
LA LINTERNA MÁGICA DE JAN ŠVANKMAJER

ŠVANKMAJER Y EL CINE DE ANIMACIÓN CHECO

Jesús Palacios

Escritor y crítico de cine

La obra cinematográfica de Jan Švankmajer es una de las más singulares, no solo del cine de animación checo, sino internacional. Su pertenencia al Grupo Surrealista de Praga y su praxis del cine como una faceta más de su creación artística —que incluye grabado, pintura, ilustración, *collages*, objetos táctiles, etc.—, le sitúan al margen de las corrientes principales de la industria del cine. No obstante, resulta fundamental para una comprensión completa de su figura, contextualizarla dentro de la larga tradición del cine de animación checo, a la que pertenece tanto voluntaria como involuntariamente, constituyéndose en uno de sus hitos más significativos.

Jan Švankmajer's film work is one of the most unique, not only at Czech animated film, but at international film scene. His membership to Prague Surrealist Group and his practice of cinema as a facet of his artistic creation — which includes engraving, painting, illustration, collage, tactile objects, etc. —, places him outside mainstream cinema. However, for a full understanding of this figure it is essential to contextualize him within the long tradition of Czech animated film, which belongs both voluntarily and involuntarily, making him one of its most significant milestones.

01

Singularidad de Švankmajer

La obra cinematográfica del artista y animador checo Jan Švankmajer es uno de los ejemplos más asombrosos en la historia del cine de animación, no solo checo y europeo, sino universal. Su concepción del medio como parte integrante de una compleja visión artística y ética del mundo, producto en gran medida de su voluntaria adscripción al Surrealismo, le distingue y separa en gran medida de la figura del cineasta de animación tradicional, generalmente inmerso casi en exclusiva en su profesión, y ligado ineluctablemente al sistema industrial de la misma. A menudo, especialmente en el ámbito de Hollywood y los grandes estudios europeos y asiáticos, el director —o directores— de un filme de animación es más un técnico que un artista. Su labor de supervisión engloba el trabajo común de otros tantos técnicos y artesanos, puestos al servicio de un concepto ajeno, que, en sus inicios, quizá fuera característico y original de un artista gráfico concreto —Disney, los hermanos Fleischer, Pat Sullivan, Walter Lanz o Hergé, Uderzo, Osamu Tezuka, etc.—, pero que, a la larga, se convierte en convención, imponiéndose como sello o *marca de la casa*, por encima de las individualidades y personalidades de los diversos colaboradores que contribuyen a la realización de una obra de animación cinematográfica.

Aunque esta es una característica algo atenuada en el cine animado europeo, y más aún en aquel que no se destina específicamente al espectador infantil o juvenil, suele ser habitual en términos generales, aplicable en muchos casos también a grandes estudios fuera de Hollywood, como Belvision o Aardman en Europa, u orientales, como Studio Ghibli en Japón.

Desde este punto de vista, Švankmajer y su cine animado se sitúan en un contexto claramente autoral, que contrasta con el industrial y comercial, para enlazar antes con una tradición artística independiente que se remonta a maestros pioneros como Ladislav Starewicz, Lotte Reininger o Norman McLaren, por citar algunos ejemplo históricos bien conocidos y reconocidos. No obstante, incluso frente a estos, Švankmajer se singulariza específicamente al no dar a la praxis cinematográfica una preponderancia especial dentro del conjunto de su obra artística. Es decir, Jan Švankmajer, aunque inevitablemente más conocido como cineasta y animador, es, ante todo y sobre todo, un creador surrealista, que utiliza amplia y constantemente distintos medios, técnicas y disciplinas —grabado, pintura, *collage*, ilustración, escultura, objetos táctiles, etc.—, sin que entre estos y su trabajo como animador y director de cine exista diferencia o trato de favor alguno. Esto hace de



Fig. 1 – Jan Švankmajer en su estudio.

