos comunes, desde teteras hasta envoltorios de caramelos. La expresión "Novyi Byt" (Nueva vida cotidiana) se convirtió en el tema de la campaña promovida desde el estado para transformar la vida

<sup>1</sup> Alexander Rodchenko, *Cartas de París*, La Fábrica, Madrid, 2009.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Claude Leclanche-Boulé, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y Fotomontajes*, Campgràfic, Valencia, 2003.



A. Rodchenko "Pionero tocando la trompeta" (1930). Museo Moscovita de Fotografía.  
© A. Rodchenko - W. Stepanova Archive

doméstica y que los artistas abrazaron con ganas. El Lissitzky junto Ilia Ehrenburg escribió "el objeto para el arte constructivo no es aquello que embellece la vida sino lo que la organiza"<sup>5</sup>. Los artistas revolucionarían el mundo a través de la relación que la gente tenía con los objetos; las perspectivas extrañas en las imágenes habían necesariamente de provocar una transformación en aquellos que las miraban. En 1925 el arte no solamente podía cambiar el mundo, debía hacerlo.

Los artistas y en especial Rodchenko se pasaron del caballete a la máquina y trabajaron las mil y una posibilidades de la fotografía. Los escorzos, las perspectivas aberrantes ofrecían la oportunidad de ver un objeto desde todos los ángulos posibles. Como él mismo escribió "este tipo de experimentos da la posibilidad de cambiar la manera habitual que tenemos de ver los objetos comunes y corrientes que nos rodean. El objetivo de la cámara es la pupila de un hombre culto en una sociedad socialista. En el



Alexander Rodchenko "Niveles" (1929)  
Museo Moscovita de Fotografía.  
© A. Rodchenko - W. Stepanova Archive

futuro espero ampliar con mi trabajo la posibilidad de ver las cosas"<sup>6</sup>. Además, estos encuadres aumentaban la verticalidad de las imágenes. "Los puntos de vista más interesantes de la actualidad son los "de arriba abajo" y "de abajo arriba", y en ellos es en los que hay que trabajar"<sup>7</sup>.

Por su parte los directores de cine que de una u otra manera conocían su trabajo prestaron especial atención a la movilidad de la cámara, y empezaron a hablar de "encuadre a lo Rodchenko" hasta tal punto que para la hoy desaparecida *Moscú en Octubre* (1927) Barnet lo invitó a participar como director artístico seleccionando los exteriores y el lugar donde la se situaría la cámara. Para Kuleshov diseño los decorados y colaboró en la elección de los ángulos de cámara de *La periodista* (1927), además de, por supuesto, numerosos carteles.

Mientras tanto, El Lissitzky desarrollaba la técnica del FOTOPIS (fotografía-pintura) que le permitía manipular el papel fotográfico con luz y exploraba las posibilidades de la doble exposición y el fotomontaje.

Pero sobre todo a El Lissitzky le interesa principalmente la función puramente visual de la tipografía usándola



Fotograma de El acorazado Potemkin (1925).  
Escena de las escaleras de Odessa

más como imagen que como transmisores de palabras, aumentando así su expresividad, su energía. Se pasa por tanto de la fonética a la óptica, de la palabra a lo impreso. Como otra vuelta de tuerca más a la abstracción geométrica ya que los caracteres alfabéticos se descomponen en figuras básicas, no muy diferentes a las pinturas suprematistas de Malevich con sus fondos neutros y sus figuras elementales.

Así que por un lado tenemos las fotografías con ángulos de cámara extraños y el gusto por las composiciones diagonales de Rodchenko, las formas rotundas y enérgicas de Malevich y las investigaciones sobre la expresividad de la tipografía. Todo ello toma cuerpo y sentido en el fotomontaje, una técnica especialmente mimada por la vanguardia rusa.

Son sin duda alguna los fotomontajes los que crearon un puente entre los artistas de vanguardia y el cine a través de los carteles de las películas y donde más fácilmente se puede ver el recorrido de doble sentido que ambos realizaron. Como en un baile los elementos se alinearon y el arte, el diseño y el cine se convirtieron en la misma cosa. Los diseñadores de este periodo reflejaron un perfecto conglomerado de todas las artes de van-



# DOSSIER: Arte de Vanguardia



Alexander Rodchenko, póster para la película El acorazado Potemkin (1925)

guardia. La pintura, la escultura, el diseño, la moda, la arquitectura, la fotografía se amalgamaron de tal manera que en muchas ocasiones es difícil distinguir la obra de los diferentes autores. Más que una falta de individualidad hay una convergencia en la que la función comunicación está por encima de las particularidades de cada artista-diseñador. Todos ellos son trabajos poderosos donde no hay nada que indique debilidad o quietud. Todo es energía, determinación, fuerza y movimiento. Todo es brillante, expresivo, moderno, eficiente.

Durante los felices años 20 Moscú era una fiesta. En 1930 las luces se apagaron y Stalin impuso el realismo socialista como única forma de arte. También en 1930 Vjutemás, la escuela que había servido de centro de la vanguardia, fue disuelta mediante orden estatal. Finalmente y tras diez gloriosos años de existencia, las presiones internas y sobre todo las desconfianzas del régimen dieron sus frutos. Un poco antes, el 14 de abril, Mayakovski se sentó en su escritorio

y descargó una pistola contra su pecho. Su corazón redefinió la pared de la minúscula habitación. Ese mismo año, Malevich fue detenido y duramente interrogado. Algunos de sus amigos quemaron entonces sus manuscritos. Sus obras fueron consideradas burguesas y sus abstracciones, degeneraciones pictóricas. Cinco años después, su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* preside su velatorio y es llevado tras el féretro por los escasos asistentes. El mismo cuadrado negro que lo acompañó como estandarte en su viaje por toda Rusia donde, junto con sus estudiantes, predicaba la buena nueva: un nuevo arte, un nuevo mundo, una nueva humanidad. Sus amigos finalmente colocaron el cuadrado en su lápida; una tumba (hoy sepultada bajo la construcción de una urbanización de lujo) sin nombre ni epitafio, tan solo adornada con la verdad suprematista. La vanguardia había muerto.

Rodchenko y su cámara sobrevivieron de una manera terrible. Forzado a trabajar bajo el régimen de terror que no dejaba alternativa a la objeción es difícil imaginar qué pasó por la mente del hombre que pocos años antes se horrorizaba de la decadencia humanista de París. En 1933 junto a Varvara Stepánova cumplió el encargo de realizar el número 12 de la revista *URSS en Construcción*. Los números eran monográficos de lujo donde los artistas reflejaban los esfuerzos de los heroicos trabajadores soviéticos en proyectos de gran escala. El virtuosismo de Rodchenko nos regaló una obra maestra. Su técnica documental y sus esmerados enfoques retrataron el alzamiento del canal que unía el mar Blanco con el Báltico. Du-



Alexander Rodchenko Cine-ojo (1924) Museo Moscovita de Fotografía. © A. Rodchenko - W. Stepanova Archive El póster fue diseñado para la primera película de Vertov. Aquí desarrolla por primera vez el concepto de "Ojo mecánico", que reaparecerá en otras muchas de sus creaciones

rante su construcción, el canal Stalin se llevó la vida de casi once mil presos que realizan trabajos forzados en condiciones inhumanas. Nada de eso se intuye en las fotografías. Fue su último gran trabajo: el más hermoso retrato del cadáver de la utopía.

<sup>5</sup> Claude Leclanche-Boulé, *Constructivismo en la URSS. Tipografías y Fotomontajes*, Campgràfic, Valencia, 2003.

<sup>6</sup> Citado en Tomás Llorens (comp.), *Vanguardias rusas* (exposición celebrada en Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, del 14 de febrero al 14 de mayo de 2006), Museo Thyssen-Bornemisza - Fundación Caja Madrid, Madrid, 2006.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

# LA VANGUARDIA REVOLUCIONARIA EN EL CARTEL DE CINE

Pepe Alfaro

Al comenzar los años sesenta del siglo pasado en Ledaña, un pueblo al sureste de la provincia que entonces contaba con 3.300 habitantes, funcionaban tres cines: salón El Gallo, cinema Imperial y cine Castilla; según el Anuario Cinematográfico Hispanoamericano (Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950), El Gallo empezó a funcionar el año 1907, fue el primer cine estable de Cuenca y los niños de mi generación llegamos tarde a sus sesiones. Las otras dos salas tenían las paredes de sus amplias antesalas empapeladas de afiches que anunciaban los próximos estrenos, estimulando nuestra imaginación inútilmente, pues la mayoría de aquellos títulos no estaban tolerados para menores. Ambos competían cada fin de semana por atraer a los espectadores con la única técnica publicitaria conocida, consistente en exponer los carteles en el sitio de la fachada reservado para tal fin, había que decidir con la sola información aportada por la imagen y el título, a los actores empezamos a identificarlos por los retratos antes que por sus nombres. Hoy los cauces y los medios de información son apabullantes, pero hubo una época en que los diseños firmados por Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992) o Mac (Macari Gómez Quibus, 1926), por citar los dos más conocidos, constituían la percepción

exclusiva a la hora de decantarse por una película o por la otra, conformando en la memoria de aquella generación una poderosa imaginería cargada de sugestivo colorido y fetichismo de estrellas. Un modelo que parecía universal. Hasta que el libro de Susan Pack *Film Posters of the Russian Avant-Garde* (Köln, Alemania, 1995), editado por Taschen en tres idiomas (inglés, alemán y francés), descubrió un movimiento creativo sin parangón en el arte del diseño de carteles de cine; ni siquiera duró una década pero las creaciones de los artistas rusos son diferentes a todo lo conocido, de antes y después, su legado no ha tenido continuación y constituye una isla que merece ser visitada, justamente cuando se cumple un siglo de un acontecimiento histórico que hizo confluir una revolución social y otra artística, y en cuyo espolón de proa figuraban aquellos magníficos diseños que anticipaban los grandes títulos de la cinematografía soviética.

En un principio la Revolución Rusa aceptó las corrientes vanguardistas nacidas durante las últimas décadas del siglo XIX, que de alguna manera suponían una ruptura con las formas artísticas tradicionales, como un complemento para las políticas revolucionarias. La culminación de este movimiento aglutinador, conocido como



Cartel creado en 1929 por los hermanos Stenberg para *El maquinista de la General*

“Vanguardia rusa”, alcanza su clímax creativo cuando los artistas consagran por entero su talento al servicio de las ilusiones despertadas por el nuevo Estado, y que tuvo especial incidencia en el desarrollo de la industria cinematográfica, consecuencia directa del interés mostrado por los líderes comunistas hacia las posibilidades propagandísticas del séptimo arte, de hecho se atribuye al propio Lenin la afirmación “de todas las artes, el cine es para nosotros la más importante”.

En el nuevo contexto social y cultural, directores como Eisenstein, Vertov y Pudovkin, entre otros muchos, consiguieron desarrollar una nueva técnica narrativa, especialmente mediante el montaje de imágenes que combinaban un estilo realista con representaciones cargadas de simbología. Con



# DOSSIER: Arte de Vanguardia

su experimentación y riqueza visual convirtieron al cine en el arte plástico que mejor sirvió a la Revolución, cimentando su poderosa influencia propagandística sobre una población mayoritariamente analfabeta, pero muy porosa a unas imágenes que les permitían identificarse y reconocerse en la pantalla. De ahí la utilización como herramienta fundamental en la educación, formación, adiestramiento y exaltación de las masas.

El triunfo de la Revolución desarrolló el sentido de conciencia y responsabilidad social. El movimiento vanguardista representó el encumbramiento de artes consideradas menores, pero muy útiles para cumplir la función que se les asignaba, especialmente el diseño gráfico. Muchos polifacéticos y geniales artistas dedicaron su talento y su trabajo a la producción de carteles de cine, creando en menos de una década un catálogo único sin igual en la historia del afiche. Haciendo honor a las propias connotaciones semánticas del término, esta vanguardia artística cumplió a la perfección su papel de avanzadilla cultural, los artistas gozaron de gran libertad creativa y armados de imaginación, ingenio y capacidad consiguieron reflejar la esencia, el alma de la película en un impacto gráfico: Conjugando influencias tan diferentes como el constructivismo, el suprematismo, el impresionismo, el surrealismo o el cubismo los hermanos Stenberg (Georgii, 1900-1933, y Vladimir, 1899-1982), Alexander Rodchenko (1891-1956), Anton Lawinski (1893-1968) o Nikolai Proussakov (1900-1952), entre otros, conformaron una ilustre pléyade de cartelistas que, desde un afán artesano, convirtieron

en arte la riqueza visual de su creatividad. La cara y la cruz de una industria que alcanzó una nueva dimensión expresiva, primando su función social e ideológica sobre el estilo y la creatividad de cada autor, circunstancia que dificulta la caracterización e identificación de sus obras, es casi imposible diferenciar los carteles por destellos personales, solo la firma deja constancia de la autoría.

En cualquier caso, esta plenitud plástica tenía los días contados. Con la llegada de los años treinta Stalin decretó la “reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas”, o lo que es lo mismo la superación de los estilos burgueses del arte mediante la imposición del “realismo socialista”, dedicado en exclusiva a propagar la conciencia de clase, las cuestiones sociales y las vivencias de las personas. El eufemismo absoluto del poder absoluto.

En ningún otro país ni época el cartel de cine ha alcanzado, a base de sincretismos geométricos diferenciados por colores, la fuerza, la expresividad, el significado, la simplificación, la capacidad de síntesis en unos casos y de diégesis en otros, primando la imagen y reduciendo el contenido tipográfico a la mínima expresión, casi siempre el título, el director y poco más, eso sí tratando de distanciarse del enaltecimiento personalista y de la glorificación estelar propias de la sociedad burguesa, inevitable, por otra parte, cuando los carteles se realizaban para anunciar un film de estrellas americanas de la talla de Charles Chaplin (*Una mujer de París / A Woman of París*, 1923), Harold Lloyd (*El séptimo cielo / Safety last*, 1923),



Póster de los hermanos Stenberg para una película de la pareja danesa Pat y Patachón

Buster Keaton (*El maquinista de la general / The General*, 1926) o Douglas Fairbanks (*Robin Hood*, 1922). Aunque pueda sorprender, en la URSS de los años veinte se estrenaban muchos títulos procedentes de países capitalistas, principalmente de Estados Unidos y Alemania, pero también de naciones como Dinamarca, de donde procedían las películas protagonizadas por las hoy olvidadas figuras del cine mudo Pat y Patachón<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Variación nórdica del Gordo y el Flaco creada por los actores Harald Madsen y Carl Schenström. Gozaron de tremenda popularidad en todo el mundo, menos en Estados Unidos donde sus films no llegaron, probablemente para no hacer competencia a los genuinos Laurel y Hardy. En España apenas fueron conocidos, a pesar de que en 1926 se desplazaron hasta tierras manchegas para filmar una singular versión silente de *Don Quijote* bajo la dirección de Lau Lauritzen.



## Diez creaciones doblemente significativas

Presentamos a continuación una selección de diez grandes títulos de la cinematografía rusa de los años veinte a través de sus carteles, intentando aunar la trascendencia del film con la fuerza expresiva condensada en el afiche, sin olvidar a los autores en cada una de estas dos disciplinas del arte, como un potente aglutinante a la vanguardia de la Revolución.



**El rayo mortal** (Lev Kuleshov, 1925). En esta película, el joven realizador ruso trata de reproducir los seriales de aventuras americanos con misterios y persecuciones sin fin, imitando sus fórmulas narrativas, con intervención de grandes masas de figurantes, para demostrar que a nivel técnico era posible realizar un film a la altura de las producciones europeas y americanas; quizá por ello fue acusado de formalismo hueco, de imitar los principios del capitalismo y dejar de lado a la causa revolucionaria. El fotomontaje utilizado por Anton Lavinsky transmite un ritmo rápido, no exento de confusión al mezclar diferentes y difusos elementos narrativos del film.



**Aelita** (Yakov Protazanov, 1924). Primera entre las contadas incursiones del cine soviético en el género de la ciencia ficción; cuenta el viaje de un ingeniero a Marte acompañado de un soldado que quiere expandir la revolución comunista más allá de nuestro planeta, aunque al final, para no salirse del pragmatismo social todo resulte un sueño. El gran Alexander Rodchenko se encargó de diseñar los decorados y el vestuario futurista, reflejado en este cartel de transición hacia composiciones más metódicas y alejadas de la personificación burguesa de las estrellas.



**El acorazado Potemkin** (Sergei M. Eisenstein, 1925). La obra cumbre de la cinematografía soviética de la época. Consigue, por medio del montaje y la compilación de ideas y elementos cinematográficos avanzados, la perfecta fusión entre el relato histórico, el adoctrinamiento ideológico y la representación plástica. El resultado es una perfecta síntesis explicativa de la revolución a través de acontecimiento histórico ocurrido en Odessa en 1905. La gran repercusión de la película en toda la Unión Soviética fue promocionada con varios carteles, entre los que destaca este atribuido a Rodchenko; impresiona por su vehemencia expresiva, y al desprovverse de presencia humana consigue imprimir más fuerza a la amenaza que representan la torre de mando y los dos cañones amenazantes del acorazado.



# DOSSIER: Arte de Vanguardia

**La sexta parte del mundo** (Dziga Vertov, 1926). El título hace referencia a la superficie que ocupaba la URSS. El documental contrapone el mundo capitalista, con sus fábricas y sus colonias, frente al motor que representa la Unión Soviética, un país cargado de futuro gracias al trabajo, a la técnica y a la cultura, el símbolo y la fuerza de una realidad que se transforma en independencia y bienestar. Imágenes

convertidas en poemas que hablan de una nueva unidad artística y humana: la lírica de la acción. El diseño, firmado por Alexander Rodchenko, representa de forma sencilla el simbolismo de esa sexta parte del mundo que se va descubriendo e iluminando de rojo la negrura del capitalismo, para inundar de luz y felicidad los rostros de las personas.



**La madre** (Vsevolod Pudovkin, 1926). La película se basa en un relato del realismo socialista encarnado por Máximo Gorki, y la historia fue reforzada gracias a la importante labor de varios guionistas que la sintetizaron perfectamente al lenguaje del cine mudo, hasta conseguir una de sus obras cumbre. El cartel ofrece una auténtica síntesis del film, a través de un montaje fotográfico que partiendo del rostro de la madre, en el centro de la rueda, representa los momentos más dramáticos de este impresionante relato de concienciación, punteando los cuatro ángulos del cartel con otras tantas escenas decisivas.



**Octubre** (Sergei M. Eisenstein, 1927). Resultado de un encargo oficial para conmemorar el décimo aniversario de la Revolución. Cargada de simbolismos entre la caída del zarismo y el protagonismo del pueblo, con la milicia ciudadana tomando el palacio de invierno y el acceso al poder como símbolos universales de la fuerza del proletariado, o la utilización de personajes como Lenin y Kerenski para contraponer sus papeles en el levantamiento. La película se terminó en septiembre pero no se estrenó hasta marzo de 1928, retraso que coincidió con la caída en desgracia de Trotsky, así que se realizó un nuevo montaje suprimiendo sus apariciones, o cambiando el punto de vista sobre su actuación en la revolución. Este primer cartel (firmado por Voronov y Evstafiev) con el rostro de Trotsky protagonizando el proyecto, fue preparado para la distribución en 1927, acabó prohibido y se utilizó el más conocido, creado por los hermanos Stenberg, que divide diagonalmente el espacio entre el título sobre rojo y los rostros de los anónimos obreros, que aparece reproducido en la página 63.





**El poeta y el zar** (Vladimir Gardin, 1927). La película se centra en los últimos años de vida de Alexander Pushkin, el poeta nacional ruso convertido en una figura legendaria, intentando aunar el gran espectáculo con la tradición literaria, tomando ingredientes de la historia, la política y la cultura, aderezado todo ello con las intrigas palaciegas amorosas del zar Nicolás I, convertido por el guion en el principal instigador del duelo que causaría la herida

mortal al poeta, mostrado en su lecho de muerte rogando por la liberación de Rusia. El cartel, realizado por los Stenberg con participación de Yakov Rublevsky, descubre el diafragma de una cámara cerrándose sobre el rostro del poeta, interpretado por el actor Yevgeni Chervyakov.

**La nueva Babilonia** (Grigori Kozintsev, 1929). Casi tres décadas antes de realizar su estimable versión de Don Quijote (1957), Kozintsev representó en esta película el ideal de lucha proletaria contra la sociedad burguesa, trasladando la acción a 1870, cuando se producen los levantamientos de la Comuna de París. Louise trabaja en los almacenes La Nueva Babilonia, convertidos en uno de los centros de la revolución, y donde los obreros resisten hasta la derrota final tras varias semanas de lucha; la sumisión burguesa aparece representada por el joven agricultor enamorado de Louise, encargado de llevarla ante el pelotón y de cavar la fosa para su amada. El cartel de Iosif Gerasimovich utiliza el rostro de la protagonista (la actriz Elena Kuzmina) para simbolizar, sobre el foco dramático de los ojos, el color rojo de la revolución iluminando sus cabellos con escenas de lucha conmovedoras, contrapuestas a la tibieza amarilla de los personajes que encarnan la burguesía.



**El hombre con la cámara** (Dziga Vertov, 1929). Vertov es considerado el padre del cine soviético documental, iniciador de una corriente llamada cine-verdad que pretendía crear un nuevo lenguaje universal exclusivo del cine, separado del teatro y la literatura, experimentando sin inter-títulos, sin trama ni guion, sin actores, sin escenario... Pretende mostrar la realidad soviética presentando aspectos cotidianos del trabajo, la vida de las personas y la diversión... utilizando diversas técnicas como la doble exposición, cámara rápida y lenta, fotogramas congelados, cortes de salto, trávelin, stop-motion, reproducción al revés... El resultado es una sensación abstracta que antepone la belleza plástica sobre la intención explicativa. El cartel de los hermanos Stenberg recoge esa pulsión surrealista fusionando las partes de la cámara de cine con el ser humano (el ojo con el objetivo, las piernas con el trípode...) al tiempo que convierte la cámara en un arma poderosa al servicio de un ideal.



**Arsenal** (Aleksandr Dovzhenko, 1929). Este film constituye un gran alegato antibelicista, al retratar la crueldad y la insania de la guerra a través de la peripecia de un soldado de Ucrania que deserta para regresar a su devastada tierra, hacia el final de la primera guerra mundial. Continuará la lucha organizando a los hambrientos obreros de una fábrica para ir a la huelga, sin que el director renuncie a ese tono de

lirismo al objeto de contrarrestar la dureza de la historia. El póster de los hermanos Stenberg también muestra esa dicotomía entre barbarie y poética, la locura de la guerra sintetizada en la imagen de un soldado agarrado a su fusil que aparentemente se ríe de la muerte, pero la realidad es otra, cae afectado por un gas que provocaba efectos de aparente risa mientras su cuerpo se desploma fundido sobre un abismo teñido de sangre.





# ANTOLOGÍA DE TÍTULOS



## Octubre

### El poder histórico de un film

Julián Vadillo Muñoz

A pesar de la importancia que muchas películas han tenido para intentar recrear parte de la historia que quieren transmitir, no fue hasta los años setenta, y bajo el influjo de la *nouvelle vague*, cuando se empezó a tener en cuenta al cine como un instrumento de análisis histórico. Y en esto hay mucho que agradecer a historiadores como Marc Ferro que supo introducir estos elementos en los materiales de investigación historiográficos a pesar de las reticencias de algunos de los más grandes historiadores de la Escuela de Annales como Fernand Braudel o Pierre Renouvin<sup>1</sup>. Gracias a gente como Ferro, hoy el cine no solo se estudia como una materia en la historia sino para analizar la historia misma.

Y para mostrar la importancia del cine a la hora de analizar un acontecimiento o proceso histórico, el cine soviético fue desde sus orígenes uno de los que mayor interés puso en ello. No podemos olvidar los grandes cineastas que dio la Unión Soviética y las grandes películas anejadas a sus nombres: Sergei Mijailovich Eisenstein, Vsevolod Ilariónovich Pudovkin, Dziga Vertov, Lev Vladímirovich Kuleshov, etc.

Aunque todos ellos tuvieron una aportación fundamental al cine soviético e internacional (los experimentos de Vertov fueron fundamentales), Eisenstein se convirtió en un referente internacional a la hora de transmitir la historia. Su *Octubre* (1927) es una de las películas más afamadas de la historia.

#### Ubicación de *Octubre*

*Octubre*, a pesar de ser una película ficción, está a caballo entre ese tipo de film y el documental. Encargada por el propio gobierno soviético en el décimo aniversario de la Revolución de 1917, la película es una recreación de los sucesos en Petrogrado entre febrero y octubre de 1917 y la toma del poder por parte de los bolcheviques. Es la visión oficial de la Revolución, la visión de los bolcheviques, de los comunistas triunfantes frente a sus enemigos y rivales.

Sin hacer una valoración cinematográfica de la película, pues la finalidad de este texto es hacer una mirada histórica sobre la misma, *Octubre* se convierte en un film magnífico y trepidante que engancha al espectador desde el primer momento y hace conectarle con los sucesos de la Rusia revolucionaria. Además, Eisenstein no dejó pasar la oportunidad de introducir en la película multitud de elementos simbólicos en comparación con los personajes que aparecen. Un pavo real que simbolizaba la arrogancia de Kerensky, figuras de Napoleón para igualar a este personaje, que un siglo atrás había invadido Rusia, con personajes contrapuestos como Kerensky y el general Kornilov, la destrucción del alcohol en las bodegas del palacio del Zar como ejemplo de lucha contra el alcoholismo en la nueva sociedad, la risa de un niño en el trono

<sup>1</sup> Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 2000, pp. 15-16



imperial que significa el nacimiento de una joven y nueva sociedad socialista, el carro con el caballo muerto que cae al río que representa la revolución y la fuerza que tira de ella, que ha sido derrotada en un primer momento, etc. Algunas de estas cuestiones han sido abordadas por historiadores del cine como Manuel Villegas López<sup>2</sup> en su obra *Los grandes nombres del cine*<sup>3</sup>.

Además, la película reúne un amplio elenco de buenos actores y de personalidades de primer nivel. La música corrió a cargo del gran compositor soviético Dimitri Shostakovich, que tiene todo un repertorio de sinfonías para la revolución (1905, 1917). También la caracterización de Lenin por el actor Vladimir Nikandrov y de Kerensky por Nicolai Popov son excepcionales. Igualmente, entre el elenco de actores había participantes reales de la revolución de 1917 como Nicolai Podvoisky, que fue quien en realidad encargó, al frente de la Comisión del Aniversario de la Revolución, la película a Eisenstein.

Los planos y la fotografía de la película hacen de esta obra una de las más importantes de la historia del cine.

### **Octubre y la historia de la Revolución de 1917**

Aunque se podría decir que *Octubre* es una obra maestra del cine no hay que olvidar que fue un film encargado con fines propagandísticos y que muestra la visión oficial de la revolución de 1917. Tampoco hay que olvidar que la película bebe de la obra escrita por el periodista norteamericano John Reed *Diez días que estremecieron el mundo*, base sobre la que muchos años después Warren Beatty rodaría la película *Rojos* (1981).

La película es una constante posición binaria entre los revolucionarios bolcheviques, que quieren la conquista del poder para establecer las bases de una sociedad socialista, frente a los diversos intentos contrarrevolucionarios: desde el gobierno provisional hasta los golpistas de Kornilov, pasando por las posiciones mencheviques y socialistas revolucionarias que tratan de impedir la toma del poder por parte de los comunistas de Lenin.

Además la película fue finalizada por Eisenstein en 1927, un momento clave en la historia de Rusia, cuando Stalin se ha hecho con el control total del Partido Comunista y todos sus adversarios (Trotsky, Preobrazhevsky, Bujarin, etc.) han sido derrotados. A pesar de que mucho metraje del film fue censurado, las pocas imágenes de Trotsky que aparecen son para hacerle perder una votación contra Lenin en la cuestión del levantamiento de octubre de 1917, cuando el propio Trotsky había preparado esa insurrección y fue uno de sus más importantes protagonistas. Lo que le separaba de Lenin era si el papel director lo tenía que llevar el Partido Bolchevique o los soviets en su conjunto<sup>4</sup>.

Lo que sí queda claro a lo largo de la película es el contrapunto que representan para los bolcheviques los rivales de su visión de la revolución. Kerensky aparece como tal personaje, pero otros quedan en alter egos o personajes que se puede suponer qué era lo que pensaban los dirigentes socialistas revolucionarios y del menchevismo: Yuli Martov, Feodor Dan, Irakli Tsereteli, etc.

Kerensky es un personaje que ha quedado completamente desdibujado en la historia. Casi ninguna obra acierta a ubicar al que fue uno de los presidentes del Gobierno Provisional. Integrante del Partido Trudovique (una de las muchas escisiones que tuvieron los socialistas revolucionarios tras la Revolución de 1905 y que sería una especie de Partido Laborista), la figura de Kerensky fue un intento por una parte de los integrantes del Soviet de Petrogrado de conectar las aspiraciones revolucionarias del Soviet con el Gobierno Provisional. Como afirma el historiador Julián Casanova, al referirse al propio Kerensky, “En realidad, tras cuatro meses de revolución sin un líder claro, fue el primero en rellenar ese vacío”<sup>5</sup>. Pero Kerensky contó con numerosos problemas. El primero la paulatina pérdida de apoyos entre los elementos obreros que vio como con el golpe de Estado de Lavr Kornilov se diluía completa-



# DOSSIER: Antología de títulos

mente. El peso de la derrota de ese golpe de Estado vino por parte de los elementos revolucionarios y Kerensky perdió gran parte de sus aspiraciones de consolidar un modelo de revolución alejada de bolcheviques, socialistas revolucionarios de izquierda y anarquistas. De hecho la película *Octubre* hace una comparación entre Kerensky y Kornilov, comparando a ambos como sendos Napoleones y poniéndolos en el eje contrarrevolucionario.

Igualmente la película analiza de forma un tanto maniquea a los actores políticos. Mientras mencheviques y socialistas revolucionarios se debaten en el congreso del Instituto Smolny en sus apoyos al Gobierno Provisional, solo los bolcheviques son los defensores de dar el paso definitivo a la revolución socialista. Aquí cabría hablar de un gran silencio alrededor de los socialistas revolucionarios de izquierda y de los anarquistas en la película<sup>6</sup>. Quizá por la parte espinosa que significó las colisiones posteriores entre agentes que participaron en el propio Comité Revolucionario y dieron forma a un proceso mucho más complejo de lo que nos han legado. Ni siquiera la presencia de los marinos de Kronstadt hace suponer en la película la influencia de otros agentes que no fueran los bolcheviques. Y eso a pesar de la enorme influencia que anarquistas y socialistas revolucionarios de izquierda tenían en la fortaleza militar de Kronstadt y su soviét, realmente plural y cercano a la llamada democracia obrera, con figuras tan representativas como los anarquistas Efim Yarchuk o Anatoli Zhelezniakov<sup>7</sup>.

Por último habría que reseñar, entre algunas otras cuestiones, la imagen romántica de la toma del Palacio de Invierno por parte de unas masas obreras que asaltan las dependencias, detienen al gobierno provisional, Lenin sube al estrado del Congreso de los Soviets en el Smolny como presidente y se empieza a legislar en favor del socialismo. Unas medidas que, en realidad, provocaron un fuerte debate entre las fuerzas revolucionarias, por cómo se tenía que desarrollar el Decreto de la Tierra (socialización frente a nacionalización) o el Decreto de la Paz (oposición de socialistas revolucionarios de izquierda y anarquistas al Tratado de Brest-Litovsk). La imagen de Vladimir Antonov-Ovseyenko redactando la detención del gobierno provisional fue mítica. Sin embargo esa toma no fue así, sino algo mucho más planificado y donde la resistencia a la Revolución de Octubre fue completa-

mente nula por las escasas bases de apoyo con la que contaba el gobierno provisional de Kerensky que ya había huido. Curioso el final del propio Antonov-Ovseyenko, que fue durante la Guerra Civil española cónsul soviético en Barcelona, y que a su regreso a Moscú fue fusilado en medio de las purgas del estalinismo en 1937, como la casi totalidad del Comité Central del Partido Bolchevique protagonista de 1917.

Aun así, a nivel histórico la película *Octubre* no está mal trabajada. Es la visión propagandística de los vencedores pero con una fuerte carga de investigación histórica legada por la obra del periodista norteamericano John Reed *Diez días que estremecieron el mundo*, tal como se expresó más arriba. Los escenarios de la película (Instituto Smolny, Palacio de Invierno, crucero Aurora, etc.) eran los mismos que de las jornadas revolucionarias que puso fin al zarismo y al gobierno provisional.

## Coda

Decía León Trotsky en 1923: “El hecho de que hasta ahora no hayamos intervenido en el cine demuestra lo despistados e incultos que hemos sido, por no decir completamente estúpidos. El cine es un instrumento que se impone por sí mismo, es el mejor instrumento de propaganda”<sup>8</sup>. Y aunque la imagen documental se dejó ver durante la Revolución rusa y la Guerra Civil rusa (asalto a

<sup>2</sup> José María Caparrós Lera, *100 películas de historia contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 210-211.

<sup>3</sup> Manuel Villegas López, *Los grandes nombres del cine*, Planeta, Barcelona, 1973, vol. I, pp. 272-273.

<sup>4</sup> David Renton, *Trotsky*, Haus Publishing, London, 2004, p. 68.

<sup>5</sup> Julián Casanova, *La venganza de los siervos. Rusia, 1917*, Crítica, Barcelona, 2017, p. 101.

<sup>6</sup> Estudios recientes sobre el anarquismo en la Revolución rusa son los siguientes: Carlos Taibo, *Anarquismo y revolución en Rusia, 1917-1921*, Catarata, Madrid, 2017; Julián Vadillo Muñoz, *Por el pan, la tierra y la libertad. El anarquismo en la Revolución rusa*, Volapük Ediciones, Guadalajara, 2017.

<sup>7</sup> Paul Avrich, *Kronstadt, 1921*, Anarres, Buenos Aires, 2006; Alexander Skirda, *Kronstadt, 1921. Proletariat contre bolchevisme*, La Tête de Feuilles, París, 1971.

<sup>8</sup> Marc Ferro, *op.cit.*, p. 123.

sedes anarquistas, despliegues del ejército en el frente, etc.), no fue hasta que la situación interior del país se comenzó a estabilizar cuando se pudo afrontar el reto de la imagen.

A partir de 1923 comenzó a proliferar un importante cine soviético, con fuerte carga de propaganda, pero con una calidad inconmensurable, que puso en la cima de la cinematografía a directores que pasarán a la historia. De esta época hay que destacar *La huelga* (1924) o *El acorazado Potemkin* (1925), ambas de Eisenstein, para conmemorar la Revolución de 1905. Esta última película fue considerada la mejor de la historia del cine según la clasificación de Bruselas. Eisenstein tuvo nuevos proyectos tras *Octubre*, destacando su película *La línea general* (1929) (conocida también como *Lo viejo y lo nuevo*) donde el protagonismo en la creación de koljós pasa de la masa de sus anteriores películas a una protagonista concreta, Marfa Lapkina.

Pero no solo Eisenstein abordó cuestiones de la Revolución rusa. Vsevolod Pudovkin se acercó a la temática a través de *La madre* (1926), como adaptación cinematográfica de la novela de Maxim Gorki, o con *El fin de San Petersburgo* (1927) como forma particular de homenajear a la revolución de 1917 y el nacimiento de la ciudad de Leningrado frente a la anterior de San Petersburgo.

Alexander Dovjenko también tuvo su aportación en películas posteriores como *Tierra* (1930) o Dziga Vertov en una serie de películas como *El aniversario de la revolución* (1919), *El tren de Lenin* (1921), *Historia de la Guerra Civil* (1922) o la ya muy posterior *Tres cantos sobre Lenin* (1934). Vertov fue el más pionero en rescatar el acontecimiento histórico y también, posteriormente, quien aportó mayores cuestiones de estilo, montaje y desarrollo al propio cine.

Hay muchos ejemplos, pues la Revolución rusa de 1917 siempre fue una fuente de inspiración para los directores soviéticos y también de otros lugares.

Lo que no cabe ninguna duda es que a la cabeza de estas películas habría que poner *Octubre*, una obra maestra del cine a caballo entre la ficción y el documental que legaría para la posteridad toda una imagen de la Revolución rusa de 1917.



## El fin de San Petersburgo Pudovkin y la epopeya marxista

Pablo Pérez Rubio

Del San Petersburgo de 1914 al Leningrado de finales de 1917. Ese es el recorrido temporal que muestra Vsevolod Pudovkin en *El fin de San Petersburgo* para mostrar a los soviéticos de 1927 el proceso que llevara de la Rusia zarista a la bolchevique. Ese año, el gobierno solicitó a sus dos grandes cineastas de cabecera, Pudovkin y Eisenstein, una visión de la revolución que sirviese de celebración de su décimo aniversario. El director del *Potemkin* entregó una tragedia dialéctica de carácter colectivo y el de *La madre* ofreció una epopeya marxista. Ambas películas se complementan y se miran en el espejo de la historia del cine.

Ni *Octubre* ni *El fin de San Petersburgo* tienen, como es lógico, un protagonista único. En el segundo caso, asistimos a la historia de un innominado campesino que, decidido a huir de la miseria en el mundo rural en la Rusia de 1914, inicia el éxodo a la ciudad con el objetivo de encon-



# DOSSIER: Antología de títulos

trar trabajo en el recién estrenado tejido industrial de la ciudad báltica. Pudovkin presenta San Petersburgo de manera metonímica con planos de estatuas ecuestres, palacios e iglesias (los tres pilares del poder zarista), encadenados con otros de la actividad fabril, estos con un montaje de ritmo más rápido. El director prosigue su trabajo dialéctico al alternar imágenes de los obreros sudorosos y fatigados con otros del comercio, el capital y la bolsa. El resultado, a manera de síntesis, es la huelga: a los trabajadores de la empresa Lebedev se les exige aumentar la jornada laboral (explotación y alienación en una sola decisión) por el mismo miserable salario y deciden plantar cara a esa realidad.

Se enfrentan ahora dos posturas ante el paro obrero: la de los huelguistas y las de los esquirols que anteponen saciar su hambre a la solidaridad. Para entonces ha quedado clara la posición de Pudovkin ante la narración revolucionaria; el realizador apuesta por el didactismo y la eficacia narrativa (que Eisenstein relegaba a un segundo lugar), por el lenguaje directo y comprensible. Su interés se centra en ofrecer un relato transparente, lo cual no obsta para que su labor fílmica esté llena de soluciones atrevidas y llenas de brillantez.

Cuando el metraje alcanza justamente su mitad, *El fin de San Petersburgo* pega un giro que no por esperado deja de sorprender. Vientos de guerra se ciernen sobre la ciudad. Pudovkin ofrece varios planos de prebostes —militares unos, políticos y capitalistas el resto—, pero mostrando únicamente sus cuerpos de cuello para abajo: solo cuentan los uniformes, las levitas, las botas, las cabezas y los rostros son indiferentes (en tanto que son intercambiables). Nuestro héroe anónimo, que en su momento se alineó con los esquirols porque apenas tenía una patata para comer, será enviado al frente bélico. Los rusos, que antes eran sometidos y alienados por el capital, ahora lo serán por el sentimiento nacionalista adormecedor, que desvía la atención de los verdaderos conflictos sociales. Elocuentes son, en ese sentido, los gritos que proclaman en el frente, donde se ceba con



mano maestra su odio al alemán: “¡Por el zar!”, “¡Y por el capital!”. Vuelve la dialéctica: planos de campesinos y soldados sufriendo y muriendo patrióticamente en las trincheras y, por muy eficaz montaje paralelo, los de los empresarios en sus despachos petersburgueses y los de las acciones de la bolsa subiendo su cotización. La bolsa cotiza al alza y los pobres mueren; la guerra como gran negocio: insistimos en el discurso directo y estereotipado del film.

Pudovkin maneja con soltura las escenas de masas, aunque no con tanta maestría como Eisenstein. Pero no en vano estamos en una epopeya que narra el origen de un pueblo: el soviético. Después de tres años de guerra “sin saber por qué”, de fabricar “proyectiles en vez de pan”, se inician las revueltas populares contra el gobierno provisional que ha acabado con los zares pero no ha sacado a Rusia del conflicto mundial ni a su pueblo del hambre. Se muestran, de nuevo en paralelo, escenas del frente y del lujo en palacio: la muerte y el placer. Y por fin se oye (aunque el film es silente, claro está) el grito esperado y postergado durante más de una hora: “¡Todo el poder para los soviets!”. El resto, narrado con cierta precipitación, es bien sabido, pero conviene volver a nuestro antiguo campesino que, regresado de la guerra (que continuará en Europa ya sin la nueva URSS), se convierte en uno más de tantos héroes anónimos que contribuirán a aupar a los bolcheviques al poder. Solo hay una alusión al líder de la gran empresa revolucionaria, la frase final “¡Larga vida a la ciudad de Lenin!”. Con la sonrisa de los revolucionarios, campesinos que han llenado de fusiles una iglesia, acaba esta rotunda epopeya, un relato épico que muestra la revolución como el resultado de un trabajo colectivo, anónimo y con final feliz.



## Chapayev, el guerrillero rojo

### La película favorita de Stalin

Antonio José Navarro

Según explicaba en su diario personal Boris Shumyatsky (1886–1938), máximo responsable de la política de producción, distribución y exhibición del cine soviético entre 1930 y 1937, *Chapayev, el guerrillero rojo* era la película favorita de Iosif Stalin. “Tras la reunión que mantuvimos (...) me comentó que la había visto treinta y ocho veces”, escribió Shumyatsky un par de años antes de su muerte. Pero Stalin no fue el único ciudadano soviético cautivado por el film de Georgi Vasilyev y Sergei Vasilyev: según datos contrastados por investigaciones recientes, se vendieron algo más de cincuenta millones de entradas entre 1934 y 1939, sobre una población estimada de ciento cincuenta millones de personas.

¿Y cuáles fueron las razones de semejante éxito popular? *Chapayev*... es una fantasiosa hagiografía de Vasili Ivánovich Chapayev (1887–1919), guerrillero bolchevique que llegó a convertirse en comandante del Ejército Rojo durante la Guerra Civil Rusa (1917-1923). Nacido en el seno de una humilde familia campesina de Budayka, en la región de Cheboksary, Chapayev era anal-

fabeto y carecía de inquietudes intelectuales, pero pronto se reveló como un líder militar ingenioso y carismático: durante la Primera Guerra Mundial, ascendió rápidamente a sargento y fue condecorado tres veces con la Cruz de San Jorge por las autoridades zaristas en honor a su valor y astucia. Pero en diciembre de 1917 se unió a la Revolución, siendo elegido por los soldados del Regimiento de Infantería 138 como su comandante en jefe. Tras casi dos años de lucha contra las fuerzas del Ejército Blanco —fuerzas nacionalistas y contrarrevolucionarias rusas—, a las que infringió severas derrotas, perdió la vida el 5 de septiembre de 1919 durante el sangriento ataque a los cuarteles de su división, la 25ª de Fusileros, situados en la localidad de Lbischensk, en Kazajistán. Transfigurado en héroe nacional por el aparato propagandístico del Partido Comunista de la URSS durante la guerra, la mitificación definitiva del personaje se produce en 1923, con la publicación de la novela de Dmitriy Furmanov “*Chapayev*”, considerada una precursora del “realismo socialista” en la literatura y convertida raudamente en un *best seller*. Alrededor de la figura de Chapayev se originó de inmediato una verdadera industria *cultural* en forma de canciones populares, juegos y cuentos para niños, postales, sellos, más libros... Se da la circunstancia de que Furmanov sirvió como comisario político en la División de Chapayev, llegando a tratar directamente con él, experiencia que manipuló y dramatizó a su antojo.

Para hacer llegar el poderoso simbolismo político de Chapayev, las autoridades soviéticas decidieron realizar un film, accesible para las masas iletradas del país, que pudiera exhibirse en las más remotas aldeas, en las fábricas, en las cooperativas agrícolas, en las escuelas. Es por eso que *Chapayev, el guerrillero rojo* es una película enormemente vivaz, dinámica, llena de movimientos de hombres, de tropas, de combates, de sugerentes elementos visuales. Recordemos ese aristocrático carricoche tipo *Milord* que Chapayev (Boris Babochkin) y su leal Petka (Leonid Kmit) han transformado en un veloz carro de combate desde el cual disparan su mortífera ametralladora Maxim...; la mítica escena en que Chapayev, utilizando un puñado de patatas, tomates, y unos pocos cigarrillos, explica sobre la mesa donde come, ante la mirada fascinada de Furmanov (Boris Blinov), cuál debe ser la ubicación táctica de un comandante cuando entra en combate



# DOSSIER: Antología de títulos

—“Sin su jefe, es el fin de tus hombres”, concluye— y su compromiso con la victoria final...; el instante en que Anka (Varvara Myasnikova), la “novia” de Petka, limpia *sonriente* la fállica ametralladora del muchacho mientras ambos intercambian miradas cómplices...

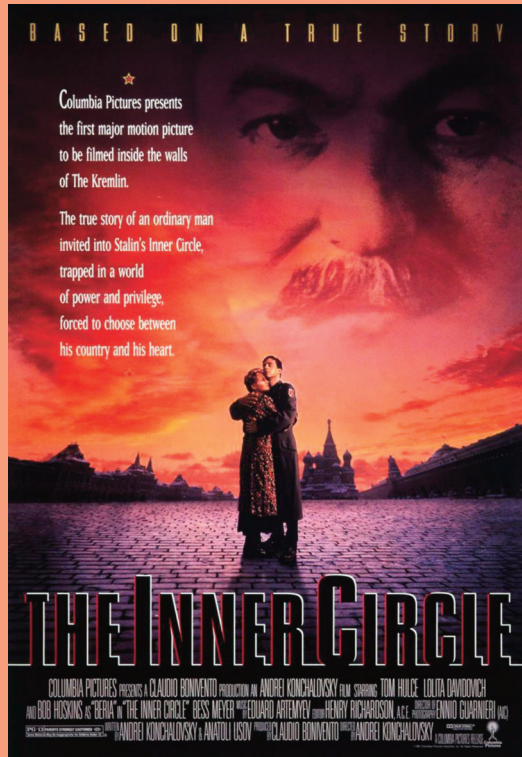
Pero más allá de su poderosa construcción visual, *Chapayev, el guerrillero rojo* sobresale por su minucioso retrato de personajes que se desvían abiertamente de los principios del “realismo socialista” —doctrina cultural aprobada por el Partido Comunista de la URSS e incorporada a la política oficial del gobierno soviético tras el Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, celebrado en 1934—, el cual subordinó el arte al didactismo social —“una representación verídica, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo revolucionario”, según los estatutos de la Unión de Escritores Soviéticos—, eliminando los experimentos artísticos “pequeñoburgueses”. En *Chapayev, el guerrillero rojo*, el héroe es un individualista que no se somete a los conceptos ideológicos del comisario político Furmanov, presentado como un sujeto altivo y repelente comparado con la energía, el espíritu, la osadía, de los verdaderos revolucionarios como Chapayev. De hecho, la relación Furmanov- Chapayev no es solo un duelo de temperamentos, de inteligencias incluso, sino de visiones políticas: la primera es la propia de un gris *apparatchik*, el funcionario soviético que aplica obedientemente las normas sin cuestionarlas; la segunda es la de un auténtico revolucionario, de un “hombre del pueblo” que se niega a construir un futuro vital más justo de manera “formalista”. Algo que cabe extrapolar a las relaciones humanas en campo enemigo. Por ejemplo, el coronel del Ejército Blanco, Borozdin (Illarion Pevtsov) —cuyo aspecto recuerda a un general prusiano: cabeza rapada, bigotillo engominado y monóculo, boquilla para el cigarro...—, a diferencia de sus correligionarios, respeta a Chapayev como líder militar, y mantiene una extraña relación de amor-odio con su ordenanza, el cosaco Petrovich (Stepan Shkurat). Destaquemos cómo el oficial conmuta la pena capital del hermano de Petrovich, juzgado y condenado por desertor, a cambio de una pena corporal, o la célebre secuencia en que Borozdin interpreta al piano el tema “Claro de Luna” de Ludwig van Beethoven, mientras Petrovich lo observa en primer plano moviéndose como si *bailara*: en realidad, está limpiando el suelo con un grueso cepillo ajustado a sus pies



(¡), y acto seguido, llora agarrado a una escoba al descubrir una nota que explica que su hermano falleció igualmente a consecuencia de los golpes sufridos durante su castigo...

Sin formar parte de ninguna política cultural propia de la Guerra Fría, *Chapayev, el guerrillero rojo* causó una honda impresión en Occidente, incluso en los Estados Unidos, donde se exhibió —fue galardonada en 1935 con el premio al Mejor Film extranjero por el la US National Board of Review, asociación de productores y distribuidores con sede en Nueva York fundada en 1909—, reformulando positivamente la imagen de los bolcheviques en ciertos ámbitos intelectuales y obreros durante la Gran Depresión. Asimismo, como síntoma del clima político imperante, merece la pena apuntar la tremenda popularidad que tuvo en la España de la Segunda República: en Barcelona se estrenó el 7 de junio de 1936, un mes antes del alzamiento militar fascista, y en Madrid, el 2 de noviembre de ese mismo año, iniciada ya la Guerra Civil... Por cierto, a pesar de compartir apellido y ser promocionados en ocasiones como los “hermanos Vasilyev”, los realizadores no guardaban parentesco alguno, si bien aceptaron el malentendido con fines puramente comerciales.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Este texto está extraído de Antonio José Navarro, *Choque de titanes. 50 películas fundamentales sobre la Guerra Fría*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2017, pp. 39-41. Agradecemos al autor la autorización para reproducirlo aquí.



## El círculo del poder El proyeccionista del Kremlin

Ángel Luis López Villaverde

**T**ras *Octubre* (dirigida por Serguei Eisenstein como exaltación de la revolución soviética, tras cumplirse la primera década), esta película supone la clausura de la misma, en un tono amargo, dramático. *El círculo del poder* (1991) transcurre en los años de plenitud del estalinismo, la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, llegando sus últimas secuencias hasta la muerte del líder comunista, en 1953. Nada quedaba entonces de la épica de la revolución. Su director, de origen ruso, Andrei Konchalovsky (hermano de Nikita Mijalkov e hijo de Serguei Mijalkov, escritor y autor de la letra del himno soviético) trabajaba ya en Estados Unidos, pero filmó escenas en las dependencias del Kremlin y el KGB, en vísperas de la desintegración de la Unión Soviética.