Jan Švankmajer, aunque inevitablemente más conocido como cineasta y animador, es, ante todo y sobre todo, un creador surrealista, que utiliza amplia y constantemente distintos medios, técnicas y disciplinas

sus películas un desafío a las convenciones no solo del arte y la industria cinematográfica, sino también a las asumidas inconscientemente por críticos e historiadores del cine. Como ya he escrito en otra parte,

Para el crítico de cine y cinéfilo (tantas veces uno y el mismo) la postura de Jan Švankmajer ante el cine es tan molesta como los resultados de la misma [...]. Los films de Švankmajer tienen muy poca o ninguna relación con el devenir histórico del cine en sentido estricto [...]. De nada sirve al espectador (y al cinéfilo quizá menos que a nadie) ser un experto en historia del cine o incluso en historia del cine de los países del Este cuando se enfrenta a un filme de Švankmajer.¹

De ahí que, cuando el propio artista es interrogado acerca de sus influencias, responda, a menudo, no tanto citando cineastas y animadores, como pintores, escritores o artistas gráficos, cuyas ideas, obras y conceptos, tienen para su desarrollo como creador mucha mayor relevancia que aquellas de otros realizadores cinematográficos o animadores, tanto de la tradición checoslovaca y centroeuropea, como del resto del mundo. Resulta así irritante, tanto para el genuino admirador de su obra como para el propio Švankmajer, que tantas veces se le aplique, de forma sumaria, el calificativo de “cineasta de animación” o “director de animación”, con resultados inevitablemente reduccionistas e injustos, que podríamos comparar con el hecho de que a Goya o William Blake se les calificara exclusivamente como “grabadores” y a Toulouse-Lautrec como “cartelista”... Bien cierto es que fueron grabadores y cartelistas, tanto como Švankmajer es cineasta y animador,

pero tal descripción o consideración de su arte solo nos será útil, siempre y cuando la planteemos desde una perspectiva mucho más amplia. Como una faceta más —por fundamental que sea— dentro de una personalidad y obra multidisciplinar, casi inabarcable, inasequible a cualesquiera reduccionismos prácticos pero engañosos que pretendamos emplear, para nuestra tranquilidad y satisfacción.

Una vez aclarado este extremo, ello no implica que el crítico e historiador cinematográfico no pueda —incluso deba— abordar la faceta o facetas cinematográficas de Švankmajer, de acuerdo con elementos propios de su medio, situándola en su contexto histórico, técnico y artístico, y en relación a su papel dentro del mismo. Siempre sin olvidar la complejidad del autor, acudiendo a fuentes y elementos extra—cinematográficos cuantas veces sea necesario.

A este especial cuidado hay que sumar las no menos especiales características de la producción cinematográfica de Švankmajer, que se extiende fundamentalmente por el campo de la animación y el cortometraje, pero incluye también seis largometrajes, combinando imagen real y diferentes tipos y técnicas de animación, lo que aumenta inevitablemente la complejidad del análisis concreto de su obra para la pantalla. Por todo ello, en estas breves líneas solo se pretende abordar someramente uno de los muchos aspectos que rodean y conforman la personalidad cinematográfica del artista: su problemática relación con el cine de animación checo. Una de las tradiciones cinematográficas con más raigambre histórica del mundo, en la que Švankmajer se inscribe, si bien representando un hito muy especial.

02

Švankmajer en el panorama de la animación checa

Para situar adecuadamente la figura y la obra de Jan Švankmajer en el contexto del cine de animación checo, convendrá dar al tiempo algunos apuntes acerca del mismo. A finales de los años 30 del pasado siglo, la pionera Hermína Týrlová (1900-1993) comenzó a experimentar en el cortometraje de animación, desde la pequeña ciudad morava de Zlín, destinada a convertirse, con Praga, en una de las mecas del cine animado checo. A pesar de la carencia de medios y de experiencia específica en el campo de la animación cinematográfica, la cultura checa contaba a su favor con una larga tradición en el teatro de marionetas, de muy especial significación. Como explica Peter Hames:

El papel histórico del teatro de marionetas en tierras checas (Bohemia y Moravia) fue más allá de la existencia marginal que es la norma en muchos países. En 1840, no había menos de setenta y nueve familias de titiriteros itinerantes, solo en Bohemia y, en fecha tan tardía como en 1958, cuando Švankmajer se graduó, había diez teatros profesionales, y se estima que había dos mil de aficionados. Además de sustituir al teatro convencional, el teatro de marionetas desempeñó el papel de preservar el checo [...] y, asimismo, cumplió una función de resistencia política durante la ocupación nazi. Los estilos y las convenciones desarrolladas por las diversas familias de titiriteros se mantienen hasta el presente.²

Efectivamente, todavía hoy el viajero que visita Praga queda completamente sorprendido y

fascinado por la popularidad, éxito y calidad de los teatros de marionetas checos, que representan óperas, dramas y espectáculos, tanto infantiles como para adultos o para todos los públicos.

No es de extrañar, pues, que el cine de animación checo —como en gran medida también el húngaro y hasta el alemán—, sienta peculiar predilección por marionetas y muñecos. De hecho, el primer largometraje de la citada Hermína Týrlová, *La hormiga Ferda* (*Frdá mravenec*, 1943), sería también el primer largometraje de marionetas checo, basado en un popular cuento infantil del escritor e ilustrador Ondřej Sekora. Sin embargo, aunque las primeras producciones cinematográficas animadas de realizadores como Týrlová o su colega de Zlín, Karel Zeman, estaban destinadas al público infantil, hay que advertir que el cine de animación checo se convertiría pronto en uno de los que más habría de abundar en obras dirigidas al público adulto, con una producción orientada las más de las veces a cualquier tipo de audiencia, sin edad determinada. La animación checa concede preeminencia tanto a los valores estéticos y artísticos, propios y exclusivos de la animación, como a su empleo en la elaboración de complejas alegorías e historias simbólicas, plenas de crítica social o política en algunas ocasiones, de poesía y lirismo en otras, es decir: alejadas de los límites y fronteras que la industria hollywoodiense —y gran parte de la tradición internacional del cine animado— han impuesto artificialmente a este. Una vez más, puede que este giro peculiar de la industria de la animación checa y centroeuropea proceda también de su larga y rica tradición del teatro de marionetas, ya que este, como se dijo, servía para representar no solo obras infantiles, sino todo tipo de dramas —a veces de gran



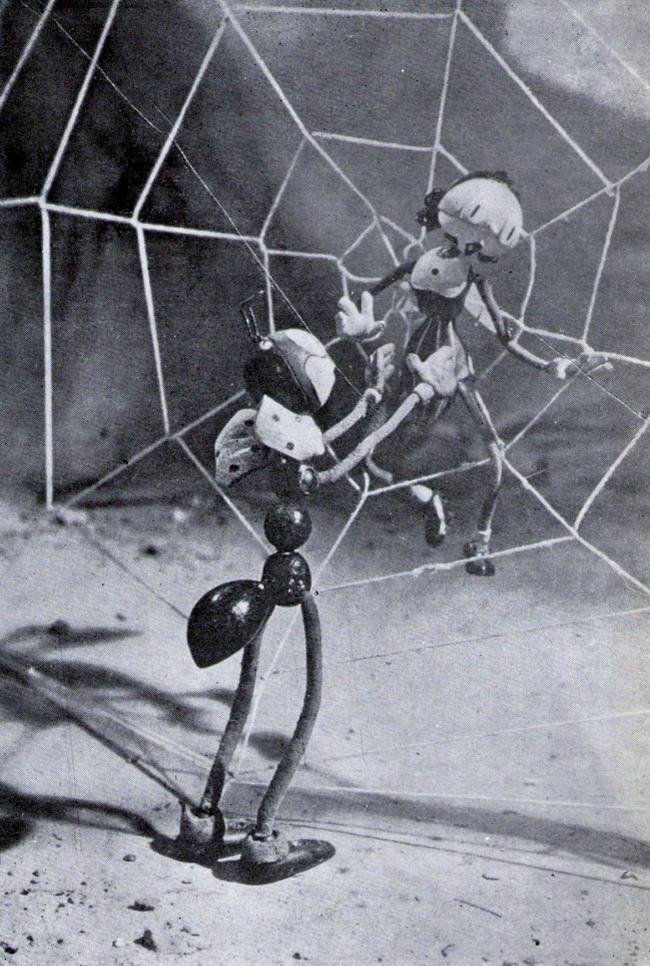


Fig. 2 – Fotograma de *La hormiga Ferda*, de Hermína Týrlová.

carga política, como durante el Resurgimiento Nacional Checo o en la Segunda Guerra Mundial—, además de poder expresar esferas de la realidad artística inasequibles a las formas *realistas* del teatro —o el cine—, representado por actores de carne y hueso.