El estalinismo tiene varios rostros a la vez. Es la nacionalización del comunismo, su renuncia a la revolución mun-

dial. Pero también el giro hacia el totalitarismo, iniciado ya por Lenin, que dio a la Unión Soviética los años de mayor peso internacional y la convirtió en una superpotencia en un mundo bipolar, a cambio de un completo control político, tanto de la esfera pública como privada. La película es un buen ejemplo de la religión política en que se convirtió, con sus ritos, ceremonias y santoral laico, y, como consecuencia, sus miserias, delaciones y represión.

La película está basada en una historia real, la que representa su protagonista, Iván Sanshin (Tom Hulce, que había sido nominado siete años antes al *oscar* como mejor actor dando vida a Mozart en *Amadeus*), operador de cabina que proyectaba películas en el KGB hasta que fue contratado directamente en el Kremlin, al inicio de la Segunda Guerra Mundial, cuando la URSS estaba al margen de la contienda (merced al pacto germano-soviético, que permitió a Hitler y Stalin repartirse su influencia en Polonia y los estados bálticos), mientras seguía edificando firmemente la sociedad socialista. Iván representa la pasión por Stalin y sus camaradas, aunque el contacto con el círculo interno, el núcleo de poder soviético, hará evolucionar al personaje desde la adoración hasta la decepción final, en que descubre que la “madre patria socialista” encubre un verdadero infierno.

El personaje opuesto es su mujer, Anastasia (interpretado brillantemente por la actriz canadiense Lolita Davidovich). El matrimonio vive en un sótano, en condiciones miserables, pese al oficio del marido. Y, a diferencia de Iván, recela, primero, y acaba siendo, al final, víctima del





# DOSSIER: Antología de títulos

estalinismo. Su suicidio viene a ser la única salida digna ante el abuso y humillaciones del poder. Hay una escena clave, en apariencia surrealista, en la que Anastasia pregunta a Iván si quiere más a Stalin que a ella, escondidos en un armario. Porque la trama denota, en todo momento, junto a la grandeza de los líderes, el miedo de la gente, de unos soviéticos sometidos a una espiral de control político, donde todos vigilan y son, a la vez, vigilados.

Antes que Anastasia, las víctimas de este control totalitario habían sido los componentes de la familia vecina, los Gubelman, judíos, que dejan una niña huérfana, Katia (Bess Meyer), que buscará en Anastasia, y esta en Katia, esa necesidad compartida y nunca satisfecha, la de una hija que anhela reemplazar a su madre, por un lado, y la de una maternidad doblemente frustrada, por otro.

Y dentro del círculo dirigente, los personajes históricos, bien caracterizados, con un papel limitado en la película, aunque representan la larga sombra del poder. Bob Hoskins (otro nominado a los *oscar* como mejor actor, cinco años antes, en *Mona Lisa*) se mete en el personaje de Beria, un papel corto, pero determinante, mientras el popular actor ruso Alexandr Zbruyev interpreta a Stalin.

Uno de los personajes secundarios está encarnado por un actor bien conocido, Feodor Chaliapin Jr. (el célebre Jorge de Burgos en *El nombre de la rosa*, que moriría un año después de rodar esta película), que encarna al profesor Bartnev, el abuelo, una persona muy reservada, aislada, que le hace ver a Iván la verdadera representación de Stalin, un “demonio que hipnotiza a las masas”.

La película está influida por el ambiente de desintegración de la experiencia soviética, por lo que destacan sus elementos más sombríos y agobiantes. La trama, como drama íntimo, es bastante previsible y su factura resulta mediocre. De ahí que no tuviera el éxito esperado en un contexto tan propicio para destacar las miserias del orden derrotado, el comunista. Lo mejor es la atmósfera que recrea. Sus carencias cinematográficas quedan compensadas con sus aportaciones didácticas, que exceden la del marco comunista en sí para ofrecer claves con las que interpretar la vida cotidiana y el culto a la personalidad, el nacionalismo y el antisemitismo en los sistemas totalitarios, en los que la libertad personal y la vida misma se supeditaban al Estado, y donde se pueden apreciar guiños a la distopía de Orwell en su *1984*.



## El almirante

### La Revolución en el cine de la Rusia de Putin

Herminio Lebrero Izquierdo

El historiador francés Marc Ferro afirmaba que la principal historicidad del denominado cine histórico se encuentra no en la época que pretende reconstruir sino en cómo se retrata, ya que la visión cinematográfica de un determinado hecho histórico refleja perfectamente el contexto sociopolítico, económico y cultural del momento en que se realiza la película. Probablemente uno de los casos más claros en este sentido sea la diferente y cambiante relación que el cine soviético primero y después ruso ha tenido con la Revolución de 1917.

Tras los caóticos años de presidencia de Boris Yeltsin (1992-1999) la Rusia de Vladimir Putin pretende recuperar algo de su antiguo esplendor. Para ello se ha servido de un discurso de consumo interno que se basa tanto en



una política exterior heredera en cierto modo de la URSS como en una sistemática recuperación de los viejos símbolos del poder ruso/soviético. Este aprovechamiento selectivo de la simbología del pasado se caracteriza por un eclecticismo tal que conjuga el escudo de la Rusia Imperial con el restituído himno soviético, creado en 1943 para sustituir a la Internacional, o la canonización de los últimos Romanov por la Iglesia Ortodoxa con la vuelta del topónimo Stalingrado a Volgogrado durante las conmemoraciones, en 2013, del 70º aniversario de la batalla. Como no podía ser de otro modo, el cine ruso ha tenido una importante función en la construcción del nuevo nacionalismo ruso.

El decidido apoyo gubernamental a películas que celebran hechos significativos de la historia rusa desde una visión marcadamente nacionalista ha generado en los últimos años todo un conjunto de films que revisan la siempre traumática relación de los rusos con su historia desde una perspectiva acrítica y un tanto triunfalista. Películas como *Alexander*, reinterpretación de la figura de Alexander Nevsky (Igor Kalyonov, 2008), *Taras Bulba* (Vladimir Bortko, 2008), nueva versión de clásico de Nikolai Gogol *1612*, que narra la derrota de los polacos en Rusia y la entronización de los Romanov *La espada del rey* (Vladimir Jotinenko, 2007), acerca de la victoria de Pedro el Grande sobre los suecos (2007) o *La Balada de los Ulanos* (Oleg Ferenko, 2012), que trata la invasión francesa de 1812 entre otras, ejemplifican el nuevo cine histórico ruso. La polémica suscitada por el estreno de *Matilda* (Alexei Uchitel, 2017), centrada en el romance entre el futuro Nicolás II y una bailarina motivada por las acusaciones de

blasfemia por parte de la Iglesia Ortodoxa al considerar que desprestigiaba al canonizado último zar, evidencian el clima nacionalista y ultraconservador hacia el que transita una buena parte de la sociedad rusa.

Mención aparte merece la reiterada dedicación, heredada de la Unión Soviética, a la Gran Guerra Patria (denominación rusa de la II Guerra Mundial) que ha servido como ambientación o tema de un buen número de películas que normalmente se han centrado en contar, desde una visión claramente glorificadora, los principales enfrentamientos de la lucha entre la Alemania y la URSS. Así, sólo entre 2002 y 2016 se han rodado costosas producciones rusas sobre las batallas de Brest-Litovsk, Leningrado, Moscú, Sebastopol, Stalingrado, Bielorrusia...

Pero es sobre todo en la forma en que la cinematografía de la Rusia de Putin se ha acercado a la Revolución Bolchevique donde resulta más patente la reorientación en relación al mensaje que se pretende transmitir con respecto a cómo el cine soviético abordó lo que al fin y al cabo fue el hito fundacional de la extinta URSS. *El almirante* (Andrei Krauchuk, 2008) es la película que mejor representa la nueva visión del cine ruso sobre su revolución. La película recorre la vida de Aleksandr Kolchak (1874-1920), explorador y almirante ruso, durante los años de la Gran Guerra, la Revolución Bolchevique y la Guerra Civil Rusa hasta su detención y posterior ejecución por parte de los bolcheviques en 1920. El film destaca la activa participación de Kolchak, interpretado por Konstantin Khabensky, en la Guerra Civil liderando a los Blancos contra los Rojos. Kolchak llegó incluso a formar un gobierno alternativo al de Moscú con capital en Omsk, en el que como dictador controlaba una parte de Siberia que alcanzaría a tener una extensión mayor que Gran Bretaña. Finalmente y a pesar de haber infringido al Ejército Rojo algunas derrotas, fue vencido y fusilado. Además del papel histórico de Kolchak la película se centra en el romance entre el Almirante y la esposa de uno de sus oficiales Anna Timiriova (Elizaveta Boyarskaya). En todo momento Kolchak es mostrado como un honorable y abnegado oficial ortodoxo, carente de otras ambiciones que no sean la salvación de Rusia del peligro bolchevique (la escena de la discusión con Kerensky es bastante descriptiva al respecto). De la misma forma, los blancos son caracterizados como valientes soldados, leales a partes



# DOSSIER: Antología de títulos

iguales a su comandante y la verdadera Rusia por la que combaten frente a unos rojos apenas esbozados como crueles y bárbaros sanguinarios. Por su parte, los contingentes enviados por los aliados (Gran Bretaña, EEUU, Francia, etc.) en apoyo de los blancos aparecen representados en la figura del taimado y cínico general francés encargado de tratar con un Kolchak incapaz de concebir doblez alguna, en lo que parece una alusión a las actuales relaciones entre occidente y Rusia.

Históricamente *El almirante* es imprecisa y claramente parcial, mientras que la violencia roja está largamente mostrada (como con el asesinato de los oficiales por parte de los amotinados marinos de la base de Kronstadt) la violencia blanca no aparece por ningún lado, como tampoco se hace la más mínima referencia a las causas de la Revolución ni al contexto político social de la Rusia de 1917. Ni siquiera el retrato de Kolchak es ajustado. Historiadores tan poco favorables a los bolcheviques como Orlando Figes o Evan Mawdsley coinciden tanto en la escasa capacidad política de Kolchak como en el alto nivel de corrupción de su decadente gobierno.

Concebida como una relectura de la Revolución, *El almirante* adolece de un maniqueísmo semejante al que presentaba al cine soviético sobre la Revolución, careciendo de las virtudes cinematográficas de los clásicos de Eisenstein o Pudovkin ni de las sólidas líneas argumentales de *Chapayev* (Georgi y Serguei Vasilyev, 1934) o *El Don apacible* (Serguei Guerasimov, 1957). Los personajes son planos y la historia de amor que pretende servir de conmovedor hilo conductor es demasiado impostada como para no dejar indiferente. La utilización de excesivas elipsis en la narración derivan en un montaje inconexo con lo que en ocasiones la película no parece sino un conjunto de aparatosos tráileres. Sí destaca positivamente tanto la cuidada ambientación, con numerosas planos rodados en escenarios originales, como la espectacularidad de las escenas bélicas (especialmente el ataque blanco bajo los acordes de *Despedida a Slavianka*). *El almirante* parece querer imitar otras epopeyas como *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965) o *Guerra y Paz* (Serguei Bondarchuk, 1967) precisamente es en el rodaje de esta última donde concluye *Almirante*, ya que la amante de Kolchak, Anna Timiriova, apareció entre la figuración de la monumental adaptación de la novela de Tolstoi. Pero si para el



espectador occidental el intento es fallido, no así para el ruso. De hecho la película se convirtió en la más taquillera de la historia de Rusia hasta el momento. Con un presupuesto fuertemente subvencionado superior a 16 millones de euros, *El almirante* recaudó más de 64 millones. Probablemente la mayor cercanía al tema de la película y la novedad de ver a Kolchak, considerado en la URSS como un enemigo del pueblo, como un mártir de la nueva historia rusa (en 2004 se inauguró una estatua en la localidad siberiana de Irkutsk donde fue fusilado) por un lado y las referencias a la cultura rusa presentes en el largometraje por otro (como las evidentes similitudes en el plano del entierro de los soldados con las pinturas de Vasily Vereshchagin) facilitaron su éxito entre el público ruso.

Desde el estreno de *El almirante* han aumentado las producciones rusas sobre la Revolución y la Guerra Civil; *Guardia Blanca* (serie para tv de Sergei Snezhkin, 2012) basada en el relato de Mijaíl Buljakov sobre la Guerra Civil en Ucrania, *El batallón* (Igor Ugolnikov, 2015) acerca de las mujeres rusas que combatieron tanto contra los alemanes en la I Guerra mundial como contra los bolcheviques tras la Revolución y que tan desfavorablemente mostraba Eisenstein en *Octubre*, o *La herencia del amor* (Yuriy Vasilev, 2016) nueva versión del tópico romance entre el oficial zarista y una aristócrata en los turbulentos años de la Revolución. Todas proporcionan un punto de vista contrario a la Revolución acorde con la actual visión oficial sobre la misma. Sólo cuando la nueva Rusia sea capaz de aceptar de una forma crítica su pasado, lo que a tenor de la forma en que el Kremlin se ha enfrentado con el reciente centenario de la Revolución aún está lejos de ocurrir, el cine rusa podrá alejarse de la representación simplista y maniquea de su historia.



## Red Army

### La Guerra Fría sobre el hielo

Verónica García Martín y Diego Ruiz Panadero

Los largometrajes pueden llegar a funcionar como transmisores de sucesos pretéritos que actúan como evocadores de la historia. Esta tarea no solo es encomendada a las películas de género histórico, a documentales cinematográficos o a películas de ficción que entrañan contextos y personajes reales; en un sentido más generalizador, la mayoría de los largometrajes, como frutos gestados en una sociedad determinada, mantienen un conjunto de elementos que conforman una fuente valiosa de análisis.

Resulta, por tanto, de elevado interés mostrar la fase final de la URSS a través de un documental que ofrece una simbiosis entre política y otros elementos como el deporte, para mostrar la impregnación de los valores soviéticos a todas las facetas de la vida, mostrando el equipo de hockey nacional como una metonimia del estado soviético en los últimos alientos de su existencia.

El centenario de la Revolución Rusa de 1917 ofrece la ocasión de divulgar, a través del séptimo arte, un viaje por la historia de la URSS para acercar al espectador a una época inestable de profundos cambios políticos que sacudirán el panorama internacional y que marcarán la futura evolución histórica en un mundo de relaciones globalizadas.

La experiencia cinematográfica muestra múltiples puntos de vista con los que analizar la sociedad soviética desde una perspectiva histórica. Desde esta posición, es indiscutible que el cine ha servido, desde hace más de medio siglo, como herramienta de propaganda y legitimación del sistema soviético. Desde Serguéi Eisenstein con *El acorazado Potemkin* y *Octubre*, pasando por Grigori Chukhrai y *La balada del soldado* hasta Andrei Konchalovsky con su *El círculo del poder* en la fase terminal de la URSS (por mostrar solo algunos referentes), la temática ambientada en torno a las repúblicas soviéticas ha sido recurrente y no se ha dado exclusivamente en ellas, sino también fuera de sus fronteras. Ejemplos serían *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* de Kubrick o *Cortina rasgada* de Hitchcock. Nuestro interés analítico se detiene en el documental de Gabe Polsky de 2014, que permite realizar un estudio comparado mediante la historiografía y la cinematografía con el que vislumbrar el complejo contexto mundial donde un vasto imperio estaba en proceso de disolución.

En *Red Army* aparecen varios narradores, que son los protagonistas de la trama, y dan testimonio mientras se acompañan con materiales gráficos, por lo que resulta ser una fuente de gran peso realista, que se tiñe de la subjetividad de los entrevistados, pero que, al fin y al cabo, cuentan su historia personal en el marco contextual al que se adscriben.

Dos líneas temáticas convergen en la base argumental del largometraje: el deporte y la política, con asociaciones recíprocas entre ambas. En cuanto a la primera, se usa el equipo nacional de hockey, que había empezado a funcionar en 1911 con la fundación del Club Deportivo Central del Ejército (CSKA) y que pasó a llamarse “Ejército Rojo”, afiliado al ejército soviético, por lo que se observa la intrínseca relación de ambas materias dando lugar a un binomio indisoluble de deporte-política, que es lo que consigue el director en el documental con algún tinte irónico que ameniza la narración.



# DOSSIER: Antología de títulos

La creación de este club y su desarrollo irán relacionados directamente con el corpus doctrinario soviético: supremacía del Estado y de la colectividad frente al individuo, disciplina y exaltación del patriotismo, así como del nacionalismo. Se trataba de demostrar al mundo la superioridad soviética a través del deporte, en un momento en el que la URSS crecía a pasos agigantados gracias a la potente industrialización y a los planes diseñados en la etapa de Jruschov, que le permitieron, durante un tiempo, consolidarse económicamente frente a su rival. Sin duda, se habla de la geopolítica en la Guerra Fría.

Desde el exterior, aunque con una marcada intencionalidad interna de aparentarlo, los jugadores eran vistos como un ejército: cada uno era un soldado que sustituía su fusil por un palo de hockey y cada partido era una batalla que debían ganar como argumento legitimador del sistema comunista. De ahí la importancia que se dio a los Juegos Olímpicos en esta década, primero en Lake Placid con la derrota soviética y luego en Sarajevo, con su consiguiente victoria.

Tremendamente aclarativas de la evolución del sistema político soviético son las figuras de los entrenadores Tarasov y Tikhonov. Correspondiente a la fase del primero de ellos se da el máximo periodo de creatividad en el hockey paralelo al culmen del poderío ruso, mientras que con Tikhonov <sup>3</sup>/<sub>4</sub>agente del KGB<sup>3</sup>/<sub>4</sub>, ya en los años setenta, se endurecen las condiciones del entrenamiento y se pone en práctica su papel de antagonista tanto en el equipo como en la película. Refleja la crisis estructural que se avistaba en la URSS debido a los conflictos nacionalistas latentes, el empobrecimiento de la población y, en definitiva, de los grandes contrastes y desequilibrios que experimentaba la economía al destinar un gran presupuesto a la industria armamentística —por la propia dinámica del rearme frente a EEUU en la Guerra Fría—.

Por tanto, se trataba de demostrar al mundo que la URSS no estaba en decadencia, sino que se encontraba unida y representada por su equipo de hockey. Un objetivo invadía la colectividad soviética: el obtener la máxima ventaja sobre el contrincante, aunque fuera a expensas del debilitamiento del individuo.

Los duros entrenamientos bajo condiciones que el director muestra con excepcionalidad conseguirán ensalzar nuevamente el hockey soviético y, con ello, la proyección



internacional de la nación. Los éxitos se sucedieron continuamente a lo largo de la década de 1980 y enmascaraban con su uniforme la decadencia de un país moribundo. En la URSS estaba al mando una gerontocracia —Andropov y Chernenko— que añoraba la revolución de 1917, a la vez que era incapaz de resolver el problema estructural sociopolítico y económico.

Gorbachov se asienta en el poder y quiere poner remedio a la situación con la puesta en marcha de la *Perestroika* y la *Glasnost*, políticas de reforma que llegaban tarde y que no funcionaron tanto por la oposición férrea del sector inmovilista de las élites como por la incongruencia de algunas medidas que chocaban con el corpus doctrinario soviético.

Este cambio de gobierno se refleja en el documental como un proceso de liberalización de los jugadores, que comienzan a tener contactos con Estados Unidos e incluso a algunos se les permite marchar a jugar allí, marcando un símbolo de victoria americana y de desplome moral de la URSS. A algunos, excepto a su capitán Fetisov, al que se le ponen duras trabas que conforman el resultado de la resistencia rusa al cambio y a que un emblema de su país salga a jugar al bloque enemigo.

El debilitamiento soviético y la consolidación norteamericana como primera potencia mundial culminarían con la disolución de una Unión Soviética exhausta e incapaz de competir contra Occidente, reflejado a su vez en el hockey.

En el momento en el que los “soldados del ejército rojo” pasan a jugar a equipos norteamericanos se comprende la victoria del gigante y fuerte capitalista frente al gigante pero debilitado comunista y el desplome consiguiente de este último, aunque en los acontecimientos oficiales no se había desintegrado aún la URSS. Existe un hecho relevante a destacar y es la forma en la que Polsky plasma lo difícil que fue para los jugadores adaptarse al juego americano por su brutalidad, que podría conformar una metáfora de cómo el sistema capitalista comienza a echar raíces globalmente y todos se han de adaptar a él en un marco de competitividad internacional, fruto de las relaciones actuales.

Progresivamente se establecen políticas de deshielo como el Nuevo Pensamiento de 1988; no obstante, las reformas fracasaron y el malestar social aumentaba estrepidamente. El símbolo de la Guerra Fría cayó en 1989 y supuso la intromisión del capitalismo que conllevó a la desintegración definitiva de la URSS en 1991. Los resultados se plasmaron en todas las esferas de la vida diaria, y, por tanto, también en el deporte, donde se produjo la salida de deportistas soviéticos. Algunos de estos atletas finalizaron su carrera en altos cargos políticos rusos durante la década de los noventa, como es el caso de Fetisov, protagonista indiscutible de la historia de Polsky, que viendo en pleno desplome a su amado país por el que había competido desde su juventud duramente, emigró para formar parte del gran sueño americano.



## La muerte de Stalin Los herederos del tirano

Pepe Alfaro

El 5 de marzo de 1953 significó un punto y aparte en el devenir histórico de la Revolución Soviética. Ese día expiraba el “Vozhd”, nombre elegido por Stalin para referirse a su persona, cuyo significado podría traducirse como “líder supremo”, pero que aglutina otras acepciones cercanas a “héroe incuestionado” y/o “glorioso profeta”, como puede verse con más de una concomitancia con nuestro oficializado “caudillo”. La llegada a las pantallas, poco antes de cerrar este número de *Tiempos Modernos*, de una visión satírica sobre el acontecimiento bajo el título de *La muerte de Stalin* nos ofrece la disculpa perfecta para clausurar este dossier.

*La muerte de Stalin* se basa en un cómic escrito por Fabien Nury y dibujado por Thierry Robin, adaptado a la idiosincrasia del humor inglés bajo la dirección del pretendido adalid de la ironía televisiva Armando Iannucci. Sin desviarse de la línea argumental de los hechos históricos, la película no consigue del todo amalgamar los planos del estremecimiento cotidiano de las purgas (detenciones-torturas-ejecuciones) con el tono irónico y jocoso que preside la médula de una comedia negra, a la manera perfilada por Roberto Benigni en algunos pasajes



# DOSSIER: Antología de títulos

de *La vida es bella*, por ejemplo. Por otra parte, la excesiva caricaturización de los personajes les acerca al esperpento, quizá la única manera de representar los rostros de la barbarie a quienes corresponde por derecho propio la autoría de algunas de las páginas más ignominiosas de la historia del siglo XX. Se puede cuestionar el planteamiento, pero el propósito merece atención.

Las notas del Concierto Número 23 de Mozart retransmitido por una radio de Moscú el último día de febrero de 1953 sirven para introducirnos en una sociedad angustiada por el pavor. Esa misma noche Stalin comparte cena con lo más granado de su corte, entre chistes pueriles regados en vodka y listas de sentenciados; allí están Lavrenti Beria (Simon Russell Beal), el poderoso jefe de la policía secreta (la NKVD, antecesora del KGB), implacable brazo ejecutor durante dos décadas de purgas que reducirían al mismísimo Himmler a la categoría de aprendiz; Nikita Krushev (Steve Buscemi) persona de la máxima confianza de Stalin que había desempeñado con eficacia sus cometidos genocidas en Ucrania, el último del escalafón en aquella reunión, lo que no le impidió con buenas mañas suceder al Vozhd al frente de la URSS; Georgy Malenkov (Jeffrey Tambor) el sucesor natural de Stalin es representado como un pusilánime compulsivo incapaz de tomar decisiones; y Vyacheslav Molotov (interpretado por el ex-Monty Python especialista en tartamudeces Michael Palin), vicepresidente del Consejo de Ministros, su nombre figuraba en las listas de condenados (como se muestra en la película su mujer ya ocupaba una celda en el matadero regentado por Beria) y se salvó por la repentina muerte del Zar Rojo. Este caso parece una licencia en aras al juego paródico del film, pues los historiadores han constatado que el cuarto jerarca que acompañó a Stalin en su última cena fue el viceprimer ministro Nikolái Bulganin (Paul Chahidi).

Con un ritmo delirante la película recorre los cinco días que duró la agonía del líder soviético, sin doctores para atenderle, ya que los mejores (la mayoría judíos) estaban muertos o sometidos a torturas por la paranoia de propio Stalin, que con sus expeditivos métodos había liquidado una inexistente “conjura de médicos”. Los principales actores de la farsa protagonizan conspiraciones, alianzas de conveniencia y pactos de supervivencia al objeto de conseguir el mejor pedazo de una inmensa herencia que ocu-



paba la sexta parte del mundo, posicionándose frente al cadáver de Stalin alrededor de los fastos del entierro. Los gerifaltes saben que la única manera de deshacerse de la todopoderosa bestia Beria pasa por un complot que aglutine a todos. La comedia adquiere su tono más oscuro cuando se cuentan los incontables muertos, cuando el vacío de poder absoluto produce órdenes contradictorias y los ejecutores uniformados detienen su nefanda faena cual funcionarios moviendo un rutinario papel. *La muerte de Stalin* se compendia en una simple frase espetada por Svetlana (la hija del tirano) a Krushev, vencedor absoluto en aquel duelo de próceres: “Nunca pensé que serías tú”.