Aunque Švankmajer y su cine supongan una radical ruptura, en muchos aspectos, con la tradición del cine de animación checo, suponen también y al tiempo una consecuencia lógica y necesaria. Su utilización de la animación como parte fundamental del arsenal subversivo surrealista, solo se nos aparece posible gracias a una previa y larga tradición checa, que ve el cine animado no como un género infantil *per se*, sino como un medio de expresión artístico, capaz no solo de llegar a cualquier tipo de público, sino de alcanzar lugares que la “imagen real” ni siquiera puede soñar, despertando sentimientos y emociones singulares. Esto no implica, ni mucho menos, que no existan muchas y excelentes obras de animación checa para niños. Al contrario: la utilización del cine animado como medio específico, como forma de creación y no como supuesto *género* cinematográfico, siempre en relación dialéctica con cualquier otra expresión o modalidad narrativa y visual, propicia la aparición de un auténtico cine de animación, que no se encuentra ni formal, ni comercial, ni ideológicamente limitado a un solo tipo de espectador o destinatario. De esta forma, en la historia del cine de animación checo encontraremos una riqueza incomparable, producto de obras que estando dirigidas eminentemente al público infantil poseen valores artísticos y/o morales universales, pero también de obras que no están dirigidas a una edad o edades concretas, pudiendo ser disfrutadas



Fig. 3 – Jiří Trnka en el rodaje de *El sueño de una noche de verano*.

por cualquier espectador inteligente, y otras de complejidad y profundidad tan especiales como las del propio Švankmajer, que pueden abordar y abordan sujetos habitualmente ajenos al cine de animación —sexo, crueldad, muerte, locura, etc.—, tan solo debido a una interpretación reduccionista y simplista.

En realidad, el fenómeno de la animación checa en general, y la figura de Švankmajer en particular, producto la segunda en cierta medida del primero, nos obliga a reconfigurar las ideas y conceptos tópicos que acerca del cine animado manejamos habitualmente. No cabe hablar tan solo de animación “para niños” y/o “para adultos”, como viene a ser costumbre, sino de un cine de animación completo en sí mismo, en la medida en que este no constituye, como equivocadamente tiende a asumirse en el discurso más corriente, un “género” cinematográfico, sino de un medio, una técnica(s), cuyo uso no restringe, sino bien al contrario, expande las posibilidades temáticas y genéricas de la narrativa cinematográfica. Esto, que Hollywood ha tardado casi cien años en aprender —y el resto del mundo ha intentado desaprender, imitando demasiado a menudo el modelo *usamericano*—, lo encontramos ya implícito en el cine de animación checo,

e incluso en su propia tradición cinematográfica en general. Frente a un cine que habitualmente tiende a separar claramente al espectador infantil —y juvenil o adolescente— del adulto, y considera como “animación inteligente” y excepcional las producciones de Pixar o Dreamworks, la historia de la cinematografía checa muestra un continuo flujo de conceptos e ideas entre el cine destinado a la infancia y la juventud y el cine *para adultos*, tratando siempre al público menor de edad con respeto y buen gusto, aunque a veces utilice inevitablemente un tono educativo o didáctico. Priman sin embargo siempre la fantasía, la magia y la poesía en los mejores ejemplos de cine infantil —animado o no— checo y checoslovaco, que el didactismo o las moralejas, lo que sin duda propició que el dirigir cine para niños en la antigua Checoslovaquia no fuera una especialidad exclusiva de determinados directores, y que muchos de los realizadores más importantes y respetados del cine checo y eslovaco incursionaran a menudo en el género (Václav Vorlíček, Juraj Jakubisko, Jiří Svoboda, Juraj Herz, etc.). Todo ello ha llevado a que ni el cine de animación como técnica, ni el cine infantil, como género, estén, a lo largo de la historia del cine checo, estrictamente asociados entre sí, ni

No cabe hablar tan solo de animación “para niños” y/o “para adultos”, como viene a ser costumbre, sino de un cine de animación completo en sí mismo

que se limiten tampoco a cumplir sus roles tradicionales en la industria cinematográfica, sino que, bien al contrario, se ejerzan a menudo de formas y maneras muy distintas, con absoluta conciencia siempre de todo su enorme potencial artístico y creativo.