A pesar de estar planteada desde un punto de vista satírico y burlesco, con toques *granguñolescos*, hay que destacar la cuidada puesta en escena, la ambientación y caracterización de los personajes, pues la película no reniega de su función historicista, por eso termina con una tribuna donde se agolpa la nueva Nomenklatura presidida por el heredero de Stalin, al tiempo que unas líneas sobreimpresas informan que en 1964 Krushev sería apartado del poder por Leonid Brézhnev, situado en la segunda fila del mismo plano, dedicando a su jefe y mentor político una premonitoria mirada osuna.

*La muerte de Stalin* ha sido prohibida en la Rusia de Putin. Es posible que el nuevo Zar de la era postsoviética se haya reconocido en alguno de los personajes del film, pero lo cierto es que no solo ha heredado el poder absoluto dimanante aquellos depravados matachines, también parecen haberle legado algunos de sus métodos.

# ROAD MOVIES

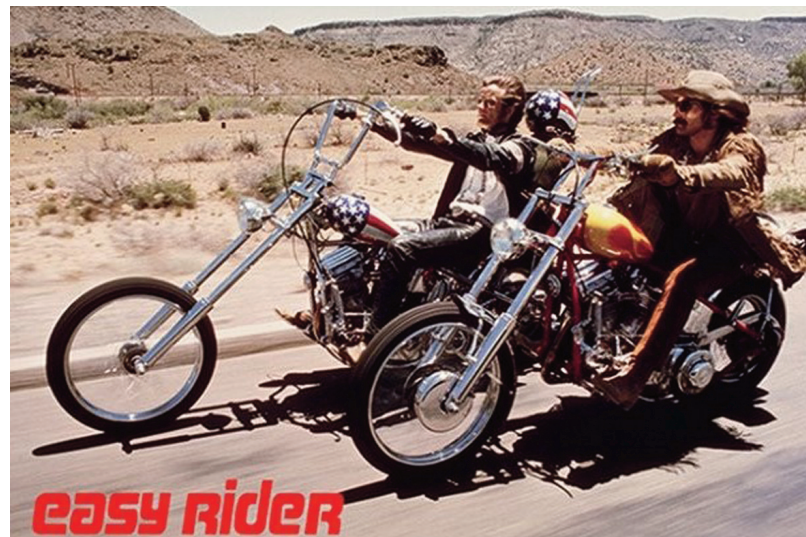
## A ritmo de motores

Eva Nuño de la Asunción

Abraham Lincoln promulgó en 1862 la Ley de Asentamientos Rurales<sup>1</sup> permitiendo que contingentes de emigrantes tomaran posesión de vastas tierras en el oeste de Estados Unidos. Una parte importante de esos terrenos ya tenían nativos, el pueblo indio, nada dispuesto a entregarlos sin resistencia. Grandes directores de cine retrataron esa conquista del territorio en historias épicas del *western*. Entre ellas, *La caravana de Oregón* (James Cruze, 1923), *Horizontes Lejanos* (Anthony Mann, 1952), *Horizontes de Grandeza* (William Wyler, 1958) o *La conquista del Oeste* (John Ford, Henry Hathaway, George Marshall, Richard Thorpe, 1962).

La primera línea de ferrocarril que unió Este y Oeste de Norteamérica supuso el principio del fin de las diligencias. En *La diligencia* (1939) John Ford utilizó ese medio de transporte como fetiche para narrar un momento de la historia de Estados Unidos. El viejo Oeste se desvanece y sus habitantes están condenados a una modernidad sin tregua. Entre la nostalgia de los viejos tiempos y el miedo al progreso se sitúa *La balada de Cable Hogue* (Sam Peckinpah, 1970) *western* con excelente banda sonora de Gerry Goldsmith.

La invención del automóvil dio paso a cadenas de producción que explotaron la comercialización de todo tipo de vehículos a motor. En esa potencial sociedad de confort el cine los utilizó para llevar a la gran pantalla historias que se convirtieron en un género cinematográfico. Las películas de carretera, *road movies* herederas de las películas épicas del *western*, nos remiten a la Odisea homérica y a la eterna búsqueda del ser humano. En estos viajes iniciáticos repletos de obstáculos, personajes con diferentes motivos por los que seguir adelante se formulan eternas preguntas universales. Vehículos, carreteras, paisajes y música nos transportan a este género de aventuras sobre ruedas.



Un contundente *riff* de guitarra nos transporta a la secuencia de apertura de la película *París, Texas*, un paisaje en la frontera de Estados Unidos con México. Sam Shepard (fallecido el 27 julio 2017) plasmó la atmósfera adecuada en el guion y Wim Wenders, su director, consiguió aunar los majestuosos paisajes de la fotografía de Robby Müller y la música de Ry Cooder para inquietarnos con la historia de Travis Henderson, el formidable Harry Dean Stanton (fallecido el 15 septiembre 2017) en su particular redescubrimiento del mundo y de sí mismo. Rodando en un Ford Ranchero de 1958 junto a su hijo, viajan en busca de Jane (Nastassja Kinski). Esta familia rota, simboliza la quiebra del ideal americano. El sueño se desvanecía. Los jóvenes se rebelan contra normas sociales y costumbres anticuadas. Se oponen a la intervención militar en Vietnam y abanderaban el lema “Haz el amor y no la guerra”. Esta oposición a lo establecido dio lugar a la contracultura, que también nos dejó expresiones en el cine como la *road movie Easy Rider*.

*Easy Rider* se estrenó en 1969 y contra todo pronóstico se convirtió en referencia estética e ideológica para esa generación de finales de los sesenta que quería cambiar las cosas. Otra versión del viaje iniciático a través de personajes en busca de libertad, dirigida por Dennis Hopper y producida por Peter Fonda. Billy (Hopper) y Wyatt (Fonda) recorren sobre sus Harley Davidson interminables carreteras desde Los Ángeles hasta New Orleans. Su banda sonora contiene temas de The Byrds, The Band y Steppenwolf<sup>2</sup>. La mezcla de esa música imperecedera, los paisajes típicamente americanos que nos muestra su director de fotografía László Kovács y el anecdótico elenco



# REFLEJOS: Road movies

de actores<sup>3</sup>, dan entidad a este documento sociológico desde la perspectiva de sus cincuenta años de vida.

*Two-Lane Blacktop* fue la sucesora natural de *Easy Rider*. El director nos lleva por una *Carretera asfaltada en dos direcciones* en un polvoriento Chevrolet de 1955. Sus protagonistas son dos jóvenes para los que solo existen las carreras de coches. A eso se dedican durante todo el metraje, a competir con otros en el suroeste de Estados Unidos, hasta que en su camino se cruza GTO interpretado por Warren Oates<sup>4</sup> y los desafía. Monte Hellman contó con actores, que en realidad eran músicos para los personajes de “conductor”, el cantautor James Taylor, y de “mecánico”, Dennis Wilson, batería de The Beach Boys.

David Lynch también experimentó con este género en *Una historia verdadera* (1999). Richard Farnsworth interpreta a Alvin Straight, un testarudo personaje que viajó de Iowa a Wisconsin con 73 años y algunos problemas de salud, en un artilugio andante tirado por un cortacésped John Deere. Recorre quinientos kilómetros para visitar a su hermano (el ya nombrado Harry Dean Stanton), con quien no ha intercambiado palabra en diez años. Ese final del viaje y el encuentro entre los dos hermanos simboliza una generación que desaparece. Exquisitas la música de Angelo Badalamenti (que ya había colaborado con Lynch en *Terciopelo Azul* y *Twin Peaks*) y la fotografía de Freddie Francis. Sissy Spacek encarnaba en *Una historia verdadera* a la hija discapacitada de Alvin Straight. Veinticinco años antes, había protagonizado la ópera prima de Terrence Malick, *Malas Tierras*. Una *road movie* también basada en hechos reales ocurridos en Dakota del Sur: tras un incidente, Sissy Spacek (Holly) y Martin Sheen (Kit) se convierten en fugitivos y escapan por paisajes desérticos. Entre carreras y persecuciones, Holly deja atrás la adolescencia y Kit busca canciones que expliquen cómo se siente. Excelente la compilación musical de su banda sonora.

La última *road movie* tiene nombre de mujeres. *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991). Conducen un Thunderbird convertible de 1966 hacia una aventura que terminará siendo un viaje sin retorno. La música de Hans Zimmer nos guía a un final inevitable. El salto al vacío de dos mujeres hastiadas de hombres con demasiados derechos sobre ellas, incluido un canalla Brad Pitt, aún desconocido entonces en el cine. Una película que actualmente resuena y mucho.

## Si te interesan las road movies y la música no te pierdas:

Sucedió una noche (Frank Capra, 1934); Los viajes de Sullivan (Preston Sturges, 1941); Detour (Edgar G. Ulmer, 1945); Te querré siempre (Roberto Rossellini, 1954); La Strada (Federico Fellini, 1954); La escapada (Dino Risi, 1962); Pierrot el loco (Jean-Luc Godard, 1965); Bonnie & Clyde (Arthur Penn, 1967); Week-end (Jean-Luc Godard, 1967); El diablo sobre ruedas (Steven Spielberg, 1971); En el curso del tiempo (Wim Wenders, 1976); Mad Max (George Miller, 1979); Extraños en el paraíso (Jim Jarmush, 1984); Arizona Baby (Hermanos Coen, 1987); Huida a medianoche (Martin Brest, 1988); Las aventuras de Priscilla, Reina del Desierto (Stephan Elliott, 1994); Caballos salvajes (Marcelo Piñeyro, 1995); Tengo una casa (Mónica Laguna, 1996); Miedo y asco en Las Vegas (Terry Gilliam, 1998); Historias mínimas (Carlos Sorín, 2002); In This World (Michael Winterbottom, 2002); Cleopatra (Eduardo Mignogna, 2003); Diarios de motocicleta (Walter Salles, 2004); Familia rodante (Pablo Trapero, 2004); Flores rotas (Jim Jarmush, 2005); Pequeña Miss Sunshine (Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2006); Hacia rutas salvajes (Sean Penn, 2007); Death Proof (Quentin Tarantino, 2007); No es país para viejos (Hermanos Coen, 2007).

<sup>1</sup> The Homestead Act fue la Ley creada para atraer la llegada de europeos a ocupar territorios del Oeste de Norteamérica. De esa forma, cualquier ciudadano podía asentarse, construir una casa y trabajar la tierra. Pero buena parte del territorio era árido e inadecuado para la agricultura, lo que generó conflictos por el agua y fraudes por las parcelas. Cuando se promulgó, en 1862, a la Guerra de Secesión todavía le quedaban tres años para finalizar.

<sup>2</sup> Se atribuye a Steppenwolf la aparición por primera vez en un tema musical del término *Heavy Metal*, en el tema *Born To Be Wild*, aunque se utiliza el término *Heavy Metal Thunder*, que después se acortó para denominar ese estilo musical. Aunque sobre quién lo utilizó primero aún existe controversia.

<sup>3</sup> Aparecen en el film también Jack Nicholson y Phil Spector, el productor musical de éxitos con Righteous Brothers, The Crystals, The Ronettes o Ike & Tina Turner. Creador del *Wall of Sound*, el muro de sonido que conseguía grabando con multitud de instrumentos y voces para conseguir un sonido orquestado. Phil Spector actualmente se encuentra en prisión por asesinato.

<sup>4</sup> Oates protagonizó, entre otros *westerns*, *The Wild Bunch* (Grupo Salvaje, Sam Peckinpah, 1969) y *Bring Me The Head of Alfredo García* (Quiero la cabeza de Alfredo García, Sam Peckinpah, 1974).



## La luz de nuestros días

# PINTURA Y CINE

José María Albareda

.....

**E**l desafío que supone enfrentarse a una superficie bidimensional para representar unas imágenes o acontecimientos y hacerlo en un espacio físico y único, un lugar donde arriesgarlo todo, incluso si, como sucede muchas veces supone una decisiva ruptura con el pasado, me ha parecido siempre uno de los retos más impresionantes y emocionantes al que se puede enfrentar el ser humano. Mi pasión por la pintura y además ser amante incondicional del cine, me ha llevado a profundizar acerca de los estrechos vínculos que existen entre estas dos artes, ya que no abundan los estudios sobre este tema en concreto (hasta la década de 1980 no se produjo una auténtica eclosión de la bibliografía dedicada a las conexiones entre cine y pintura), y aún menos entre la influencia de lo pictórico a lo fílmico. Lo que sí existe es una clara conciencia generalizada de que entre el cine y las artes plásticas hay una suerte de diálogo, a veces en clara sintonía y otras en enconado conflicto, pero cuando se analizan las distintas fuentes y medios, podemos constatar los continuados y constantes préstamos entre uno y otro medio, como veremos a continuación.



# REFLEJOS: Pintura y cine

En este artículo hemos pretendido profundizar en su curiosa trayectoria común y esencialmente en aquellos aspectos que la pintura ha podido aportar al cine, teniendo en cuenta que en el devenir de su intrincada historia de convivencia y, comparando sus paralelas vicisitudes estéticas y formales, estas dos formas de expresión artística mantienen aún una relación que continúa ofreciendo novedad suficiente que ofrecer, incluso para audiencias preparadas visualmente como las de hoy. Ambas artes manifiestan unos nexos estructurales de profundidad evidentes, ya que comparten la misma naturaleza como pertenecientes al ámbito específico de la imagen, con todo lo que conlleva implícito en una cultura de masas como la nuestra, lo que hace más complejo e intrincado cualquier intento de aproximación para desglosar dichos vínculos.

Para empezar, ambas requieren de un arduo proceso intelectual que comienza al enfrentarse en el momento inicial de afrontar la composición o encuadre, ya que el plano cinematográfico es susceptible de concebirse y organizarse a semejanza de un cuadro. También comparten la esencia de tener una índole eminentemente plástica. De hecho, hay autores que definen el cine como *una pintura animada*.

Somos conscientes del resbaladizo terreno que supone comparar distintos tipos de artes y, sobre todo si es pertinente hacer dicha comparación después de los recientes estudios que han aparecido sobre el tema, entre ellos destaca el libro de Rafael Cerrato *Cine y pintura*<sup>1</sup>. En este texto se lleva a cabo fundamentalmente un estudio de aquellos realizadores que han utilizado recursos pictóricos, pero es más una especie de compendio, una descripción pormenorizada de autores, donde también lleva a cabo una relación de algunos críticos de arte de prestigio que han abordado este tema, desde Rudolf Arheim a Walter Benjamin. No obstante, en ambos apartados no entra en profundidad en las aportaciones más sugerentes del ámbito pictórico al fílmico, si bien no deja de ser un claro texto de referencia.

Sin embargo, el más reciente acontecimiento sobre el particular ha tenido lugar en nuestro país con una amplia y completa exposición en CaixaForum bajo el título *Arte y cine. 120 años de intercambios* (2017), centrada en la relación entre el conjunto de artes y no particularmente entre la pintura y cine, como es nuestro caso.

No obstante, a pesar de los distintos riesgos y obstáculos, pretendemos aventurarnos en esta grata tarea a fin de dar un poco más de luz sobre tan apasionante tema.

El lienzo y la pantalla no son más que unas estructuras delimitadas que permiten canalizar unas experiencias, soportes de unas acciones en las que dialogan azar y cálculo, surgiendo composiciones de armonías y paradojas cargadas de emoción. Ambas artes al principio surgieron para evocar la apariencia de algo ausente y estaban ligadas a la necesidad humana de entender el mundo y tomar conciencia de él, para ello, llevan a cabo representaciones casi idénticas con muchos elementos comunes, pero pertenecientes a mundos distintos, ya que una está inmóvil y la otra no, como nos aclara el propio Cerrato: “El pintor mantiene la distancia natural frente al dato, el cámara penetra con profundidad en la textura natural del dato. Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la del cámara múltiple, troceada en partes que se juntan según una nueva ley”. Si bien en ambos casos su evolución común se hizo patente cuando se comprobó que podían sobrevivir a aquello que representaban tomando conciencia de su propia individualidad como expresión artística.

La pintura al óleo hasta el siglo XX se centraba en establecer un sistema de convenciones para la representación de lo visible, para ello inventó un modo de ver basado en presentarse como una ventana imaginaria abierta al mundo. Por otro lado, y aquí tenemos la primera influencia, el cine nació y se desarrolló en sus comienzos como forma de representación del entorno cotidiano y unos sucesos representativos de su tiempo, al igual que había hecho la pintura hasta el siglo XX. Situado en aquellos momentos como frontera y complemento entre las artes plásticas, destacó inicialmente por tener un marcado carácter funcional. Es importante, por tanto, resaltar que

---

<sup>1</sup> Cerrato, *Cine y pintura*, JC, Madrid, 2009. Destaca, especialmente, la descripción y el estudio metódico que lleva a cabo sobre películas españolas que tienen referencias pictóricas, destacando la proliferación de éstas a partir del año de 1939, dicha relación se torna particularmente minuciosa en el listado de títulos agrupados por temas y su alusión a determinados momentos de la pintura, especialmente la que presenta una temática histórica.

ya desde su nacimiento estuvo vinculado de forma directa con la pintura en cuanto a la intención de recoger determinadas escenas del entorno visual. El gran director Eisenstein y también Eric Rohmer consideraron que no se puede comprender el desarrollo del cine sin remitirse a la pintura. Esta a su vez tendrá que plantearse su propia esencia ya que tanto el cine como anteriormente la fotografía van a arrebatarse ese papel preponderante de ser el reflejo de lo real; *de representar el instante detenido*<sup>2</sup>.

Los inicios del siglo XX están marcados por un fenómeno social de envergadura; *el interés por acelerar el movimiento*. El cine surgió inmerso plenamente en los problemas de su propio contexto histórico. Un tiempo, definido por la industrialización, la aceleración y el vértigo del cambio. La evolución de las máquinas existentes, y la aparición de otras nuevas posibilitarán incrementar la velocidad en los transportes, creando paralelamente una nueva concepción del desplazamiento. El cinematógrafo parece la conclusión lógica en este imparable proceso pero aplicado a la imagen, inmóviles desde tiempos remotos, las imágenes ahora poseen la curiosa facultad de poder convertirse en secuencias animadas. Por primera vez en la historia del arte y la cultura, el ser humano encontró el modo de fijar el tiempo de manera inmediata, consiguiendo a la vez reproducir, cuantas veces deseara, ese instante sobre la pantalla, es decir, volver a él. El tiempo se pudo conservar para siempre. Tanto el cine, como las artes plásticas y la fotografía van a ser los protagonistas de que el siglo XX sea la eclosión del entramado icónico más importante de la Historia del ser humano. Nunca hasta entonces, el hombre contemporáneo había tenido que hacer frente a una interacción tan intensa entre la realidad y las imágenes del mundo en el que vivía. La sociedad crecía viéndose reflejada y acostumbrándose a su propia imagen. El ser humano es parte activa de los acontecimientos que le rodean, vive dentro de su tiempo y, por tanto las actividades artísticas se alimentan fundamentalmente de sus experiencias e inquietudes, si bien todo arte desde los más remotos tiempos se ha ocupado de los seres humanos y de sus vidas incluso si, como en pintura, se pintan solo naturalezas muertas.

Mientras que el nacimiento de la pintura según los últimos estudios no parece ser resultado de una evolución temporal, sino que como ha demostrado Werner Herzog (más tarde volveremos sobre él): “Apareció como un

súbito estallido”. Para este autor y las más recientes investigaciones insisten sobre este tema, dejando claro que la imaginación estética surgió ya plenamente formada, constituyendo un acontecimiento en el más puro sentido del término. En este sentido, el ilustre académico Vicente Malabia en una conferencia sobre pintura rupestre en nuestra provincia también subrayó este aspecto manifestando que la pintura de las cavernas ya aparece perfecta, rotunda y sin rectificaciones.

Esto supone que ya desde estos primeros estados en la evolución del ser humano, la pintura trabaja con su propia conciencia, y con la imaginación, esto es, con la capacidad de pensar en imágenes y a través de imágenes, en ser conscientes de su importancia y necesidad en su propio desarrollo personal.

El cine, sin embargo, nació ajeno a su propio valor y trascendencia histórica, convencido de no ser sino un efímero experimento, un espectáculo para masas de escasa cultura y sin futuro. Sin embargo, la consolidación y el avance de la implantación de los modelos democráticos en toda Europa y en Estados Unidos, le dará el empuje definitivo como reflejo de cultura de la sociedad de masas, incrementando su papel como documental y posteriormente como forma artística independiente. En este proceso tan vertiginoso y parte de esta estrecha relación que vamos a tratar en este estudio, es significativa la cita de Jean-Luc Godard cuando dice: “Puede que diez mil personas no hayan olvidado la manzana de Cézanne, pero serán millones de espectadores los que recordarán el mechero de la película *Extraños en un tren*”<sup>3</sup>.

El arte, y el significado del arte, la forma y la función del componente visual de la expresión y la comunicación han cambiado radicalmente en la era tecnológica, sin que se haya producido una modificación correspondiente en la estética del arte y su asimilación por la sociedad, pretendemos con el tema escogido hacer una pequeña reflexión sobre algunos de estos aspectos. Dejar también claro desde el principio que en ambos casos y, como en otras artes, importa menos los significados que podamos exponer que las sensaciones que nos provocan, lo más importante en ambas artes es ser capaces de trascender las apariencias para resaltar la sustancia, lo que hace muy difícil por no decir imposible trasladar emociones artísticas al lenguaje ordinario racional.



# REFLEJOS: Pintura y cine

Antes de adentrarnos más en el tema, queremos dejar claro también que no he pretendido hacer aquí un inventario de artistas y obras que han marcado influencias entre las dos artes, tampoco hacer una amplia disertación sobre el tema, ya que hay estudios y trabajos muy completos, sino solo mencionar casos característicos y representativos, para ello Intentaré dejar claras las características principales de la expresión plástica que son susceptibles de ser trasvasadas de una y otra forma del campo pictórico al cinematográfico. A modo de guion he planteado aquí las más importantes:

- La relación con lo real y la capacidad de abstracción.
- El control de la luz y el color.
- La distribución del tiempo y el movimiento.
- Aspectos técnicos de influencia: La perspectiva, la delimitación del encuadre y la composición. El *story-board*.
- Pintores en la pantalla.

## Primeros antecedentes comunes.

### Las pinturas de Chauvet

“Hay un toro, con ocho patas que crean la impresión de movimiento, y una secuencia de cabezas de rinoceronte, que representa como embiste con los cuernos. Los artistas situaron deliberadamente estas imágenes dinámicas en lugares de la cueva donde no llegaba la luz del día, por lo que había que contemplarlas con la ayuda de antorchas, bajo un juego de sombras oscilantes que parecían imprimirles vida ante los ojos de los espectadores. Se podría conjurar que los pintores de la cueva habían llegado a crear una especie de protocinematografía”<sup>4</sup>.

Con estas sugerentes e impactantes palabras, Herzog, en *La cueva de los sueños olvidados* (documental de 2010 sobre unas pinturas que se remontan a más de treinta mil años de antigüedad), ofrece una primera aproximación al tema de este texto, la pintura y el cine comparten dos aspectos fundamentales de su existencia: la recreación del movimiento y la capacidad de abstraer aquellos aspectos de la realidad que le son más sugerentes. Dado que se desconoce el contexto en el que se realizaron, no se les puede atribuir una finalidad práctica, por lo que en ellas *se contempla el arte en toda su desnudez*. Y lo que aún es más sorprendente para el hombre de hoy, la traducción de una realidad tridimensional (el mundo) a una superficie bidimensional (la pared de la cueva), lo que



*Pinturas en la Cueva de Chauvet, pertenecientes al Paleolítico Superior*

comporta un acto de abstracción de de un profundo calado y fundamental para el desarrollo posterior de todo el arte.

La naturaleza es el objeto de todas las artes, también de la ciencia, pero mientras los científicos la manipulan para desentrañarla, confrontando conceptos y sugiriendo hipótesis, el artista la mira sin tener que valorarla, es una necesidad de reflejar el propio papel que desempeña en el mundo, por eso las artes no hacen sino mostrar que lo

.....

<sup>2</sup> A partir de entonces, el esfuerzo de la pintura moderna no ha consistido tanto en elegir entre la línea o el color, o incluso entre la figuración o la abstracción, sino en multiplicar sistemas de equivalencias, en romper la dependencia de reflejar la envoltura de las cosas, lo que le ha llevado a utilizar nuevos materiales o nuevos modos de expresión, pero que se hace a veces mediante una revisión constante de los materiales existentes, la pintura se ha venido reinventando a sí misma y siempre se habla de la muerte de la pintura pero nunca está más viva que en nuestros días.

<sup>3</sup> Citada por José Luis Borau en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 23 de abril de 2002.

<sup>4</sup> Esta cita está extraída del capítulo “Un súbito estallido”, en J. F. Martel, *Vindicación del arte en la era del artificio*, Atalanta, Girona, 2016. En él se hace una preciosa y sugerente especulación del arte como una forma de don que ha llegado a nosotros desde más allá de los límites de nuestra realidad, su finalidad nos es en el fondo desconocida y sus efectos siempre trascienden los fines a los que está destinado.

que le interesa al hombre es el hombre. Es lo que el gran cineasta Jean Renoir (por cierto, hijo del gran pintor Renoir) llama *la magia de la realidad*.

Hasta principios del siglo XX, el arte se basó en una imitación de la naturaleza, en una especie de mimesis de lo visible, el cuadro era una forma autónoma de organización de la apariencia de la naturaleza. Producto de una tradición pictórica, que ha ido cambiando a través de los siglos que ha dado las grandes obras que todos conocemos, de tal forma que se puede afirmar que uno de los principales pilares de la historia del arte occidental se asienta sobre la unión entre arte y naturaleza.

Ya Platón y los primeros teóricos sobre arte dejan claro que las manifestaciones artísticas no producen, sino que reproducen, lo real. La pintura es una imitación de la realidad, y tanto más perfecta cuanto menos se distinga de la realidad misma. La reflexión platónica parece condensar un pensamiento muy difundido en la cultura occidental hasta el siglo XX, la pintura es imitación de la realidad. Y es tanto más perfecta cuanto más indistinguible resulta de la realidad misma. La imposibilidad abarcar por lo reducido de este artículo todo lo complejo que esta relación arte-naturaleza representa, ha representado y continúa haciéndolo (como imposible es también escribir una única y lineal historia del arte), nos lleva a la necesidad de ceñirnos e intentar acercarnos mediante pequeñas relaciones, en nuestro caso a las que afectan a la pintura y el cine y su clara vinculación con la realidad.

Los últimos estudios sobre la relación entre lo real y la historia del arte, y sintetizando brevemente la cuestión, dejan claro que entre arte y su relación con lo que nos rodea se puede reducir a tres claras fases. La primera fase abarcaría desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, caracterizada por una representación de la naturaleza entendida como reflejo fidedigno de lo visible, de hecho está ya aceptado que el Renacimiento entendió la visión y lo que representaba como forma de conocimiento, tal y como venimos comentando, es decir, una clara voluntad de representar todos los matices de lo creado, la esencia del arte era, de alguna manera; el engaño. Una segunda fase, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo articulada en lo que se podría calificar de recreaciones escenográficas de la naturaleza, desde representaciones teatrales o como telón de fondo hasta llegar a una verdadera

autonomía temática con el género del paisaje. La tercera, tras un salto cronológico importante, se correspondería con los primeros años del siglo XX, cuando la naturaleza se convierte fundamentalmente en materialidad haciéndose presente en el cuadro como soporte en sí mismo. La aparición de la fotografía y sus desarrollos posteriores inició una ruptura con los hábitos perceptivos y conceptuales vigentes hasta entonces, fundamentalmente introdujo la multiplicación de puntos de vista lo que será una de las grandes herramientas utilizadas después por el cine: los efectos de angulación, de multiplicación de puntos de vista y de encuadres.

La naturaleza y lo real (como también la práctica artística) es dinámica y conflictiva, problemática y mutante, tanto en términos materiales como discursivos. Por ello, asumiendo la imposibilidad de abarcar en su totalidad la cuestión, proponemos como si se tratara de un álbum de familia (que siempre da una visión tan real como construida, tan parcial como verosímil), en el recorrido de varios aspectos de esta vinculación entre naturaleza, el mundo real en que se inspiran serán los que utilizaremos a modo de pinceladas para acercarnos a esta apasionante relación pintura y cine.

Lo visto hasta ahora nos ha proporcionado una aproximada visión histórica y un acercamiento a la génesis y los aspectos más relevantes de su común y entrelazada historia. Pero antes de profundizar más en la trama y los aspectos más técnicos y determinantes del tema que nos ocupa, queremos dejar claro un hecho fundamental también compartido: la ausencia de pautas regladas o una gramática que sirva ordenamiento de referencia objetiva para ambas artes. Ya Goya, en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo manifestó así: “No hay reglas en pintura”. Más recientemente el gran director Yasujiro Ozu lo expresa también en estos términos: “También el cine se trabaja dando por hecho que existen reglas, como en la escritura. Por comodidad la llamamos gramática del cine, pero no creo que en el cine exista una gramática como tal: lo que se llama gramática no lo es en realidad en sentido estricto, y he de decir que uno no debe preocuparse por atenerse a ella para elaborar sus obras”<sup>5</sup>.

Teniendo muy presentes estas pertinentes consideraciones, creemos necesario recogerlas para entender que lo que



# REFLEJOS: Pintura y cine

vamos a considerar como elementos relevantes de transmisión de la pintura al cine son sobre todo medios formales o estéticos y se basarán fundamentalmente en algunos recursos que han servido a modo de método o directrices y que, se han utilizado de alguna manera como referencia para establecer en ambos casos elementos aplicables comunes que, son parte de ese lenguaje figurativo visual que comparten.

## La realidad siempre es mágica.

### Abstracción y realidad

John Berger, el gran crítico de arte, hace una acertada reflexión sobre la relación de ambas artes con lo real:

“La vista llega antes que las palabras, el niño mira e identifica antes de hablar. La vista establece nuestro lugar en el mundo, siempre miramos en relación con las cosas. Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida, es una apariencia o conjunto de apariencias que ha sido separada del lugar y tiempo en que apareció. Toda imagen incorpora un modo de ver. El modo de ver del pintor o el director de cine se reconstruye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo, el papel o el plano”<sup>6</sup>.

Los inventores del cinematógrafo, a finales del siglo XIX, no fueron conscientes de estar transformando la vida cotidiana, no pretendían ir más allá de ser meros reproductores de la realidad que filmaban, su misión consistía simplemente en aislar determinados aspectos de lo real sin trascenderlos a otra dimensión estética tal y como lo hará la pintura a partir de Cézanne, de hecho, las primeras filmaciones destacan por su carácter claramente informativo y documental. Servían en estos primeros momentos para grabar la vida, era una extensión de la fotografía, se convertiría en arte cuando dejó de ser mero documental, cuando comprendieron que “no se trataba tanto de reproducir la vida como de intensificarla”, como decía François Truffaut<sup>7</sup>.

Creado al igual que la pintura para reproducir la realidad, el cine ha ganado prestigio y consolidación como arte cada vez que ha logrado sobrepasar esta realidad apoyándose sobre ella, cada vez que ha podido dar credibilidad a sus personajes y argumentos, en una clara huida hacia sí mismo, hacia unos mensajes visuales protagonistas.



La habitación verde, de François Truffaut

De hecho, hay artistas que sostienen que *todo arte es una abstracción*.

Transcurridos los primeros años de síntesis y enriquecimiento directo mutuo, a partir de 1900 los destinos de ambas artes divergen claramente: la pintura empezó a buscar la destrucción sistemática del elemento narrativo, hasta el punto de rechazar por completo la forma y la referencia a lo real, llegando a una lógica radical que desembocará en el cubismo y la abstracción. Mientras el cine integrará de forma definitiva el ritmo imponiendo su lógica a las imágenes y al movimiento. Es curioso destacar como mientras la emancipación del arte cinematográfico pasará por la sumisión al relato, la pintura se irá liberando de de él. Así la conflictiva relación entre el qué y el cómo, entre forma y contenido que empezó siendo un auténtico conflicto estético en todas las artes a principios del siglo XX ha ido disminuyendo en los últimos tiempos como también el debate entre figuración y abstracción, para dejar paso a una búsqueda de cada una de estas dos artes de lo mejor de sí mismas, es decir, la pintura en el complejo mundo de las líneas y los colores dando preponderancia a la versatilidad del mundo

<sup>5</sup> Ozu, *La poética de lo cotidiano. Escritos sobre cine*, Gallo Nero, Madrid, 2017.

<sup>6</sup> Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016 (3ª ed.).

<sup>7</sup> Truffaut, *El placer de la mirada*, Paidós, Barcelona, 1999.

de las formas, dejando a un lado definitivamente la cuestión de los contenidos. También es ya un hecho aceptado por todos los críticos y artistas que la abstracción tampoco ha supuesto la última etapa en pintura contemporánea, las cosas hoy son mucho más complejas incluyendo el mismo término de abstracción, abstraer ¿qué? De hecho, los últimos estudios sobre la historia de la cinematografía ponen de manifiesto que cuando el cine es privado de toda la trama narrativa, es decir, cuando se tiende a la abstracción más radical, como pretendieron algunas vanguardias, acaba abocado a un callejón sin salida como resultado de la contradicción que supone la tendencia de la abstracción al suprimir el factor tiempo, y también la supresión de un discurso narrativo lógico. Decía Truffaut que “El arte cinematográfico solo puede existir mediante una traición bien organizada de la realidad”.

Por esto, es inevitable que el cine evolucione hacia la conformación de su propio lenguaje y prueba de ello es la vertiginosa trayectoria que ha experimentado el cine, en este sentido. Los primeros cincuenta años de la historia del cine han sido de una riqueza prodigiosa, los grandes personajes como Nosferatu, Frankenstein, Buster Keaton, Fred Astaire, Marlene Dietrich o Charles Chaplin, han mostrado la gran poesía y atractivo artístico del llamado séptimo arte. Las nuevas aportaciones técnicas han supuesto la incorporación de efectos y soluciones de gran virtuosismo y grandiosidad, pero muchas veces han dejado de lado el misterio. El sonido estéreo, la pantalla gigante, las vibraciones sonoras, el cine en tres dimensiones pueden ayudar a la industria pero nada de todo esto ayudará al cine a seguir siendo arte. La pintura ha pasado por un proceso similar, su trayectoria fundamental no ha consistido en elegir entre la línea y el color o entre la figuración y la abstracción, sino en romper la adherencia a la envoltura de las cosas, lo que le ha llevado a crear nuevos modos de expresión, al igual que en el cine la magia y el misterio se producen en su propio entramado y con sus propios recursos; como decía Paul Klee, “la línea y no imita lo visible, ella se hace visible”.

Por tanto, la gran revolución artística que se produjo a principios del siglo XX y que sirvió de revulsivo a ambas artes, se caracterizó por el esfuerzo por desembarazarse del ilusionismo, centrándose en adquirir su propia idio-

sincrasia. Esta idea queda magistralmente expresada en palabras del gran escritor Paul Valéry (*Pieces sur l'art: La conquête de l'ubiquité*):

“Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde principios del siglo XX lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte”.

El dilema entre figuración y abstracción está mal planteado, el tema tanto si son unos rostros de Caravaggio, como una mancha de Rothko, o un gran plano de Dreyer, son partes del alma de esa obra, y no pueden ser diseccionados sin afectar a la comprensión de la misma. Es lo que el gran director de cine Andrei Tarkovski define cuando se refiere al discurso esencial que guía la creación artística: “Esas vibraciones de una resonancia pura que podemos considerar el meollo y el fin último de una obra de arte. Todo es tan minuciosamente exacto que no se comprende de dónde procede la conmoción. La sustancia esencial es interior, pero ese interior está ahí materializado, se ve la materia o el plano realizándose minuciosamente, se la ve hacerse y convertirse en un hecho mental pero sin dejar de ser materia. El color, la forma, la línea el movimiento, el contorno, el contraluz y la fisonomía son partes del ese alma”<sup>8</sup>.

Cuando estamos ante una obra de arte, nos hallamos frente a una cosa en sí misma, ante una imagen tan inexplicable como la vida, y este aspecto también presentan en común ambas artes; en cuanto nos ponemos a hablar de recursos, de procedimientos, de métodos para hacer que la obra sea atractiva, nos encontramos limitados y reducimos la obra a puras especulaciones superficiales, el auténtico arte no se preocupa por las apariencias, sino por buscar las emociones que puede suscitar. Para los artistas lo importante no era la imagen, o que esta sea abstracta o figurativa, sino el acto de pintar o filmar. Lo que hay que plasmar en el lienzo o en la pantalla no son imágenes sino acontecimientos que, como decía al principio emocionen. Lo explica incontestablemente Víctor Erice:



# REFLEJOS: Pintura y cine

“Las relaciones entre cine y pintura no se establecen en la superficie, es decir, en el puro terreno de las apariencias plásticas, las que resultan a la postre esenciales. Mucho más importantes me parecen otras, de carácter subterráneo, presentes desde los orígenes, pero que han aparecido a medida que el cine, a la par que se hacía adulto, se ha ido definiendo como medio de conocimiento, al igual que la pintura, interrogándose sobre los límites de sus prácticas y asumiendo los caracteres de una determinada modernidad”.

## Hacer hablar la luz. Manejo y distribución del color

En un reciente artículo sobre los expertos anónimos pero imprescindibles del cine que trabajan tras las cámaras, el director de fotografía Juan Mariné nos deja estas reveladoras palabras: “El cine no cambia, digital o analógico, lo que importa es la luz”<sup>9</sup>.

El gran pintor Vermeer resulta extremadamente clásico en los pigmentos que utiliza. Su originalidad y su genio se hallan, no en los materiales de los que se sirve, sino en la manera que tiene de tratar la luz. Su colorido



Vermeer y el manejo de la luz

cuando es más armónico, más sedoso y delicado es cuando lleva a cabo un incomparable trabajo para poner en acción la luz, dando un acabado aterciopelado, un resultado minucioso construido por el uso de finas capas cálidas recubiertas de ligeros tonos fríos y traslúcidos. Todo es tan minuciosamente exacto que no se comprende de dónde procede la conmoción ni por qué existe. La luz viene del exterior se adapta a la obra y se convierte en luz interior, se ve la materia que forma la pintura pero de repente se vuelve luminosa, se la ve hacerse mental sin dejar de ser materia. Como han destacado los historiadores, es en esas sutilezas, en esos tonos de amarillos, a menudo discretos, donde radica toda la genialidad vermeeriana, la que nos hechiza y hace de él un pintor diferente a los demás.

El pintor y el director de cine trabajan con los mismos medios conceptuales y físicos; la luz, la iluminación, las sombras el claroscuro, los reflejos y el color, pero sometidos a su propia creatividad. La iluminación en el cine corre paralela a la historia de la tecnología y ha dependido de los adelantos técnicos de la época para desarrollarse plenamente, su importancia es decisiva, ya que *la iluminación crea el ambiente para contar una historia*.

El control de la luz en pintura hasta el siglo XX ha sido decisivo para trabajar sus obras, a partir de esta fecha se ha ido adaptando a los cambios que hemos ido comentando, ya que fundamentalmente es tos cambios han supuesto que *el medio transmita su propio mensaje*, lo cual es particularmente más decisivo en pintura ya que primará la inmediatez manifestada en la aparición de técnicas tan rompedoras como *el collage*, los medios hacen todo el trabajo, el artista simplemente escoge.

Pintores como Rembrandt o Caravaggio (cuya influencia en algunas en películas recientes comentaremos a continuación) preparaban la luz que necesitaban para resaltar sus obras, controlaban la luz del sol que combinaban con el uso de la llamada *linterna mágica*, nombrada oficialmente

<sup>8</sup> Tarkovski, *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*, Errata Naturae, Madrid, 2016.

<sup>9</sup> Luis Martínez, “Los héroes ocultos del cine español”, *El Mundo*, 2 de febrero de 2018.

a partir de 1668, aunque ya se conocía con anterioridad era un proyector de luz que dirigía y controlaba la luz. El avance más significativo fue la introducción de la luz de calcio a finales del siglo XIX, que quemaba gas natural y oxígeno en un filamento de óxido de calcio, la función del calcio era purificar el gas. Este determinante avance producía una luz cálida que favorecía el tono de piel del actor, los ingleses todavía lo recuerdan en el lenguaje diario (también por influencia en el nuestro) con la expresión *step into the limelight*, que ha quedado como *estar en el candelero*. Pero debemos dejar claro en este punto que la verdadera revolución técnica y conceptual que la iluminación ha supuesto para el arte cinematográfico, procede del teatro. En general en los primeros tiempos en Hollywood se puede observar como el cine es una imitación de recursos de la pintura y también del teatro. Las primeras películas eran literalmente copias de obras teatrales, un arte ya establecido y consolidado.

La producción del cine en sus comienzos estaba supeditada a estas limitaciones técnicas en el uso de la iluminación, hacia 1888, cuando se realizan las primeras películas, las emulsiones para la imprimación de la película eran tan lentas que solo la luz del día era suficiente para rodar y obtener una exposición suficientemente aceptable. Casi todas las películas se rodaban en exteriores hasta que en 1892 Thomas Alba Edison fabricó su famosa *Black María* (tomó este nombre por su apariencia exterior, ya que parecía un furgón de la policía). Construida en 1893 por su socio William K. L. Dickson, no solo estaba abierta al

cielo, sino que además podía girar sobre su base para buscar una mejor orientación con el sol. Era un auténtico estudio giratorio y se convirtió en una auténtica productora de filmes sin parar, en un trabajo en cadena incesante.

Superados los años pioneros, durante los cuales las películas se impresionaban al aire libre como hemos visto, se produce una clara tendencia a distribuir la luz a conveniencia del fotógrafo bajo las órdenes del director. Hasta en las escenas exteriores los focos corrigen la luz natural, la dulcifican, aclaran rasgos oscurecen perfiles. Como es sabido los artistas barrocos o románticos también manipularon la luz a su gusto, Rembrandt, Turner y especialmente Caravaggio a quien David Hockney llama un auténtico director de cine. Una muestra de esta clara influencia la hemos tenido recientemente en nuestro cineclub con la visión de la película de Albert Serra *La muerte de Luis XIV*. Otros ejemplos destacables de este apartado los tenemos en el empleo de la luz de las velas en la pintura y su inclusión en el film *Barry Lyndon*. La pintura aporta también al cine la sensibilidad hacia el color y su interpretación, ya que los famosos y utilizados juegos de claroscuro que venimos disfrutando en ambas artes, son claramente una poderosa manifestación pictórica de todos los tiempos. Los contrastes de luz y sombra han dado una ingente cantidad de obras maestras que todos conocemos. Los pintores clásicos aprovechaban la iluminación a base de llamas o antorchas lo que suponía el no poder alumbrar por igual una superficie o un tema, los artistas hasta el siglo XX debían sacar partido y trabajar con esta peculiaridad a la que sacaban partido potenciando los contrastes. La iluminación eléctrica es estática, no transmite movimiento ni a las formas ni a los colores, para nuestros antepasados los colores de las pinturas estaban en movimiento, dependían de la fuente de luz, mientras que, por el contrario, hoy se tiende a iluminar de forma uniforme las superficies. Para los espectadores de hoy en día los colores no se mueven, están inmóviles y planos, este fenómeno ha condicionado nuestra forma de ver el arte de una forma drástica y permanente. Como receptor y partícipe de estos trascendentales cambios, tal y como venimos manifestando a lo largo de este artículo, y al ser heredero directo de las fuentes aportadas por la pintura, el arte cinematográfico ha utilizado de diversas formas todas estas vicisitudes técnicas.



*La Black Maria de Thomas A. Edison*



# REFLEJOS: Pintura y cine

## La magia del color

El último aspecto relevante de este apartado es el del color. La pintura tal y como la venimos describiendo en esta conferencia es abordada desde el punto de vista de su vertiente más colorista, de hecho —y salvo matices que se salen del tema—, la pintura esencialmente consiste en el color. El uso del color es en el arte pictórico es armonía, que se basa en la selección de los colores para lo consecución de la obra. En el cine, el tratamiento del color se subordina a la creación de la ilusión por captar el tiempo. Es relevante destacar también que el cine para generaciones anteriores, es en blanco y negro. De hecho, el proceso del Technicolor, que dominó la primera etapa del cine en color, solo estuvo listo a partir de 1915. No dejó de perfeccionarse hasta mediados de los años treinta y antes de la Segunda Guerra Mundial.

Retrocediendo a la primera época del cine, cuando no estaban definidos los papeles de los directores artísticos, los primeros directores se dieron cuenta de la necesidad de apoyarse en la experiencia de artistas plásticos para conseguir una imagen fílmica adecuada. El más conocido es el caso de la incorporación a Hollywood del arquitecto vienés Joseph Urban, requerido después de ser el artista responsable de los diseños de la ópera de París, será el responsable de la imagen plástica de muchas producciones de la Metropolitan. En sus decorados de cine, Urban utiliza tablas de equivalencia de los distintos colores del decorado cuando pasa a la escala de grises del blanco y negro de las películas de la época, ya que aunque las películas eran en blanco y negro, los decorados tuvieron que adecuarse al objetivo de la cámara en el sentido de que debieron prever los contrastes en blanco y negro que debían resultar tras los revelados y, adelantarse coloreando los decorados con contrastes efectivos para el resultado final en la pantalla. Debían seguir los conocimientos avanzados de los pintores basados en la percepción del color, debían asesorarse sobre las teorías de la mezcla de colores: la sustractiva para el pintado de los decorados y la aditiva para la mezcla de las luces en la escena. Los directores artísticos debían manejar tanto el contraste del color como el contraste del matiz. Estos son conocimientos de rango plástico que hicieron posible que los efectos utilizados, los decorados contruidos, los telones

de fondo, resultaran suficientemente contrastados en su traslado a la imagen cinematográfica de blanco y negro.

En el cine actual, así como en los demás medios de comunicación audiovisual, el color es utilizado claramente para ayudar, o en muchos casos condicionar el desarrollo de la trama, suele estar deformado en relación con el lugar que ocupa en la visión natural o en la vida cotidiana. Hoy en día rodar una película en blanco y negro cuesta más caro que rodar una película en color.

Por último y para nostálgicos del cine, se suele aceptar entre los más puristas de este género que el cine es, histórica y mitológicamente, un universo en blanco y negro.

## El tratamiento del tiempo

La pintura, al igual que pasará con el cine, en esencia está ligada a la necesidad humana de entender el mundo y tomar conciencia de él. Por esto, una parte de la tradición pictórica se preocupó por representar el tiempo, que era privilegio exclusivo de la música y de la danza. Velázquez figuró entre los primeros que ensayaron procedimientos técnicos para crear en el espectador del cuadro la ilusión del movimiento o del paso del tiempo a través de figuras representadas estáticamente en el lienzo. El tiempo lo dejó congelado en una magistral instantánea con los reyes irrumpiendo fuera de campo en una composición tan audaz y genial que el auténtico protagonista es el tiempo detenido y totalmente presente. Y el movimiento lo intentó plasmar también como nadie antes que él. Tal intento hizo en *Las hilanderas* (1660), donde plasmó de forma magistral el giro de la rueda mediante difuminados y transparencias y cuyos efectos fueron precursores de los pintores impresionistas, tal es así el esfuerzo de Degas por dotar a las bailarinas de movimiento o Monet al humo de sus locomotoras. Pero en todos estos casos no dejaba de ser un vano intento y al final no pasaba de ser algo estático que no conseguía lograr la auténtica sensación de movimiento, con la aparición del cinematógrafo el ser humano encontró la manera de fijar el tiempo de manera inmediata y definitiva y después reproducir cualquier instante. Obtuvo así la matriz del tiempo real, visto y fijado el tiempo se pudo conservar, dando así un paso más allá de los titubeantes intentos de

los pintores, surge así la potencia más valiosa del cine: la capacidad de *fixar la realidad del tiempo de forma definitiva*.

Si hay un campo de actuación, por decirlo de algún modo, donde ambas artes manifiesten lo mejor de su metafísica es en el tratamiento y relación con el tiempo, esencia del cine, la pintura también se sirve de la dimensión temporal para sacar parte de lo mejor de sí misma. En el arte prerrenacentista, en la pintura de las culturas no europeas, en ciertas obras modernas, la imagen al igual que en cine, expresa el paso del tiempo. El cine es tiempo alargado y comprimido, la clave es trabajar con ese tiempo, distribuirlo es, como dice un crítico de arte funcionar como lo hacen los pensamientos. Las imágenes tanto de una como otra de estas artes, al observarlas el espectador es sugestionado para ver un *antes, un durante y un después*, el desnudo bajando una escalera de Duchamp, él mismo comentó que “mi mejor obra ha sido la utilización del tiempo” o más recientemente en Richter, en una moderna versión del mismo tema. El tiempo también ha sido determinante en la forma de ver los cuadros, utilizando iluminación producto de las llamas de antorchas y velas en la antigüedad que transmitían movimiento a las formas y a los colores de las imágenes, los animaban, los hacían vibrar, los volvían incluso cinéticos (recordando otra vez este nexo común como hemos visto al hablar de las cuevas de Chauvet).

A diferencia del cine el tiempo de la pintura no existe como algo secuencial, se basa en una forma de relación íntima, es opcional, particular y personal. Además, todos los pintores saben que sus pigmentos van a evolucionar, que los colores van a ir transformándose y su obra va a presentar otro aspecto con el paso del tiempo.