Para remate, esta situación peculiar encuentra sus raíces históricas, como ya se ha señalado varias veces, en la tradición del teatro de títeres, prolongándose a través del film de marionetas, que en Checoslovaquia constituye un fenómeno singular, con una producción muy significativa en contraste con el resto del cine animado mundial, mucho más centrado en los *dibujos animados*. Si bien sus palabras pueden aplicarse a todo el cine de animación en general, el gran creador Jiří Trnka establece perfectamente las premisas del cine de marionetas checo, cuando explica:

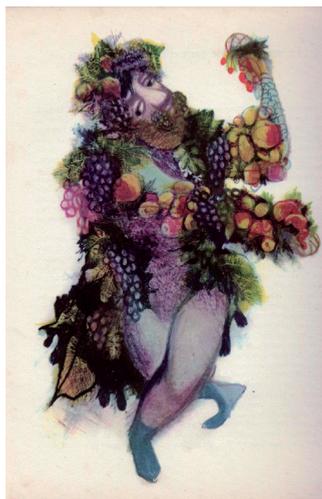
en contra de cierta opinión excesivamente extendida, creo que el film de marionetas es capaz de expresar todos los temas y se presta a todos los géneros, depende del autor, de su imaginación y de su conocimiento de las sutilezas artísticas el que sea capaz de plasmar el tema y el género para el film de marionetas [...], puedo asegurar que las posibilidades del film de marionetas son realmente ilimitadas.³

03

Los precedentes: Jiří Trnka y Karel Zeman

Aunque aparentemente situadas en antípodas estilísticas, las figuras del pionero Jiří Trnka (1912-1969) y de Jan Švankmajer comparten algunos aspectos esenciales para comprender la singularidad del cine de animación checo, y la aparición en su seno de un artista como el propio Švankmajer. Si bien este último representa la introducción de una revolución surrealista, plenamente consciente y militante dentro del cine de animación, y Trnka se nos aparece, por el contrario, como un neoclásico que establece, en gran medida, las *normas y reglas* del medio, ambos coinciden en su enfoque artístico multidisciplinar, ya que Trnka estudió también desde su juventud dibujo y pintura, dedicando buena parte de su carrera no solo al teatro de marionetas y el cine de animación, sino a la ilustración de libros, la pintura al óleo y la decoración escénica.⁴

Trnka, que tras la Segunda Guerra Mundial se convirtió en director artístico del departamento de animación de los Estudios Barrandov, fue uno de los primeros en romper definitivamente con la impronta estilística *disneyana*,



Figs. 4 y 5 – Figurines de Jiří Trnka para *El sueño de una noche de verano*.

presente todavía en los trabajos de la Týrlová, para buscar un estilo personal que, a la vez, fuera representativo de una cierta tradición checa y eslava, procedente del teatro de títeres. A pesar de trabajar también con el dibujo animado, Trnka daría abierta preponderancia a la animación tridimensional con marionetas y maquetas, en innumerables cortometrajes y, al menos, cinco largometrajes, entre ellos *El año checo* (*Spalicek*, 1947), basado en la vida y costumbres rurales bohemias; *Viejas leyendas checas* (*Staré pověsti české*, 1953), cuyo título lo dice todo; o la maravillosa escenificación a la manera de ballet de *El sueño de una noche de verano* (*Sen noc svatojánské*, 1959), de Shakespeare, para muchos su obra maestra. Sus films están pensados para cualquier público, no sólo o específicamente para el espectador infantil, y su visión de la animación le llevó también a abordar adaptaciones de clásicos para adultos como *El buen soldado Svejk* (*Dobry voják Švejk*, 1955), de Jaroslav Hášek, o incursionar abiertamente en la crítica social con cortometrajes pioneros y arriesgados como *La mano* (*Ruka*, 1965). Aunque la sensibilidad vanguardista y radical de Švankmajer se encuentra muy alejada en apariencia del espíritu de Trnka, es fácil

comprender que sin su figura seminal y casi institucional, nunca hubiera podido producirse su irrupción en el panorama de la animación checa, y un atento examen de sus figuras descubre más de una curiosa similitud entre ellas.

Ambos comparten, igualmente, la pasión y obsesión por el teatro de marionetas y otras formas de espectáculo típicamente checas y praguenses —el Teatro de la Linterna Mágica, el Teatro Negro, etc.—, y su llegada al medio cinematográfico es a resultas, precisamente, de su interés y trabajo previo en estas tradiciones teatrales y artesanales. Es fácil entender la impresión que a un joven Švankmajer le produciría descubrir las obras del viejo maestro: “Recuerdo que cuando era estudiante vi por primera vez la película de Trnka *Spalicek* (*El año checo*, 1947). Quedé fascinado. Hasta ese momento solo conocía las películas animadas de Walt Disney y unos cuantos dibujos animados checos, pero esto era algo completamente distinto. Me produjo ese tipo de impresión que solamente lo nuevo e inesperado produce”.⁵ Impresión que Švankmajer mismo ha sabido reproducir con su propia e inclasificable obra.