Relacionado íntimamente con el tiempo y punto de inflexión entre ambas artes es el movimiento. La pintura con la línea latente de Velázquez crea un espacio y movimiento propio. Es un movimiento sin desplazamiento, por vibración o irradiación, es una especie de magia generada e integrada en ese arte del espacio que la define. Lo que sucede en el lienzo inmóvil sugiere continuos cambios de lugar como los rastros de las estrellas fugaces que sugieren una transición después de haber pasado. El cuadro proporciona a los ojos del observador más o menos lo que le proporcionarían varias instantáneas en serie, convenientemente resueltas, no se trata de trata

de congelar el movimiento, tal y como hizo Marey y sus instantáneas, multiplicando las vistas, o los análisis cubistas que como comentaremos dan una sensación limitada del movimiento. El cuadro hace que se vea el movimiento por su trayectoria interna, la pintura no busca el exterior del movimiento sino su esencia secreta.

Como decía el gran crítico de arte Maurice Merleau-Ponty, “La pintura nunca está del todo fuera del tiempo, puesto que está siempre en lo carnal”. La gran virtud del cine es que suscita como ningún otro arte la ilusión del desplazamiento, se sitúa en el mismo ámbito de la movilidad, mientras que la pintura sigue siendo en esencia el arte de lo inmóvil. No olvidemos que precisamente vinculado con el movimiento aparece el componente fundamental de la imagen cinematográfica que es el ritmo, expresado a través del tiempo que fluye en el interior del plano, trasciende a través del montaje y marca el grado de tensión del tiempo que trasciende mediante los sucesivos planos.

La introducción del movimiento en el sistema de las artes plásticas, es decir la sucesión de secuencias dinámicas, iba a experimentar una primera materialización un tanto torpe todavía con los futuristas italianos. Grandes creadores, despuntaron más por su brillantez teórica que por su obra pictórica, especialmente Giacomo Balla y Umberto Boccioni. La relación de su trabajo pictórico con la evolución del cine no se ha estudiado a fondo hasta sus evidentes influencias, pero está claro como han establecido los críticos de arte que debió ser muy importante ya que la visión dinámica que los futuristas italianos plasmaron en sus obras dinamitó la vieja concepción estética del mundo en el ámbito de las artes plásticas entre 1908 y 1912 en que Duchamp pinta su obra maestra que hemos mencionado anteriormente.

Más tarde en 1927 Malévich, a través de su ideario suprematista, lo explica Andrei Nakov con estas explícitas palabras:

“Describe la evolución suprematista como una continuación casi cinética del plano pictórico, dejando claro que la idea es presentar el principio forma-creador del suprematismo como una narración fílmica, como una consecuencia natural de ello. El contacto con el joven cineasta Hans Richter llevó a Malévich a esbozar las primeras secuencias para una película, unos esbozos



# REFLEJOS: Pintura y cine

que demuestran que la visión cinematográfica de la evolución de las formas no objetivas estaba ya presente en la pintura<sup>10</sup>.

Pero estos encomiables intentos, pasados los años de búsqueda y experimentación, desembocaron en una clara experiencia frustrada por la propia esencia de ambas artes; la pintura no deja de ser un arte del espacio, tan solo puede mostrar vistas instantáneas convenientemente resueltas, y cuando se quiere sugerir el movimiento, se convierte en algo petrificado, incluso si se hace con un claro componente científico descomponiéndolo en poses estáticas como hizo Marey en sus impresionantes series fotográficas, o los mismos cubistas y a la cabeza Duchamp que tan valientemente se atrevió a llevarlo a cabo como hemos visto y que acabó buscando otros caminos artísticos, de hecho entre 1912 y 1913 pintó dos versiones del desnudo bajando la escalera, para después desprenderse definitivamente de la pintura y pasarse a los *ready-made* (arte encontrado, también objeto encontrado, arte realizado con objetos cuyo uso es otro). Todos estos intentos no dejan de ser cuerpos rígidos descompuestos en planos. El cine sin embargo trabaja con el movimiento mismo. La pintura abandonó captar el exterior del movimiento para buscar las esencias más secretas y propias de los temas.

## Aspectos técnicos de influencia: la perspectiva

Tal como venimos comentando, queda claro que los directores desde la primera generación del cine han bebido de las fuentes pictóricas al buscar soluciones formales para resolver problemas de encuadre, composición, iluminación etc. Para ambientar mejor esta relación debemos llevar la mirada a la primera época del cine cuando no están definidos los papeles de los directores artísticos tal y como los conocemos hoy. En estos comienzos, los directores de Hollywood acudían a reconocidos artistas plásticos para construir la imagen que iba a ser filmada, debemos tener en cuenta que los encargados de la imagen plástica final no eran unos simples operarios, creadores de primera fila, llegan a Hollywood ante la demanda de expertos en decorados como los que trabajaban para las grandes representaciones que se hacían en Europa. Eran grandes conocedores de las leyes de la perspectiva. Considerada como norma general, la famosa ventana de

Brunelleschi y todo lo que afectaba a la interpretación en dos dimensiones de la realidad espacial tridimensional, se centraba en plasmar el efecto de una profundidad ilusoria que se venía haciendo desde el Renacimiento (es también exclusiva del arte europeo) y el Barroco. La perspectiva organizaba el campo visual como si fuera un ideal a conseguir, proponía al espectador como centro único del mundo, su contradicción más importante, y donde marcará el punto de divergencia con el cine, es que se estructuraba todas las imágenes de la realidad para dirigirlas a un único espectador. Como comenta el gran pintor y también vinculado al cine David Hockney el problema de la perspectiva, y que ha sido su bandera y esencia del arte pictórico hasta el siglo XX, es que no tiene ningún movimiento. El punto de fuga solo existe durante una fracción de segundo, en cuanto el ojo realiza el más mínimo movimiento, el efecto ha desaparecido, la imagen fotográfica si inmoviliza el tiempo, lo deja suspendido. La perspectiva proporcionaba una fuerte ilusión de profundidad pero anulaba el paso del tiempo que será la aportación del cine.

Si bien la invención de la cámara cambió radicalmente el modo de ver las imágenes como hemos comentado, también es cierto que no se dejaron de utilizar las premisas o algunos de los elementos de la perspectiva, ya que como queremos dejar claro a lo largo de este artículo no existe entre las dos artes una pugna por la hegemonía en el ámbito de la imagen, sino que más bien se produce una interacción permanente entre ambas artes. Por todo visto hasta ahora, es importante a estas alturas insistir en que la mayor parte de las películas han utilizado trucos en los que los recursos pictóricos han jugado un papel fundamental, para ejemplificar mejor este aspecto vamos a citar un clarividente artículo de Inmaculada Rodríguez Cunill<sup>11</sup>. El clásico ejemplo de la monstruosa oficina de *El apartamento* realizado por Trauner donde muestra la ingeniosa solución basada en la perspectiva llevada a cabo por el director artístico y el pintor colabo-

<sup>10</sup> “La imagen en movimiento: pintura, fotografía, cine, extractos”, en Dominique Païni (ed.), catálogo *Arte y cine. 120 años de intercambios*, Turner-CaixaForum, Madrid, 2016.

<sup>11</sup> “Pintar a través del ojo de la cámara”, *Comunicación*, Universidad de Sevilla, número 2, 2003-2004, pp. 51-65.



*El apartamento y su perspectiva según la diseña Alexandre Trauner*

rador, cuya labor fue tremendamente útil para el medio fílmico:

“El desafío al que tuve que enfrentarme era construir la oficina más grande del mundo. Había que actuar con astucia y me decidí por trazar (en un plató de los Estudios Goldwyn) un decorado donde la perspectiva jugase un papel decisivo. El auténtico decorado era el techo, completamente diseñado en perspectiva forzada, que acentuaba el efecto de profundidad, y que hice fabricar en aluminio muy ligero por unos constructores que realizaron una auténtica obra maestra. La mayor parte de las tomas daban relevancia al techo, lo que ofrecía la ventaja adicional de que se adivinara simplemente el fondo y que el espectador se concentrase sobre la acción de los actores en primer término. El plató en el que trabajamos tenía sesenta metros por cuarenta, pero del juego de la perspectiva creaba la ilusión de una profundidad de doscientos o trescientos metros, pusimos al fondo niños detrás de las máquinas de escribir en miniatura, e incluso pequeñas siluetas troqueladas que eran movidas por ayudantes”.

Todas estas razones nos dan una idea de que existe una interacción entre los conocimientos plásticos y sus recursos adaptados a la cámara cinematográfica. Al igual que en la pintura figurativa incluida la realizada en nuestros días el cuerpo humano sigue siendo el patrón que determina la escala de planos. El hombre sigue siendo como en la pintura desde el Renacimiento el centro de las representaciones, la medida universal en función de la cual se organizan los demás elementos.

## La delimitación del encuadre. La composición

Otra de los ámbitos de influencia pictórica sobre la cinematográfica se manifiesta también ya desde el principio en la ordenación que el cine utiliza para la disposición de los elementos formales en la superficie, lo que en términos artísticos se denomina la composición. Ya el gran genio del cine Alfred Hitchcock lo expresa en estas incontestables palabras: “Incluso en el cine, estamos ante un medio bi-dimensional. Tenemos un rectángulo que hay que llenar, llenar y organizar”.

La base inicial de una película es el *plano*, el cual está compuesto por fotogramas, es decir fotografías a las cuales se les otorgará movimiento. Como tales fotografías poseen encuadre, según la definición clásica, el encuadre es un fragmento de la realidad desde un determinado punto de vista. El conjunto de estos fotogramas forma el plano cinematográfico, que comienza con el inicio del rodaje hasta que la cámara es detenida, los planos tienen diferentes posiciones dependiendo de la necesidad narrativa de la historia; a diferencia del teatro, en el cine es posible entrar en el detalle de la acción, o viceversa alejar al espectador de la misma acción, es por esto que la cámara puede ubicarse en diferentes ángulos, posiciones y distancias a estas posiciones se les llama encuadres. El encuadre ya desde los inicios cinematográficos se basó en la sección áurea que los griegos ya utilizaron. Presente en toda la historia de la pintura, también será determinante en las composiciones fotográficas. Toda esta trayectoria en la utilización y trazado de líneas de fuerza visuales en base a la sección áurea hicieron que para los diversos autores en medios audiovisuales, se denominara como encuadre académico. Siempre será la referencia para cualquier composición rectangular, incluso si se fuerza ostensiblemente con lentes anamórficos, o grandes panorámicas.

Desde los inicios, el cine buscó crear un entramado estable compositivamente, es decir un marco adecuado y para ello no tuvo mejor referente que la pintura. Desde los primeros filmes se nota la necesidad de darle sentido al marco, elementos visuales que resulten cómodos al nuevo público y nada mejor que las estables y tradicionales composiciones pictóricas.

La *sección áurea* está basada en antiguas construcciones



# REFLEJOS: Pintura y cine

babilónicas que están regidas por una ordenación proporcional que será sistematizada por los griegos a mediados del siglo V antes de Cristo. Esta misma sistematización rige todas las proporciones del Partenón en la Acrópolis de Atenas.

Para una mejor composición y basada en relaciones de proporción regulares geométricas y matemáticas se la denomina comúnmente en el campo de las composiciones audiovisuales como la regla de tercios. Tomando como base un rectángulo, se establecen proporciones entre un lado mayor y otro menor y por el lugar resultante se trazan líneas paralelas, de esta manera se obtienen cuatro puntos que son los que determinan los centros fundamentales de interés. A estos cuatro puntos se les llama *puntos fuertes*. Hay fotógrafos que dibujan este esquema en el visor de su cámara para no perder tiempo calculando el lugar exacto. Es importante volver a destacar que estos puntos están basados en construcciones geométricas y científicas con propiedades matemáticas demostrables. Llamada como divina proporción por los artistas renacentistas, desde comienzos del siglo XIX viene siendo llamada sección áurea. Su principal objetivo es crear unas líneas de fuerza visual, líneas similares a la perspectiva cónica en cuanto a la dirección de la atención del espectador hacia un personaje u objeto determinado al confluir en un punto específico.

## El guion gráfico visual. El *story-board*

Aunque no es propiamente una influencia directa, sin embargo, el utilizar recursos pictóricos que tienen como base al dibujo y el concepto de servir como recurso para pre-visualizar los proyectos, nos permite también incluir este apartado, dejando claro que el *story-board* es un claro referente del boceto o bosquejo previo a la ejecución del cuadro, y que se ha venido usando en la pintura a través de los tiempos. De hecho, se define el storyboard como una serie de bocetos en los que se visualiza cada secuencia básica, así como cada emplazamiento de cámara. Es un registro visual de la forma que tendrá la película antes de su rodaje. Es una herramienta fundamental ya que permite, al igual que en la pintura, organizar toda aquella información involucrada en la trama del guion. También participa de lo que venimos comentando sobre la común utilización del tiempo al

utilizar imágenes que reflejen la temporalidad con diferentes soluciones gráficas y técnicas en un espacio plástico narrativo. Hitchcock hizo cursos de dibujo en la Universidad de Bellas Artes de Londres y sus guiones ilustrados son unas auténticas obras de arte.

## Vanguardias pictóricas y cine

En Francia, en los años de 1920 sobre todo, y también en Alemania, hubo claros intentos de adaptar las experiencias vanguardistas pictóricas al nuevo medio, utilizando este como modo expresivo de grandes posibilidades plásticas. La corriente surrealista fue la que más se adelantó en incorporar sus postulados al nuevo arte, sobre todo por ser el baluarte de la lucha contra los conceptos artísticos burgueses asociados al arte tradicional fueron determinantes en esta búsqueda. Artistas como Duchamp que ya hemos mencionado o Léger. Quizás la relación más directa se estableció a través de la corriente surrealista de *la escritura o pintura automática*, es decir, al igual que en pintura no existen los argumentos, solo dejar fluir lo que se ocurre inmediatamente y sin pasar por la consciencia, crear situaciones o pinturas sin pies ni cabeza, es lo que en Francia se denominó como: *cinéma pur*. Pero tanto en pintura que fue lentamente abandonando esta tendencia, pero sobretudo el cine por su propio carácter como industria pendiente de la aprobación de un público abortó estas experiencias muy limitadas a una eclosión de efectos únicamente estéticos. La excesiva preocupación del *cinéma pur* por esa parte técnico-estética de los recursos cinematográficos le llevó a diferenciarse inmediatamente de las demás artes, y también la pasión por el propio movimiento, por la expresividad misma de la sensación física, del acontecimiento cinético en sí sin necesidad de planteamiento textual.

Las mismas experiencias vanguardistas partieron de un círculo de pintores en Alemania, pero con aportaciones más abstractas y geométricas con nombres tan relevantes artísticamente como Richter o Ruttman. En ambos casos, la pureza cinematográfica vinculada a la escritura automática o el automatismo psíquico, era una posición también vital, sus principales motivos eran la paranoia, el sueño, lo erótico, lo religioso etc.

Es el caso de algunos artistas pictóricos como Miró, Dalí, Man Ray, Ernst o del propio Buñuel, que, claramente



Los últimos días del artista (Afterimage),  
el pintor maltratado por la Historia

unido a este movimiento, y aportando su arrolladora personalidad, escribe y dirige con Dalí *Un perro andaluz*. Si bien el propio Buñuel, en sus memorias, se muestra poco partidario de relacionarse con la pintura.

Posteriormente el cine neorrealista italiano vuelve a retomar una visión renacentista incorporando una mirada a la altura del hombre, se vuelve a la acentuación de la perspectiva y aún se sigue usando buscando una visión de autenticidad.

### Pintores en la gran pantalla

Para rodar una de las escenas más conmovedoras de la historia del cine, Bernardo Bertolucci llevó a su estrella principal, Marlon Brando, a ver la gran retrospectiva de Francis Bacon en el Gran Palais de París. El gran director quería que el protagonista de *El último tango en París* se inspirara en la obra del pintor para sensibilizarse con la expresión de aquellos personajes y sentir las emociones que estaban representadas. “Me parecía que en sus rostros y sus cuerpos tenía una maleabilidad interna muy expresiva, yo quería que Paul fuera como el retrato de Lucien Freud y los restantes personajes de que aparecían obsesivamente en los cuadros, rostros devorados por algo que sale de dentro”, tal como explicaba el cineasta en una autobiografía fechada en 1987.

Como venimos tratando de demostrar a lo largo de este texto, son múltiples los casos de interacción entre ambas artes, siempre desde ese componente plástico que comentábamos en la introducción y que queda manifestado en esta curiosa historia.

Los filmes sobre artistas suelen tener fines claramente propagandísticos y están llenos de clichés, pretender dar una idea aproximada del creador pictórico exagerando y potenciando su vehemencia y la exaltación que experimenta en los momentos cumbre de su creación. Por lo general están basados en la idea de resaltar especialmente lo que conlleva la inspiración, el momento de aparición del genio y las excentricidades que requiere el proceso creativo. Tienden a exagerar la conducta extravagante y los momentos y arrebatos de furia. Una muestra muy elocuente, aunque también destacó por ser una gran película, fue la que tuvimos la suerte de ver en la programación de este cineclub sobre la vida del gran genio pictórico Turner. Al menos en esta película además de resaltar su irascible y brusco carácter, también nos deleitó con grandes momentos sobre su forma de entender el arte pictórico y nos asombró con una maravillosa puesta en escena.

La mayoría de estas películas se basan como hemos dicho en destacar el momento de una revelación o exagerar excesivamente el momento de la inspiración. Cuando el cine reproduce pintura, es fundamentalmente como parte del argumento y bajo las órdenes del director. La pintura es supervisada por las ideas del propio director, es él quien decide los aspectos a destacar de aquella. Un ejemplo muy significativo es cuando en la película sobre el pintor Jackson Pollock se produce el goteo accidental de la brocha sobre la tela extendida en el suelo, y su mujer, la también pintora Lee Krasner que está presente, ante este hecho providencial que impresionada por lo que ve exclama: “Lo hiciste, Jackson, has cambiado la historia del arte”.

Generalmente y casi convertido en un tópico que tiende a exagerar la forma en que los pintores, generalmente incomprensidos, trasgreden las convenciones sociales. Van Gogh ha sido llevado a la pantalla en tres ocasiones, Modigliani, Goya<sup>12</sup> y Rembrandt dos. Frida Kahlo también tres. Vermeer, El Greco, Caravaggio, Miguel Ángel, Toulouse-Lautrec solo una. Picasso solo aparecía en una película hasta ahora que se está rodando una nueva versión con Antonio Banderas como protagonista. Pero volviendo a esta especie de tendencia que venimos comentando, la versión de Picasso protagonizada espectacularmente por el gran actor Anthony Hopkins se, se



# REFLEJOS: Pintura y cine

hace demasiado hincapié en las aventuras amorosas del genio malagueño.

Otros artistas contemporáneos han tenido también una película, destacan las realizadas sobre Basquiat y Bacon. En ambas se ha intentado resaltar sobre todo el drama que rodeó sus accidentadas existencias por encima de destacar otros aspectos más interesantes de su trabajo como grandes artistas. Hace poco también hemos disfrutado de una gran película sobre otro pintor también maltratado por las vicisitudes históricas, es del caso del pintor polaco Wladyslaw Strzeminski, protagonista del último film de Andrzej Wajda titulada: *Los últimos días del artista (Afterimage)*. O también la película dirigida por Phil Grabsky sobre el pintor David Hockney en 2017, que tiene más bien carácter puramente documental sobre la reciente exposición que ha llevado a cabo este pintor en Londres.

Por suerte hay también honrosas excepciones, en España sin ir más lejos contamos con una genial e incontestable obra maestra sobre la aproximación a la creación pictórica con la película *El sol del membrillo* de Víctor Erice, en torno al pintor Antonio López. Un excepcional testimonio basado en la más pura intimidad que rodea el proceso creativo. Concebida para profundizar en la reflexión sobre las respectivas facultades de la pintura y del cine como medios de acceso al conocimiento, a la esencia del arte.

El caso de Frida Kalho es especialmente significativo sobre esta cuestión ya que aunque ha sido una de las artistas que más veces se ha llevado a la gran pantalla, se ha hecho siempre demasiado énfasis en su sufrimiento como víctima de Diego Rivera, del alcohol y su calvario físico que en su genio como ser una de las grandes creadoras, portadora de un genio fuera de lo común. Los aspectos folklóricos han sido exagerados y sus cuadros clasificados de surrealistas, cuando son una clara manifestación y homenaje de los exvotos de la cultura popular mexicana.

También queremos en este apartado hacer un pequeño apunte sobre los pintores que han hecho su aportación al cine. Destaca especialmente Andy Warhol, quién a partir de 1963 dejó la pintura cuando estaba en su período pictórico más notorio, para pasarse a realizar películas vanguardistas intentando reflejar lo más inmediato



*I Shot Andy Warhol, film de Mary Harron*

de la realidad, para ello rodaba y proyectaba lo que filmaba sin posterior montaje, ni eliminación de tomas.

Otro director de referencia es Peter Greenaway, autor de una larga producción cinematográfica, hoy considerado autor de culto; su obra polémica y con una gran carga de provocación destacó en los años ochenta con películas tan sugerentes como *El contrato de un dibujante* o *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*. Pero lo que nos interesa aquí es su faceta como pintor, que se pasó al cine. En una reciente entrevista en *El País* relataba que su primer amor fue la pintura y esta le acercó a su faceta como artista y cineasta y lo expresa con la siguiente frase que nos parece demoledora porque aporta una clarividente sentencia que nos ayuda a dar un poco más de luz a esa esencia común que queremos desentrañar: “Siempre he querido hacer pinturas con movimiento y banda sonora”.

<sup>12</sup> La obra de Goya es la que ha causado una mayor fascinación en el mundo de la cinematografía española. El genial pintor aragonés no solo ha influido con sus obras sobre numerosos cineastas en las cuestiones meramente técnicas como la iluminación, color o composición, sino que se ha resaltado su gran papel como artista creador y explorador de su mejor intuición creativa aún en contra de los gustos reinantes en su propia época. Y la mejor prueba de esta importancia es el hecho de que la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas conceda anualmente los premios Goya.

## Conclusiones

“Al principio fue la imagen”. El director David Lynch nos dejó esta bíblica sentencia; con ella queremos dejar claro que ambos tipos de arte fundamentan su existencia en el mismo ámbito puramente visual. Citando también a otro genio del séptimo arte, Jean-Luc Godard, “El cine no es una imagen justa, sino justo una imagen”.

Trabajar con las cosas vistas para sugerir otras, y cuyo fin es conmover al público. La esencia del cine y la pintura están ligadas a la necesidad humana de entender el mundo y tomar conciencia de él. Es la oportunidad de tener un encuentro con el tiempo, en ambos casos nos enfrentamos con la búsqueda de una experiencia vital, pues con ambas artes, se amplían y enriquecen la experiencia material del ser humano, es más no solo la enriquece, sino que la expande significativamente, y es ahí donde reside la auténtica fuerza de ambas formas artísticas, lo esencial es crear una especie de resonancia muchas veces ajena al lenguaje, dónde prima fundamentalmente resaltar las sensaciones por encima de los significados. El fin de todo arte no es enseñar, sino dirigir la mirada hacia su gran verdad, como todas las artes pintura y cine no admiten engaño, tampoco tienen reglas fijas ni leyes que no deban replantearse como ya hemos señalado.

El impulso del pintor y del cineasta surge de un encuentro entre el modelo y el autor, y para que la relación sea auténtica con el espectador, para ello además, debe una colaboración mutua. En las grandes obras pictóricas y en las grandes películas existe una especie de forma de energía, es lo que el gran crítico y dibujante John Berger llama “la voluntad de ser vistas”, es una cuestión de ver, de saber ver. Es un lugar de encuentro en el que el autor y el espectador conviven en un nivel inasequible para el lenguaje y las formas de comunicación ordinarias, es también: *el lugar de los sueños*, como lo denomina acertadamente Luis Buñuel.

Hemos pretendido dejar claro que las inquietudes que están en la base de la pintura y el cine son las mismas, puesto que responden a un mismo entorno cultural, a una misma sociedad, aunque se desarrollen con procedimientos diferentes y en contextos dispares, ya que las normas pictóricas son imposibles de trasponer directamente al cine ya que este se sustenta en sobre fotografías en movimiento.



*Erice, López y El sol del membrillo*

Son dos concepciones diferentes, dos formas distintas de interpretar el mundo que, aunque no son irreconciliables, deben mantener su autonomía como medio artístico con sus propias peculiaridades, pero esto no impide que haya intercambios o influencias cuando sea preciso como hemos intentado dejar constancia en este artículo. Son especialmente sugerentes las elocuentes palabras de Víctor Erice (reproducidas en el citado trabajo de Cerrato): “La pintura me ha enseñado que no era preciso hacer bellas imágenes, sino imágenes necesarias”.

Finalmente, la única diferencia fundamental quizás reside en la distinta manera de representar y afrontar el tiempo. En una película la continuidad temporal se establece por la alternancia del campo visual y fuera del campo visual. En pintura el tiempo se establece por la necesidad de reflejar los distintos ángulos de visión, y la distancia que requiere al disfrutar los acontecimientos que suceden en la tela.

Tal y como venimos comentando en este artículo, en realidad, la relación entre cine y pintura abarca un terreno muy amplio, como hemos intentado demostrar, dejando claro también que los métodos de análisis deben ser diferentes para cada caso, pero sin dejar de lado su íntima conexión formal, y en determinadas ocasiones sin ir más allá del análisis superficial de las formas. La pintura y el cine son dos concepciones diferentes, dos formas distintas de interpretar el mundo que, aunque son en muchas ocasiones divergentes, deben mantener su autonomía como medios artísticos que poseen sus propias peculiaridades, es en esta especie de confrontación tal y como lo expresa Borau en su discurso cuando salen más fortalecidas y enriquecidas, pero como hemos venido intentando también mostrar compartiendo experiencias plásticas, es una relación recíproca y enmarcada en esta sociedad actual dominada por la proliferación y dominio de la imagen.



# TENDENCIAS DEL CINE ACTUAL: BUSCANDO **COMPRENDER**

Pablo Pérez Rubio

.....



**D**ecíamos el año pasado en estas mismas páginas que la línea transversal que cruzaba por muchas películas de la temporada 2016-2017 era la búsqueda de la identidad y la crisis del yo. Pero también terminábamos constataando otra línea, complementaria y adosada a la anterior como un *spin-off*: la constatación del “carácter absurdo, indomitable, inaprehensible, del mundo actual”, que se significaba en la película española colectiva *Esa sensación* como brillante ejercicio sobre la manera de “reflejar fílmicamente este actual estado de permanente incertidumbre”. La sueca *The Square* sería el ejemplo máximo de esta plasmación fílmica del universo en que vivimos (estupefacción, incomprensión), pero también hemos visto esta temporada otras películas notables que practican similares estrategias: *Tres anuncios en las afueras* y *En realidad, nunca estuviste allí* (la explosión de violencia sin límite moral), *El sacrificio de un ciervo sagrado* (la di-

fícil aceptación de la existencia del Mal), *Un minuto de gloria* (la compleja e interesada esfera político-social búlgara desde la óptica diáfana de un sencillo obrero del ferrocarril) o *Verano 1993*, *La vida de Calabacín* y *The Florida Project* (este extraño e injusto mundo visto por sendos niños). O esa sensible película húngara, *En cuerpo y alma*, en la que una Maria aquejada de síndrome de Asperger no tenía precisamente más dificultades para entender lo que le rodeaba que el resto de los co-protagonistas. O esa pareja singular de la maravillosa *El hilo invisible*, que descubre que solo una enfermedad provocada servirá para crear la dependencia necesaria para mantenerla unida en un amor infinito. Vivimos en el síndrome colectivo de la incomprensión. ¿Qué pueden entender los padres del niño desaparecido de la rusa *Sin amor* si, preocupados por sus móviles, por sus trabajos, por sus amantes, apenas tienen algún minuto para hablar con él y dedicarle un poco de su atención?

De ahí nuevas fábulas sobre la crisis de la personalidad y la identidad, como la francesa *El amante doble*, la española *El autor* o el anime japonés *Your Name*. De ahí los discursos sobre la falta de futuro en la alemana *Goodbye Berlin*, en la finlandesa *El otro lado de la esperanza* o en la española *Incierta gloria*. O esos relatos que abordan la ruptura o disolución de la familia tradicional: *El sacrificio de un ciervo sagrado*, *Verano 1993*, *La vida de Calabacín*, *The Florida Project*, *En realidad, nunca estuviste allí* y *Tres anuncios en las afueras*, entre otras.

En el cine reverberan los ecos de esta modernidad dominada por la sobreinformación y la liquidez, en la que la comunicación anega a la comunicación a fuerza de saturar al receptor. Y la América de Trump es la metonimia perfecta de este mundo enloquecido, cada vez más inhóspito y violento, cada vez más individualista, que el cine de este último año ha plasmado con tino en películas como las citadas *The Florida Project*, *En realidad, nunca estuviste allí*, *Tres anuncios en las afueras*... Sin olvidar *La vida y nada más*, imponente retrato de esa misma sociedad realizado por un español residente allí, Antonio Méndez Esparza.

Por ello, no debe extrañarnos que la película que arroja más luz sobre todo este *mare magnum* haya sido un film japonés realizado por la siempre extraordinaria Naomi Kawase. Se titula, no en vano, *Hacia la luz*, y en ella un personaje ciego *ayuda a ver*. En su relación con una chica que se dedica a redactar audiocomentarios para que los invidentes puedan ir al cine y ver una película, este peculiar visionario acierta a explicar que a veces es mejor cerrar los ojos, pararse un poco y respirar despacio para ver la luz. Lo que pasa, más o menos, en una sala de cine.



La vida de Calabacín (*Ma vie de Courgette*, Claude Barras, 2016)

# Antología

## INCIERTA GLORIA

Pepe Alfaro

Tras la programación de este título el pasado 29 de noviembre de 2017 se puede decir, después de un breve intercambio de impresiones, que casi hubo unanimidad entre los socios: les había parecido una obra extraordinaria, redondeada por un guion bien construido a partir de la voluminosa novela firmada por Joan Sales, que no conozco. Sin embargo, en algunos espectadores (entre los que me incluyo) había dejado una sensación de indiferencia, sin conseguir traspasar la frontera del interés respecto a los personajes y la historia, una manufactura con más artificio que alma.

*Incierta gloria* es un drama con el trasfondo de la Guerra Civil, ambientado en un momento que el frente de Aragón parece dormido, y salvo la primera escena de violencia a cargo de una partida de milicianos, la guerra se desarrolla fuera de campo; en este sentido guarda cierto paralelismo temático, y sobre todo estilístico, con el anterior film de Villaronga, *Pa negre* (2010), el mayor éxito hasta la fecha del director mallorquín.

Por otra parte, y a pesar del esfuerzo de ambientación por aprovechar las ruinas octogenarias originales para recrear habitáculos y calles recién habitadas, todavía humeantes, se produce un distanciamiento con la ubicación de los personajes, que aparecen impostados en los esce-





# MIRADA CONTEMPORÁNEA

narios, dificultando la verosimilitud de sus papeles y sus desventuras personales, y eso a pesar del atractivo triángulo emocional representado por los tres protagonistas, además bien interpretados. El otro pilar que soporta el trasunto amargo del drama, la viuda Carlana, a la que la actriz Nuria Prims dota del impulso trágico necesario, carece, sin embargo, de la morbosidad física para provocar la pulsión sexual que disfraza el ambiente de fatalidad. El final coquetea con el folletín, al introducir elementos como el niño enfermo, el medicamento imposible de conseguir y la venganza fría y sinsentido, al objeto de incidir en el absurdo de la guerra y de los bandos contendientes intercambiables; en la guerra hay que matar al amigo, al hermano. Como se puede ver, sutileza e innovación en el mensaje antibelicista.

Parafraseando uno de los mejores diálogos de la película, cuando Carlana justifica su partida a dos bandos diciendo que “el sol sale todos los días por el mismo lugar, y cada uno debe preocuparse por estar donde más calienta”, podemos razonar que todos hemos visto la misma película, pero a unos les ha calentado más que a otros, dependiendo de su disposición personal.

## YOUR NAME

Juan José Pérez

“¿Apareció en mi sueño porque me dormí pensando en él? Si hubiera sabido que estaba soñando, no me hubiera despertado jamás” (Ono Kamachi, poeta).

Mitsuha es una joven estudiante que vive junto a su hermana, su abuela y su padre en Itomori, pequeño pueblo enmarcado en una zona idílica de Japón, y destruido posteriormente por el impacto de un cometa.

Taki es un estudiante que vive en Tokio y tiene un trabajo a tiempo parcial en un restaurante italiano. Necesita salir de su ambiente familiar y viajar fuera de su ciudad.

Mitsuha lamenta vivir en un sistema impuesto por la abuela, las tradiciones, las costumbres y los condicionantes de una vida rural sosa, aburrida. Quiere ir a Tokio para dar un giro radical a su vida.

“No se conocen, y viven en lugares desconocidos el uno

del otro. Sin embargo quizá lleguen a encontrarse. En la realidad no se encuentran, pero de alguna forma entran en contacto el uno con el otro. Es un concepto muy simple que me ha servido para crear algo en base a esta premisa. Pesándolo bien, nuestro día a día consiste precisamente en esto. Es posible que una chica que vive su vida en una región, en el campo, se encuentre en el futuro con un chico que viva en la gran ciudad. Pensé que el medio de la animación podía expresar una historia basada en este concepto. Luego fui añadiendo elementos como el intercambio de cuerpos durante los sueños, el cometa, la cinta, y así es como poco a poco la historia de *Your Name* fue tomando forma” (Makoto Shinkai).

El giro que depara la trama hacia la mitad de su metraje es que ambos personajes jamás podrán verse y conocerse en persona porque Mitsuha, su familia e Itomori han desaparecido por el impacto de un cometa. A partir de ese momento el film deriva en una fábula sobre el amor y lo sobrenatural o fantástico de ultratumba (referentes a creencias religiosas/mitológicas de Japón).

En esta película, que obtuvo premio al mejor film de animación en el Festival de Sitges, y en los premios de los críticos de Los Ángeles, Shinkai demuestra conocer y dominar a la perfección la técnica del *anime* y el lenguaje cinematográfico, combinando funcionalmente escala de planos, efectos ópticos, movimientos panorámicos, *travellings*, estética de *videoclip*, para conseguir soluciones visuales y narrativas en relación con las emociones de sus personajes y las acciones que desarrollan o ejecutan en determinados momentos. Ejemplos los tenemos en los contrastes que se dan entre la ciudad de Tokio y el pueblo;



en la forma de definir la psicología de los personajes a través de sus rostros; en el intercambio de identidad sexual y de adaptación a la vida adulta de Mitsuha y Taki.

El ritmo fílmico (clave en la sala de montaje) también contribuye a organizar la estructura narrativa. En las secuencias rurales, el ritmo y la duración de los planos o tomas crean imágenes contemplativas, reflexivas. Y las secuencias de la ciudad resultan más rápidas y vibrantes.

También destacamos la utilización del tiempo en el desarrollo narrativo. Las transgresiones temporales juegan con el pasado, presente y futuro, intercaladas hábilmente para que el puzzle encaje.

Shinkai es asimismo guionista de sus propias películas y novelista (*Your Name* es una adaptación de su propia novela). Por otra parte, ha sido bautizado como “el nuevo Hayao Miyazaki”. Sin embargo, él afirma que “Miyazaki es un genio, es la leyenda, pero no hay por qué imitar su estilo. Hay que crear algo diferente, algo que no se haya hecho. Yo también quiero crear emociones, al igual que sus películas activan las nuestras”.

## DONKEYOTE

Pablo Pérez Rubio

*Donkeyote* (Chico Pereira, 2017) es un documental narrativo que se inspira a la vez en el *Quijote*, en el cine de aventuras y en el western. Además, es la práctica que el director presentó como ejercicio en el máster de Antropología Social y Cine Etnográfico que cursara en Santa Cruz (California). Y también es una película familiar, pues el protagonista, el veterinario jubilado Manolo Molera, es tío del director Chico Pereira y también del guionista y co-productor Manuel Pereira, estos dos primos entre sí. ¿Cuál es, pues, su contenido?

El relato parte de un falso pretexto narrativo: hombre de campo y de animales, Manolo persigue un sueño quijotesco: viajar a Estados Unidos con su burro Gorrión y su perra Zafrana para realizar una travesía que rememore el Sendero de las Lágrimas, el trayecto que los indios Cheroqui realizaron desde las Montañas Rocosas hasta California a mediados del siglo XIX cuando fueron expul-



sados por los colonizadores. Así, el film narra la preparación de tan improbable viaje: permisos oficiales, chequeos médicos, búsqueda de financiación, conversaciones con la hija, entrenamiento físico... Lo importante, pues, no es llegar al destino, sino el itinerario mismo: partiendo de su pequeño pueblo cordobés, Manolo y sus acompañantes llegan a Sevilla y después a Tarifa, para luego regresar al punto de origen sin más equipaje que la experiencia, no exenta de melancolía, vivida a lo largo del camino.

Pereira filmó más de ochenta horas de material, por lo que *Donkeyote* (85 minutos) es, también, una película de montaje. Seleccionar aquello que había de significativo y desechar lo que parecía secundario es la labor fundamental de una obra que se termina centrando en la relación de Manolo con sus animales: peculiares planos de los ojos y las orejas de Gorrión y del rostro de Zafrana, largos *travellings* del trío caminando por senderos andaluces, el cepillado del pelo, la alimentación o el descanso. Muy peculiar es, también, la relación del protagonista con los seres humanos que le rodean; con su hija y confidente; con los alumnos de esta, discapacitados psíquicos de la escuela en la que ella trabaja; con el médico que le efectúa el chequeo y le previene de los riesgos del esfuerzo; con los hombres que va encontrando a lo largo del camino... Manolo muestra su bonhomía con unos y otros, pero dando la sensación de que se halla más a gusto con los animales, sin el misticismo de un San Francisco o de un eremita solitario (realmente, poco hay de bucólico o arcádico en *Donkeyote*). Y curiosa es también su vinculación con la tecnología; es inolvidable su estampa cami-



nando mientras escucha a través de su teléfono móvil sus clases de inglés. La unión de lo atávico y lo postmoderno ofrece otras escenas contundentes y extrañas a la vez, como aquella en que Manolo espera en los jardines del edificio de una multinacional de refrescos a que le den una poco probable financiación para el viaje a América.

Y, como colofón, *Donkeyote* recoge momentos imprevistos, espontáneos, que fueron colocándose de manera inesperada ante la cámara durante el dilatado rodaje: el tozudo Gorrión negándose a subir a una barca, el rebaño de ovejas que se cruza en su camino, el *cantaor* que se arranca en una taberna, etc. Son instantes singulares que la película no busca, pero encuentra, e introduce con naturalidad en su decurso, que finaliza con la acción más esperada, el regreso a casa. El protagonista regresa a su Ítaca sin haber logrado su objetivo primario (viajar a Estados Unidos con Gorrión y Zafrana), pero sí varios secundarios. Entre ellos, efectuar el camino y vivir el trayecto, como un Quijote cuerdo, moderno, integral.

## UN MINUTO DE GLORIA

Pepe Alfaro

Cuando aparezcan estas líneas, es probable que apenas recordemos uno de los títulos programados en el primer trimestre de la temporada que ahora termina. Me refiero a la fabulosa (en el doble sentido asombrosa/fabuladora, y no en la acepción de ficticia) producción búlgara *Un minuto de gloria* (*Slava*, 2016), la cuarta película (todas protagonizadas por Stefan Denolyubov) dirigida al alimón por los cineastas Kristina Grozeva y Petar Valchanov. Una historia, iniciada a modo de sencilla fábula social, protagonizada por un humilde y honesto guardavía llamado Tsanko Petrov que malvive modestamente repartiendo la existencia entre su trabajo y sus conejos, hasta que un inesperado acontecimiento le cambia la vida. En un país de corruptelas institucionalizadas y generalizadas como el que se presenta en el film, la devolución de una importante cantidad de dinero encontrada sobre las vías del tren es la disculpa para sacar al cándido Tsanko de su cobijo y dejarlo caer en las fauces de una sociedad sin escrúpulos, representada por el gabinete de prensa y



relaciones públicas de un ministerio, la trastienda donde manejan los hilos del poder, el epicentro de manipulación a los ciudadanos. Sin discursos panfletarios, el relato se va transformando en un testimonio político tan efectivo como plagado de detalles expresivos; la cámara, con aparente naturalidad, diferencia y contrasta la descripción de los espacios donde vive, come y duerme el guardavía frente a las modernas oficinas que albergan a los funcionarios al servicio del ministro. Contraste que se acentúa con la tara física que padece Tsanko, al tiempo que aumenta su impotencia frente a las estructuras del poder y crea mayor desasosiego y ansiedad en la empatía del espectador. Entre otras, hay una escena modélica: en una situación kafkiana, casi surrealista, a los directores les basta con introducir un voluminoso directorio con el listado telefónico del personal adscrito al Ministerio de Transportes para mostrar la mastodóntica y poco operativa estructura burocrática, en parte seguramente heredada del sistema comunista. Nuestro particular “vuelva usted mañana” de antaño actualizado a hogaño.

El título original (*Slava, Gloria*) hace referencia al reloj que su padre regaló a Tsanko, el objeto que metafóricamente representa su dignidad, aparte de sus raíces y su dedicación al trabajo. Cuando se lo cambian por otro que ni siquiera funciona, como premio a su modélica actuación, el único objetivo del personaje será recuperar su reloj y cuanto significa, aunque para ello deba someterse a nuevas manipulaciones por parte de la prensa interesada y de la policía corrompida. La película también introduce una acción paralela al objeto de “humanizar”, de manera inteligente, el personaje de Julia Staikova (Margita Goshcheva), la implacable jefa de gabinete sin límites (legales

ni morales) para beneficiar o proteger los intereses políticos de su prócer. Los espectadores españoles podemos pensar que nuestra sociedad se libra de las corruptelas generalizadas que muestra el film, pero las manipulaciones y las mentiras no están proscritas de los manuales de estilo que utilizan los políticos para apoderarse de nuestros relojes. Como en el caso de Tsanko, esperemos recuperarlos algún día.

## EL OTRO LADO DE LA ESPERANZA

Carmen Pérez Burrull

—“Vivo aquí. Este es mi dormitorio.  
—De ninguna manera, este es mi cuarto de la basura”.

Después de *El Havre* (*Le Havre*, 2011), *El otro lado de la esperanza* (*Toivon tuolla puolen*, 2017) es la segunda de una trilogía en la que Aki Kaurismäki continúa su reflexión sobre los refugiados en Europa (puede que no haya una tercera, nunca se sabe con este director). Aquí se muestran dos relatos que confluyen: la historia del refugiado sirio y la del derrotado europeo. En la primera, Khaled llega a Finlandia ilegalmente escondido en un carguero de carbón y trata de asentarse y desde allí reunirse con su hermana. La segunda, por su parte, es protagonizada por Vikström, un cincuentón que da un drástico cambio a su vida al abandonar a su mujer y dejar el ruinoso negocio de vendedor de camisas para dirigir un trasnochado restaurante.



El primero sufre por un peligroso porvenir; al segundo, parece darle igual todo: es un europeo confiado (¿o ingenuo?), no conoce otra realidad que la burguesa y urbana en la que vive (una biografía puramente finlandesa, muy parecida a la de otros personajes del cine de Kaurismäki). La secuencia que define la relación entre los personajes es brevísima y concisa: a punto de ser atropellado por el gigantesco automóvil de Vikström, Khaled le cede el paso con la mirada alta. Minutos después, el lugar en el que ambos confluyen en el guion se describe mediante el diálogo que encabeza este artículo; se pelean, pero el finlandés acaba dando comida, trabajo y un falso carné al sirio.

Para los que ya conocen el cine de Kaurismäki, este film supone el disfrute de lo reconocible: los escenarios *kitsch*, los esquemáticos actores de siempre (cada vez más estropeados en lo físico, porque en su actitud y pensamiento eran ya unos derrotados en las primeras películas), los *gags* a lo Buster Keaton (como cuando el cocinero Nyrhinen limpia el cristal inexistente de la puerta de la cocina del restaurante), los músicos y el estilo de los *Leningrad Cowboys*... Kaurismäki define a sus personajes mediante objetos cotidianos, técnica que le sirve a la vez para lograr la descontextualización temporal, una de las principales características de su cinematografía: el empleo de espacios, música, objetos y vestuario deliberadamente anacrónicos. Los sombreros y trajes entre *gangsteriles* y soviéticos refuerzan la deshumanización de los personajes, siempre tristes y como sorprendidos por todo lo que les sucede y, a la vez, bastante alejados y poco afectados por lo que hay a su alrededor. Diálogos absurdos representados con la mayor seriedad como el mantenido entre el protagonista y el personaje interpretado por Kati Outinen (definible con el antónimo de musa, si existiera). Con todo ello se logra un diseño de producción y un modelo de actuación genial e inconfundible, cercano a Bresson y Resnais.

Al final del metraje Vikström se reconcilia con su mujer y regresa a su mundo feliz. Khaled, apuñalado por unos neonazis, se tumba malherido en un parque a contemplar Helsinki y el perrito del restaurante acude a su regazo. Cuando se lee que Finlandia encabeza estadísticas de felicidad no puede evitarse pensar que está bien de vez en cuando ver una película de Kaurismäki.



**¡LUMIÈRE! COMIENZA LA AVENTURA**

José Ángel García

Méliès desde luego, claro que sí, pero ya antes que él los Lumière, no solo creadores del mecánico-óptico artilugio con el que la imagen se iba a transformar en imagen en movimiento sino maestros, también, del encuadre, del mejor uso de la cámara, hasta de los primeros *travellings* e incluso de algunos de los luego más populares géneros, de la comedia al suspense, de una nueva forma de expresión artística: el cine. Los Lumière, sí: por si —demasiadas veces las ideas asentadas distan bastante de corresponderse con la realidad de los hechos— alguien no lo tenía claro basta con echarle el ojo, disfrutando además, fotograma a fotograma, paralelo regalo, de la propuesta, al peculiar documental elaborado por Thierry Frémaux, sobre estos pioneros del cinematógrafo. Film más de montaje que otra cosa, las imágenes de ciento ocho de las mil cuatro cuatrocientas veintidós películas de cincuenta segundos cada una rodadas por Louis y Auguste y por el más de un centenar de camarógrafos por ellos lanzados, objetivo en ristre y mirada avizor, a lo largo y lo ancho no sólo de su Francia natal sino del total amplio mundo —México, Vietnam, España, Alemania, Egipto, Japón...—, contrapunteadas, además de por los compases de la música de Camille Saint-Saëns, por los si a veces excesivamente entusiastas, siempre atractivos y en su mayoría acertados comentarios en off de su realizador, a más de delegado general del Festival de Cannes regidor precisamente del Instituto lionés donde se atesora y cuida el fondo fílmico de los hermanos, muestran y demuestran la condición, más allá de su primigenia labor de técnicos inventores, de, vaya que no, creadores artísticos de los Lumière —vaya apellido premonitorio, por cierto— a más de situar su obra, más, mucho más allá del hallazgo casual, en el propio contexto socio-artístico en que se desarrollara.

Película, como ha escrito el nada fácil de contentar crítico Carlos Boyero, “tan necesaria como hermosa”, el trabajo de Frémaux aún lo lúdico con lo didáctico llevándonos a hacernos testigos —gozo-



sos testigos además, en cierta medida espectadores inocentes de nuevo casi como aquellos treinta y tres que, al precio de un franco, contemplaron por primera vez la imagen en movimiento en el Salon Indien del Gran Café en el 14 del parisino Boulevard des Capucines— del origen mismo del cinematógrafo, el arte (dejen que le robe su espléndida definición a José Ángel Escribano) “de atrapar el movimiento suspendido en el flujo del tiempo”. Un arte que basado técnicamente en la persistencia de las imágenes en nuestra retina se iba a convertir no ya en habitual compañero de nuestra cotidiana existencia sino en coautor de la concepción misma de nuestro personal y colectivo universo actual. Una película que, evidentemente, el Chaplin debía traer, inexcusablemente —misión cumplida— a su programación.





# POEMAS CON PELÍCULA



Como en los dos primeros números de TIEMPOS MODERNOS, presentamos un par de ejemplos de poemas de autores conguenses que toman el cine como referencia temática, inspiración o experiencia intelectual. En la presente entrega recordamos a Carlos de la Rica que, en su libro *Juegos del Mediterráneo* incluía un luminoso poema dedicado a *Muerte en Venecia* (1971) de Visconti. Un habitual de estas páginas, Rafael Escobar, ofrece un inédito, con *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) como fuente de inspiración y los rostros de Sal Mineo, James Dean y Natalie Wood como referencia iconográfica.





# LETRA E IMAGEN: Poemas

## MUERTE EN VENECIA (Luchino Visconti)

Carlos de la Rica

Domina el entrecejo la permisión sobre la que  
el mundo crece  
pálido y de basalto; follaje de cristales,  
y, en éxtasis, crepusculares abanicos,  
la multitud de muslos infantiles o esa mujer  
suprema  
presa en su excelsitud, luz, también ascua.

Detén la cámara, desvaneciente, con  
ligero horizonte sin pliegues, la  
alta madurez del cielo ¡quién recreando los astros  
al bolsillo los descende,  
poniéndoles corbata, polaina  
blanca y, en la garganta, un lazo!

Un caballo ambiguo en Venecia, estancada naranja, el  
[paraíso,  
y un granizo  
de confites recubriendo a los gatos, el ángulo  
de una lámpara como la tarde de oro.

Te entrego la decadencia, la flor de seda  
apaciguada. Desasosiega  
como un beso. Estás tú  
por el falo azul o el pubis del muchacho;  
tal vez quizá sin ese loco vértigo, puro  
suplicando  
fluyendo en los rincones  
encerrado en un jarrón de porcelana o más  
bien  
dejando el corazón en una copa de cristal  
de Murano.  
¡Oh esta muerte tuya en la silla y no plegada como  
una risa  
de Venecia!