Fig. 6 – *Homenaje a Arcimboldo*,
por Jan Švankmajer.

Es obvio que uno de los aspectos más singulares y fascinantes de la animación según Švankmajer es su empleo de técnicas y materiales distintos, que abarcan desde la marioneta tradicional hasta la arcilla, los recortes de papel, modelos y maquetas, piedras, fotografías, etc. Aunque la función que esta diversidad de materiales cumple en el corpus de su obra es eminentemente mágica y surreal, también aquí nos encontramos ante una práctica en parte heredada de la propia historia del cine animado checo, que no solo ha dado habitualmente cierta preponderancia a la animación tridimensional, la “stop-motion” y el protagonismo de marionetas y muñecos, sino también a la experimentación con los más diversos materiales y objetos. La propia Týrlová, aunque sin perder nunca de vista al público infantil, se convertiría en una pionera en este sentido: “Su gran hallazgo fue convertir en “personajes vivos” a todo tipo de objetos inertes, desde juguetes a muñecos, pasando por una amplia gama de utensilios domésticos de uso cotidiano (un pañuelo, un delantal, un ovillo de lana) que los

niños conocen bien [...]. Los hacía intervenir en pequeños ensayos, juegos y tiernos cuentos poéticos, llenos de enseñanzas para los espectadores más pequeños...”⁶ Es de esta utilización didáctica, de la que se distancia la figura radical de Svankmajer, que empleará estos y parecidos recursos —por ejemplo en *Juego de piedras* (*Hra s kameny*, 1965), *Picnic con Weissman* (*Picnick mit Weissman*, 1968) o *El osario* (*Kostnice*, 1970), por citar algunos títulos—, para imbuir su obra con el poder perturbador, ominoso y mágico, propio del lenguaje de los sueños y la alquimia. Si bien es importante hacer notar que otros animadores checos contemporáneos siguen utilizando estos elementos para sus obras, como es el caso, por ejemplo, de Jiří Barta en su delicioso cortometraje *El desaparecido mundo de los guantes* (*Zaniklý svět rukavic*, 1982), donde se parodian momentos cumbre de la historia del cine y la humanidad, utilizando guantes como protagonistas —también ha realizado notables largometrajes de animación con marionetas, como el impresionante *El flautista de Hamelin* (*Kryšar*, 1986), que podría situarse en un territorio equi-



distante entre la animación tradicional de un Trnka y el rupturismo de Švankmajer.

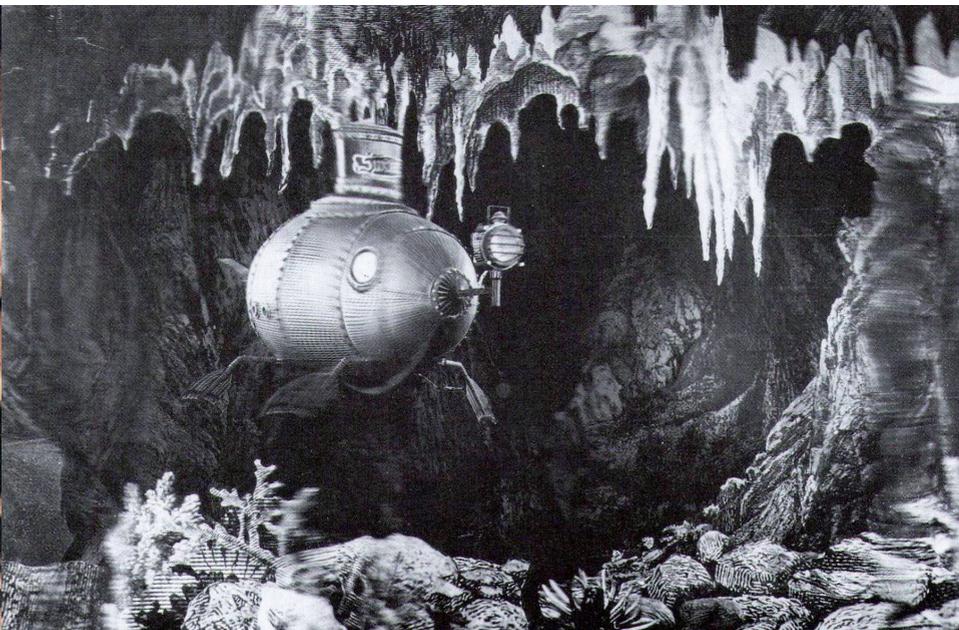
La mezcla de imagen real con animación, la utilización de distintas técnicas, formatos y materiales, incluso el recurso al *collage* y la fascinación por el universo gráfico de la ilustración antigua, que caracterizan en buena parte la obra de Švankmajer, se encuentran también presentes en la de otro de los principales referentes de la animación checa, Karel Zeman (1910—1989). Establecido como Týrlová, en la pequeña y mágica Zlín, donde actualmente existen todavía la escuela y estudios que dirigiera —y de donde procede también, significativamente, Tomás Lunák, el joven director de *Alois Nebel* (2011), reciente revelación del nuevo cine animado checo *para adultos*—, Zeman consiguió trascender al ámbito internacional gracias a largometrajes como *Una invención diabólica* (*Vynález zkázy*, 1958), homenaje al mundo de Julio Verne, que combina actores reales con fondos animados que reproducen al detalle el estilo y efecto de los grabados originales que ilustraban las obras del novelista francés, o su versión de *El Barón*

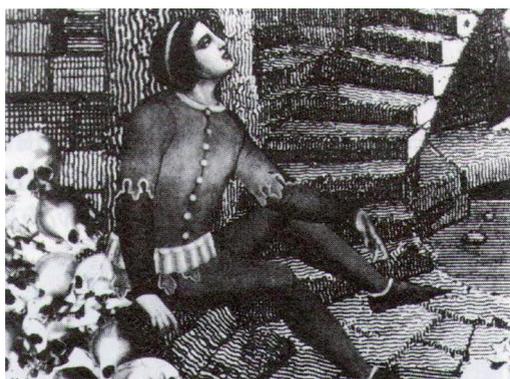
de Munchausen (*Baron Prášil*, 1961), que utilizaba una técnica similar para recrear las aventuras del célebre personaje mítico sobre escenarios animados, inspirados en las ilustraciones de Gustave Doré. Aunque, una vez más, el público fundamental al que se dirigen los films de Zeman es el infantil y juvenil —a veces sin evitar el tono divulgativo, como en el caso de su pionera *Viaje a la prehistoria* (*Cesta do pravěku*, 1955)—, el realizador insufla en ellos no pocas dosis de poesía, lirismo, mensaje humanista y sentido de la maravilla, y su pasión por la ilustración clásica romántica y decimonónica, da por resultado una suerte de *collages* vivientes que remiten, quizá de forma casual —o no...— a los *collages* de Max Ernst y otros surrealistas, que se convertirían, aquí sí de forma plenamente consciente, en parte de la inspiración seminal de Švankmajer —véase, por ejemplo, su delicioso corto *El castillo de Otranto* (*Otrantský Zámek*, 1973-1977), recreación del clásico gótico de Walpole—. Tanto

Fig. 7 – Hermina Týrlová en su taller de animación.

Fig. 8 – Fotograma de *El flautista de Hamelín*, de Jiří Barta.

Fig. 9 – Una escena de *Una invención diabólica*, de Karel Zeman.