*Juegos del Mediterráneo, Huerga y Fierro, Madrid, 2001.*



## PLATÓN

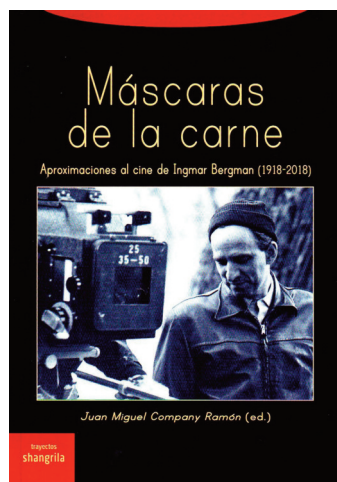
Rafael Escobar

Desprecio el odio, Judy,  
esa enfermedad para almas raquílicas  
en que la vida reduce su infinitud  
para ocupar el tamaño exacto de ti mismo,  
y además recuerdo  
cómo sabía el olor de tu piedad,  
cómo quisiste acercarme tus manos  
cuando me perdí en este largo extravío  
y sólo me reconocieron el miedo y la vergüenza,  
cómo podría yo ahora culparte  
por convertir en real  
lo que no es sino la ambición pura de mi deseo,  
por amar lo que me crece por dentro  
y entre rastros apenas de dolor  
me hace reconocer quién soy,  
nunca seré feliz, Judy,  
viviré el peso de estos días  
rastreado como un centinela impúdico  
entre la alegría de los demás,  
luchando por que esta nada y su hueco  
sean la huella de la tristeza  
pero no la crueldad de un resentido,  
déjame descansar ahora,  
apenas un instante a salvo en esta casa  
que es la premonición de su ruina,  
solo en la orfandad que estremece el cielo,  
entre el calor de la cazadora de Jim  
y este beso que los dos me dais mientras duermo  
sabiendo que vive lo que amo en vuestra boca  
y espío con la ternura de aquel  
que espiaba los juegos de los niños  
en un campo de centeno, vuestra felicidad.



# LIBROS DE CINE

Pablo Pérez Rubio

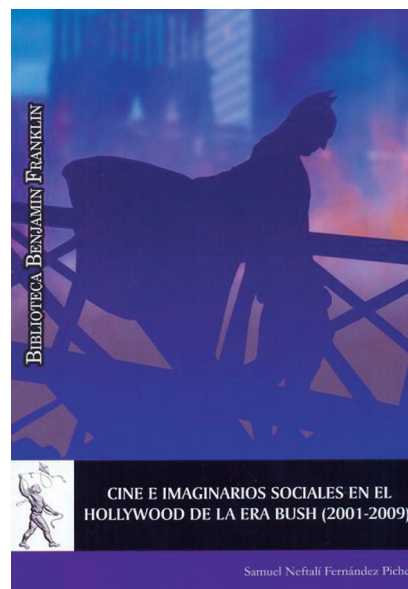


## Máscaras de la carne. Aproximaciones al cine de Ingmar Bergman (1918-2018)

Juan Miguel Company (ed.)

Shangrila, Santander, 2017. 460 páginas

En el centenario del maestro sueco, Juan Miguel Company ha diseñado un espléndido volumen colectivo que ofrece una mirada global sobre su cine que, como reconoce el profesor valenciano en la introducción, pretende ser “una exploración de la capacidad que [su obra] tiene para seguir interrogándonos en la actualidad desde la materialidad de sus formas fílmicas”. Es decir, la constatación de la vigencia de una filmografía que ha sido falsamente calificada de críptica e inaprehensible, cuando en realidad se cimenta —como se dice en el libro— en la carnalidad y en la materialidad de la forma, y se construye sobre la luz, los rostros y los cuerpos. El volumen, que presenta variedad de enfoques y metodologías, se divide en varias partes: una primera en la que se analizan temas y películas (lo teatral, la ficción, los sueños, la ley, la burguesía), una segunda de tipo transversal (la infancia, la luz, el “infierno conyugal”, el deseo) y una tercera y final sobre la recepción censora y crítica de la obra de Bergman en España, Argentina y Uruguay. Sobresalen, por su lucidez y capacidad reveladora, los textos de Alejandro Montiel, José A. Palao, Luis Pérez Ochando y el propio Company.



## Cine e imaginarios sociales en el Hollywood de la era Bush (2001-2009)

Samuel N. Fernández Pichel

Universidad de Alcalá-Instituto Franklin, 2017. 251 pág.

No hace falta recordar que, desde sus orígenes, el cine ha sido un síntoma muy eficaz para desvelar los asuntos de preocupación social y reflejar, como un espejo nada inocente, las tendencias colectivas de pensamiento de una época. Los estudios culturales han ahondado en esta vía analítica, y esto es lo que hace Fernández Pichel con respecto al cine producido por Hollywood en los años posteriores a los sucesos del 11-S durante el mandato del segundo de los Bush. Época de neoconservadurismo y ultraliberalismo, este periodo da lugar a un discurso fílmico acorde con aquel trauma social —y sus consecuencias políticas—, que el autor sustancia en cuatro películas que lo abordan desde presupuestos genéricos bien variados: *La niebla* (Darabont), *El caballero oscuro* (Nolan), *El bosque* (Shyamalan) y *Una historia de violencia* (Cronenberg). Tras efectuar una visión general del problema, en la que reconoce y escruta los modos en que la cultura popular norteamericana lo abordó en la primera década del milenio, Fernández Pichel somete estos cuatro filmes a su mirada analítica, revelando el aparato ideológico subyacente, sus estrategias intertextuales, sus recurrencias (temas, personajes, conflictos) y sus contradicciones internas. Todo ello a través de la figura del nuevo héroe contemporáneo: ambiguo, ambivalente, confuso y difuso.





### Escritos sobre cine

Walter Benjamin

Edición de Daniel Pitarch

Abada, Madrid, 2017. 405 páginas

Que uno de los más grandes pensadores y escritores del siglo XX se interesase por el cine resulta algo lógico, teniendo en cuenta además el apasionante momento en que el prolífico Benjamin y los retos del nuevo arte coincidieron en París, Berlín y Moscú. El volumen, rigurosa y exquisitamente editado por Abada, recoge la totalidad de textos en los que el filósofo alemán trata central o colateralmente el hecho cinematográfico, desde su conocido e influyente ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* a notas sobre filmes vistos en Rusia, ideas sobre Chaplin o el ratón Mickey y, sobre todo, intuiciones acerca de la materialidad del cine —en consonancia con su formación marxista— que siguen vigentes cerca de un siglo después de su redacción. En brillante metáfora, Benjamin afirma: “Interrumpí mis estudios históricos —atendiendo a los susurros de mi habitación— y empecé a dedicarme al otro lado de la balanza”. Este lado no es sino el “arte del presente” y el autor, atento a los debates estéticos e ideológicos de la Europa de entreguerras, participa en ellos con pasión y lucidez, como tantos intelectuales del momento. Para completar un libro esencial, la introducción de Pitarch documenta la procedencia de los textos, los sitúa en el contexto de la obra de Benjamin, clarifica su contenido y abre la lata de su interpretación poniéndolos en diálogo entre sí.



### La poética de lo cotidiano. Escritos sobre cine

Yasujiro Ozu

Traducción de Amelia Pérez del Villar

Gallo Nero, Madrid, 2017. 236 páginas

Otro gran maestro, el japonés Ozu, se caracterizó por su capacidad para reflexionar con sensibilidad e inteligencia sobre el hecho cinematográfico. Este libro recoge una provechosa selección de sus artículos, intervenciones y fragmentos de entrevistas (que van de 1931 a 1962), en la que el lector encontrará sustanciosas ideas sobre su concepción del cine, la puesta en forma, el uso de la cámara y su posición en la escena, el encuadre, la elipsis, etc. Estos textos revelan, ante todo, el hondo humanismo de Ozu, siempre preocupado por las relaciones personales, la modernización de las costumbres en Japón, la convivencia entre generaciones, las relaciones laborales y todo cuanto afecta de manera cotidiana a la vida humana, pero también todo lo que afecta a la técnica cinematográfica, a los avatares de la producción de un film y a su recepción (tanto crítica como popular). El director de *Viaje a Tokio* se revela, sobre todo, como un amante meticuloso de su oficio —“Vivo de amor por el cine”, titula un artículo de 1958—, resultando especialmente valiosas sus reflexiones sobre su trabajo con los actores, siempre minimalista, buscando la contención, la medida y la anulación de todo tipo de afectación sentimental. No sorprende, en este sentido, que sus directores favoritos del Hollywood coetáneo sean William Wyler y John Ford. Algo que no pasa por alto en su estupendo prefacio Dario Tomasi, uno de los mayores especialistas en el cineasta japonés.



Cuenca  
Cine  
Cultura

## 20 SEMANA DE CINE DE CUENCA: **LA CONSOLIDACIÓN**

T. M.

**E**n noviembre de 2016 regresaba al calendario cultural de Cuenca la Semana de Cine, cuyo objetivo era, como en las ediciones de antaño, abrir un espacio al Cine Español de este momento, al último, el que está recién elaborado, recién estrenado o a punto de hacerlo, teniendo en cuenta la calidad, el interés, el riesgo, el compromiso con la realidad de nuestro tiempo y sus circunstancias. No se pretendía otra cosa que presentar a la sociedad conqunense una selección de títulos que dieran justa visión de dónde está y cómo es el cine español de este momento, el verdaderamente engarzado en valores ajenos al cúmulo de tópicos asentados durante años.

Animado por los resultados del primer año de esta nueva era, el Cineclub puso en marcha la continuidad de la actividad en el año 2017, introduciendo algunas modificaciones derivadas de la experiencia anterior.

Por un lado, los dos ciclos diferenciados fueron refundidos en uno solo, mezclando en él tanto películas de ficción

como documentales, más los cortometrajes que inauguraban cada sesión, hasta configurar una programación de siete títulos del primer grupo y otros siete del segundo. Por otro, se abrió una página web específica de la Semana, que pudo estar operativa en vísperas de la celebración, ofreciendo amplia información tanto de la cita de ese año como de la historia anterior.

Como actividad complementaria se organizó una exposición, montada en el Centro Cultural Aguirre bajo la coordinación de Pepe Alfaro, con carteles del fallecido cineasta Iván Zulueta, cuya obra marca un capítulo de enorme importancia en el desarrollo de la técnica cartelística en su momento de mayor esplendor. Para enriquecer esta colección de carteles se añadieron varios instrumentos cinematográficos también de época, singularmente proyectores, cedidos por el coleccionista (y presidente de honor de la Semana) Gonzalo Pelayo. Además, el día de la inauguración, 20 de noviembre, se proyectó



# CINESCOPIO: Semana de Cine



*Una de las grandes sorpresas de la Semana fue el preestreno de Muchos hijos, un mono y un castillo, de Gustavo Salmerón, protagonizada por su madre, la conquense Julita Salmerón. No pudieron venir a la presentación pero tuvieron un cariñoso detalle*

en el mismo local la película más emblemática de Iván Zulueta, *Arrebato*. También se incluyó en la programación, ese mismo día, la presentación en Cuenca de *Locos de cine y otros relatos*, publicado por Pablo Pérez Rubio, tesorero del Cineclub.

Con todo ello, el acto de presentación oficial a los medios informativos y a la sociedad conquense tuvo lugar el 15 de noviembre, en un acto también celebrado en Aguirre y en el que, tras las palabras de introducción a cargo del Presidente, José Luis Muñoz, tuvieron intervenciones la delegada provincial de Educación y Cultura, María Ángeles Martínez; el diputado de Cultura, Francisco Domelech y el alcalde de Cuenca, Ángel Mariscal Estrada. A continuación, el secretario de Cineclub José Alfaro explicó los pormenores de la programación, y por último el directivo José Ángel García hizo la presentación de la web.

La jornada inaugural, el 21 de noviembre, se abrió con unas palabras del directivo José Ángel García, quien intervino para trazar un esbozo del contenido y propósitos de la Semana, así como para reconocer la colaboración de las instituciones y del público, cuyo apoyo y presencia

## Títulos proyectados en la Semana de Cine

### LARGOMETRAJES

*Handia*, de Aitor Arregi y Jon Garaño Acudió a la presentación de la película el actor Joseba Usabiaga.

*El autor*, de Manuel Martín Cuenca.

*La vida y nada más*, de Antonio Méndez Esparza. En la presentación participó el productor Pedro Hernández.

*Muchos hijos, un mono y un castillo*, de Gustavo Salmerón. Previamente a la película se proyectó un vídeo filmado por el propio Salmerón, explicando las circunstancias de la película.

*Donkeyote*, de Chico Pereira. Estuvieron presentes en la sala para hacer la presentación de la película el guionista Manuel Pereira y el actor principal, Manuel Molera.

*Brava*, de Roser Aguilar, con presencia ante el público de su directora.

*Tierra firme*, de Carlos Marqués-Marcet.

### CORTOMETRAJES

*La inútil*, de Belén Funes.

*No es tan fría Siberia*, de Isabel Coixet.

*Vampiro*, de Álex Montoya. Estuvo en la sala para hacer la presentación de la película su protagonista, Irene Anula.

*Néboa*, de Claudia Costafreda, que hizo la presentación de su obra ante el público.

*Woody & Woody*, de Jaume Carrió. Fue presentada por la guionista Laura Gost.

*Madre*, de Rodrigo Sorogoyen, desplazado hasta Cuenca para presentar su obra.

*Australia*, de Lino Escalera. Asistió uno de los actores, Ferrán Villajosana.

son imprescindibles para garantizar la continuidad de esta actividad.

En los casos que hubo presencia de alguno de los miembros del equipo de rodaje intervino previamente uno de los directivos del Cineclub para hacer la presentación de la persona invitada y dirigir el coloquio posterior.

La Junta directiva del Chaplin realizó un balance positivo de la Semana y cobró fuerzas para acometer con la misma ilusión la edición 21ª correspondiente a 2018.

# LOS CARTELES DE IVÁN ZULUETA

José Luis Muñoz

Iván Zulueta (1943-2009) es una personalidad irrepetible. Nacido en una familia burguesa de San Sebastián, estudió decoración, pintura y cine. Autor de una corta filmografía, en la que figuran *Un, dos, tres..., al escondite inglés* (1969) y *Arrebato* (1979), dos títulos rompedores y vanguardistas, fue también el artista que dio a luz una irrepetible colección de carteles de cine, de películas españolas y americanas, cuando hacer tales cosas era verdaderamente un arte. Casi cincuenta de esos carteles formaron la exposición singularísima que montó el Cineclub Chaplin coincidiendo con la 20 Semana de Cine de Cuenca el pasado mes de noviembre de 2017.



Como escribió Pablo Pérez Rubio en el folleto que acompañó la exposición, “Zulueta es referente como propulsor de una estética en España y como maldito consciente”, no solo en su forma de concebir el cine (el arte, en general; la vida como totalidad) sino en su actitud ante el mundo que le rodeaba, en lucha permanente con la industria, la administración, la crítica y el público, situación que desemboca abruptamente en esa película insólita, increíble, que solo ahora, varias décadas después de haber sido realizada, empieza a ser comprendida y valorada, *Arrebato*, paradigma de la personalidad arrebatada y extrema de su autor.



# CINESCOPIO: Exposición



Pero en la exposición, naturalmente, no se habló de esa película, que hubo ocasión de ver en la sala del Centro Cultural Aguirre el día inaugural (para sorpresa e incomodo de un público que no esperaba tal cosa) sino de la actividad de Iván Zulueta como autor de carteles de cine, gremio artesanal generalmente no conocido ni reconocido, en el que solo muy pocos nombres han conseguido desbordar los estrechos límites del anonimato. Zulueta pertenece al grupo de quienes, a finales de la década de los ochenta del siglo pasado, viven y conocen la decadencia del género, cuando los artistas creadores van siendo sustituidos paulatinamente por la irrupción de la tecnología digital que sustituye a los creadores de tinta, papel y colores, autores además de su propia tipografía igualmente imaginativa.

En el mismo folleto de la exposición, otro experto, Pepe Alfaro, escribía que “son obras que, en general, rezuman una tremenda fuerza expresiva, manejada con toda libertad creativa, como hasta la fecha no se había visto en los trabajos de los cartelistas, permanentemente sujetos a las indicaciones y directrices de las distribuidoras, casi siempre encaminadas a dar brillo y colorido

a fotogramas de los actores”. Zulueta desborda esos límites, trasciende lo inmediato y busca en el fondo del argumento el motivo en que se inspira para trazar los dibujos de sus carteles, en los que destacan, con fuerza propia, los títulos, todos ellos inspirados en diseños gráficos absolutamente originales y que terminan por dar personalidad no solo al propio cartel, sino a la misma película. Véase si no la tremenda expresividad de carteles como los de *Furtivos*, *Laberinto de pasiones*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Viridiana*, *Un, dos, tres...*, *al escondite inglés*, o, entre los títulos americanos, *La jungla de asfalto*, *El tercer hombre*, *Gilda* o *La señora Miniver*.

No son solo carteles de cine, no son solo películas. Es arte en estado puro, maravilla creativa, pulsión expresiva, imágenes conmovedoras surgidas de una mente tan atormentada como delirante. Una ocasión única, irrepetible, que merecía la pena disfrutar en la sala de exposiciones del Centro Cultural Aguirre. Y que se completó con una deliciosa pequeña colección de artículos de la prehistoria del cine, en forma de proyectores que estuvieron en vigor durante muchos años, aunque ahora sean piezas de museo.



# EL VALOR DE LOS CORTOMETRAJES, UN TERRITORIO NO SIEMPRE COMPRENDIDO

José Luis Muñoz

Podríamos empezar repitiendo el tópico popular bien conocido: “las mejores esencias van en frascos pequeños”, pero eso, aparte de ser una tonta simplificación, tampoco es cierto. En términos cinematográficos, hay magníficas esencias en películas de larga duración, como también hay novelas de cientos de páginas excelentes, empezando por la más noble de todas, el *Quijote*. La consecuencia es clara y sencilla: la calidad, el interés, la belleza, no están en relación directa con la duración o el volumen de las obras, sino con otras circunstancias mucho más complejas.

El cortometraje es una modalidad cinematográfica tan respetable y valiosa como cualquier otra. Las primeras películas empezaron siendo cortas, de apenas un minuto de duración y solo con el avance de la técnica fueron ampliando el tiempo disponible. Cortas eran, y magníficas, las primeras obras fílmicas, desde las iniciales de los Lumière hasta las grandes producciones iniciales de los grandes pioneros, Buster Keaton, Harold Lloyd, el inimitable y siempre querido Charles Chaplin y la enorme retahíla de creadores de aquellos momentos temblorosos.

El cine fue creciendo y se asentaron las películas con duración básica en torno a los noventa minutos, que se ha convertido en el modelo standard, aunque en los últimos tiempos asistimos a bastantes que sobrepasan esos límites para llegar a las dos horas e incluso superarlas (lo cual, por cierto, ocasiona algunos problemas de programación), pero el largometraje nunca ha querido eliminar al cortometraje, que sigue siendo uno de los soportes esenciales del complejo entramado de la producción cinematográfica.

Casi todos los directores han iniciado su actividad rodando cortometrajes, algunos incluso desde la más tierna infancia, detalle que suele mencionarse en sus biografías, aludiendo a la cámara regalada con cualquier pretexto familiar, seguramente un cumpleaños. Actualmente hay activos un buen número de canales de producción de cortometrajes de los que surgen continuamente cientos de películas hasta formar una maraña, en ocasiones inextricable, en la que se intenta bucear para encontrar los mejores títulos, los más adecuados para cada ocasión. La programación de cortos ha desaparecido de las pantallas comerciales y de las televisiones, donde solo parecen tener cabida los de dibujos animados orientados hacia el público infantil.

Son complicados los canales de distribución de los cortos, en muchos casos una tarea artesanal que desarrollan los propios autores, y que se dirige de manera prioritaria hacia el campo de los festivales, lo que dificulta considerablemente los mecanismos de selección de títulos. Pero con todas esas circunstancias adversas, programar cortometrajes viene a ser casi una obligación, ética y estética, de un cineclub, cuyo papel es, justamente, estar abierto a todos los movimientos culturales, expresivos, artísticos y, desde luego, comprometidos, que genera la actividad cinematográfica.

Desde su ya lejano origen, en el año 1971, el Cineclub Chaplin ha mantenido vivo ese principio de atento cultivo del cortometraje, y ello con oscilaciones diversas por muy variados motivos. En los últimos tiempos estamos haciéndolo con cierta constancia y pese a las opiniones adversas de algunos socios, que reaccionan con actitudes



# CINESCOPIO: Cortometrajes

*Fotogramas de Woody & Woody, de Jaume Carrió, y Madre, dirigido por Rodrigo Sorogoyen. Ambos pudieron disfrutarse en Cuenca gracias a su inclusión en la programación de la 20 Semana de Cine de Cuenca, y los dos acabarían obteniendo el Goya en las categorías de mejor cortometraje de animación y ficción, respectivamente.*



negativas cuando nos llega un producto que no satisface las expectativas. Es cierto: algunas veces, el corto es muy malo, lo que no impide que venga avalado por premios obtenidos en festivales, lo que, desde luego, no significa nada, porque sabemos de sobra que los jurados, en todas partes (incluidos los que actúan en juicios penales), actúan según muy variados criterios en los que intervienen multitud de factores. El cine, los cortos, no se libran de ello.

No es correcto decir que todos los cortos son malos. No es cierto. Se han proyectado cortos regulares, buenos y excelentes. Dos de los proyectados en la Semana de Cine han recibido sendos premios Goya: *Madre* y *Woody & Woody*. Si este ejemplo sirve, ahí queda. Porque antes de recibir el reconocimiento de los premios, los espectadores los vimos y nos sentimos satisfechos. Como ocurre muchas veces, aunque al final, a la hora de los balances, parecen predominar más los malos momentos, quizá porque acudimos cada semana a la sesión pensando que vamos

a recibir siempre íntimas satisfacciones cinematográficas y muchos reciben el desconcierto de que una parte no ha llenado por completo esas expectativas.

Debemos apoyar a los cortometrajes y a quienes los hacen. Casi siempre, detrás de uno de ellos hay gente joven, que aporta ilusiones, esperanzas, sacrificios, tras buscar entre familiares y amigos el dinero necesario para financiar ese trabajo. Como todo artista que empieza, el cortometrajista necesita comprensión, estímulo. Pero también los hay de consagrados, como el de Isabel Coixet que también vimos en la Semana. Hay que mirar esas pequeñas obras con curiosidad, con interés, intentando encontrar en ellas los valores que en muchas ocasiones tiene y siendo comprensivos hacia los intentos fallidos. Lo que no se debe hacer, lo que no podemos hacer desde un cineclub es volver la espalda a los cortometrajes. Bastantes dificultades tienen ya como para romper con ellos uno de los pocos soportes activos que los mantienen.



# VIAJE AL FESTIVAL DE CINE DE SEVILLA



T. M.

**T**ras el notable éxito conseguido con el primer viaje organizado por el Cineclub, y coordinado por Marisa Gómez, a la SEMINCI de Valladolid en octubre de 2016, esta temporada el objetivo se centró en visitar un proyecto relativamente joven, pues celebraba su edición número 14, una cita en la capital hispalense que concentra lo mejor del cine europeo durante diez días de noviembre. Además, gracias al AVE, Sevilla queda mucho más cerca, aunque por otra parte los horarios condicionaran la disposición de los billetes a la hora de organizar el viaje. La cercanía del hotel con la estación de Santa Justa, con el complejo comercial que alberga los Cine Nervión Plaza, donde se realizaban las proyecciones (con unos precios muy asequibles, además), y con el centro turístico de la ciudad facilitaron una experiencia completa a todos los niveles.

Más de sesenta socios se dieron cita a partir del viernes 10 de noviembre para descubrir algunos de las obras presentadas en el Festival sevillano. El Cineclub propuso dos títulos, la producción francesa de la Sección Oficial *Une vie violente* (Thierry de Peretti, 2017), que habla de la lucha por la independencia de Córcega, por lo que a priori se antojaba apropiada al momento que atravesaba la situación política española, y la italiana *Sicilian Ghost Story* (Fabio Grassadonia y Antonio Piazza, 2017), seleccionada en “Las Nuevas Olas”, y que recreaba el secuestro, hace 25 años por la mafia siciliana, de un niño de trece años,

retenido durante 26 meses antes de ser cruelmente asesinado. Además, cada socio pudo disfrutar de otros títulos entre la amplísima oferta propuesta.

El Festival de Sevilla ha sabido capitalizar el mejor cine que se realiza en Europa, especialmente en la Selección EFA (Academia del Cine Europeo en sus siglas en inglés), donde se programan algunas de las producciones más destacadas de cada país, aun cuando oficialmente no se conocen todavía las nominaciones, que se hacen públicas precisamente en los comienzos del Festival. El Chaplin recuperó dos de las grandes triunfadoras de estos premios para su programación ordinaria, *The Square* (Ruben Östlund, Suecia, 2017), con la que dio comienzo el primer trimestre de 2018 el día 10 de enero, y *Sin amor* (Andrei Zvyagintsev, Rusia, 2017), que fue programada el miércoles 28 de febrero. A las que habría que añadir la producción británica *Tierra de Dios* (*God's Own Country*, Frances Lee, 2017), proyectada por primera vez en la Sección Oficial de Sevilla, y que el Cineclub programó el 21 de marzo.

En resumen, en el Festival de Sevilla se dan cita cerca de 150 largometrajes y más de 60 cortos; una ciudad actualmente muy cercana a Cuenca, abierta a la cultura, al turismo, a la gastronomía y, por supuesto, al cine. Merecerá la pena volver a visitarla en un noviembre no muy lejano. Regresaremos pues.