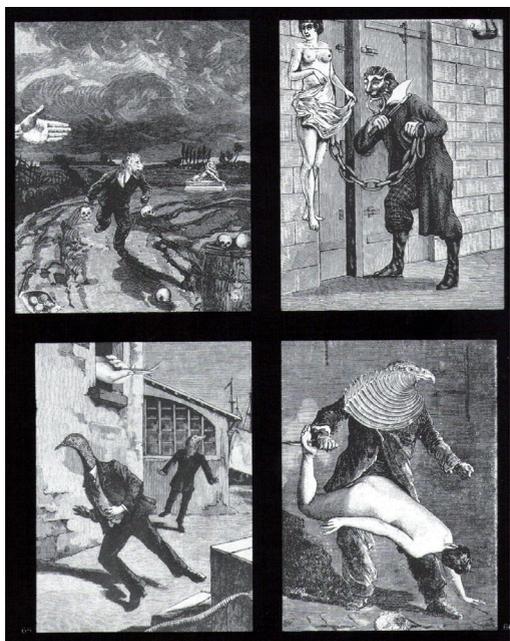




10



11



12

en el caso de uno como de otro, es importante señalar que su mezcla de elementos y técnicas visuales diferentes en una misma obra es característica del Teatro de la Linterna Mágica —en el que estudiara y trabajara Švankmajer, al igual que otros muchos realizadores checoslovacos, de cine animado o no— y del Teatro Negro de Praga, donde los actores de carne y hueso se combinan sobre el escenario con diapositivas, proyecciones de fragmentos cinematográficos, efectos especiales, marionetas, luces, etc., consiguiendo un genuino espectáculo total, cuya impronta e influencia es ineludible reconocer tanto en los filmes de Zeman y Švankmajer como en los de otros directores. De hecho, en señalado contraste con sus colegas del resto del mundo, los realizadores checos y eslovacos de cine *de imagen real*, especialmente aquellos que se vieron envueltos en la explosión de la Nueva Ola —*Nova Vlná*— de los años 60, recurren ocasionalmente a insertos de escenas o elementos de animación en el contexto *realista* de sus films, como hacen Věra Chytilová en su clásico *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, 1966) o el eslovaco Juraj Jakubisko en alguno de sus largometrajes. Igualmente, directores de cine fantástico como Václav Vorlíček, Oldřich Lypský o Juraj Herz, hacen lo propio en varias de sus obras, etc. Algo que hoy no es raro encontrar en ciertas películas modernas e *hipermodernas* de Hollywood, gracias al atrevimiento de Tarantino y algunos otros, pero que en el cine checo resulta ser práctica habitual desde hace ya muchas décadas.

Fig. 10 – Imagen de *El castillo de Otranto*, de Švankmajer.

Fig. 11 – Fotograma de *El cuento de Juan y María* de Karel Zeman

Fig. 12 – Collages de Max Ernst para *Una semana de bondad* (1934).

04

Conclusión

Lejos del objeto de estas breves páginas disminuir o relativizar la singularidad de la obra y personalidad de Jan Švankmajer. Por el contrario, mi intención ha sido resaltar siempre su peculiaridad, así como su ruptura voluntaria con muchas de las características clásicas del cine de animación checo, que le convierte en figura única y, en muchos sentidos, al margen del mismo. Sin embargo, sería absurdo pretender llevar esta singularidad hasta el extremo de no comprender que se trata también, precisamente, de un claro subproducto de su pertenencia, consciente e inconsciente, a esta misma tradición cultural y al devenir histórico del cine animado en la antigua Checoslovaquia. Como él mismo reconoce, “Nadie escapa a la época en la que vive”.⁷

De hecho, Švankmajer se erige, voluntaria e involuntariamente, en transmisor de esa peculiar tradición que es la del arte de las marionetas, así como de su paso inevitable del teatro de títeres —todavía bien vivo, por otra parte— al cinematógrafo: “La dedicación al cine de marionetas es, sin lugar a dudas, un rasgo específico de la cultura checa, porque difícilmente se podrá encontrar algo similar en otro lugar, teniendo en cuenta, además, la continuidad de su desarrollo, mantenida a lo largo de más de cincuenta años. Merece la pena estudiar el ele-

mento que sirve de base a esos valores, que es la larga y rica tradición del teatro de marionetas en esa región de Europa central...”.⁸ Una larga y rica tradición que Švankmajer asume, llevándola a su propio territorio surrealista y personal:

las marionetas están decididamente inmersas en mi morfología mental [...]. Estudié en la Facultad de Marionetas de la Escuela de Arte Dramático de Praga [...]. Bohemia conserva todavía una fuerte tradición de marionetas desde la época del renacimiento nacional [...], creo que las marionetas son las que mejor sim-

bolizan el carácter del hombre en un mundo contemporáneo manipulado. Todos estos aspectos conforman el núcleo de mi obsesión por el teatro de marionetas, el cual tiene recientemente su mayor reflejo en *La lección Fausto...*⁹

En estas palabras del maestro resuena también, inevitablemente, la larga, rica y fructífera tradición de Hermína Týrlová, Jirí Trnka, Karel Zeman y el cine de animación checo en general, sin cuyo conocimiento, cualquier aproximación a la obra de Švankmajer está indudablemente condenada al fracaso, por mucho que, a la vez y

al tiempo, esta supere, como toda gran obra, el marco de la misma.

© Del texto: Jesús Palacios

© De las imágenes: Sus autores

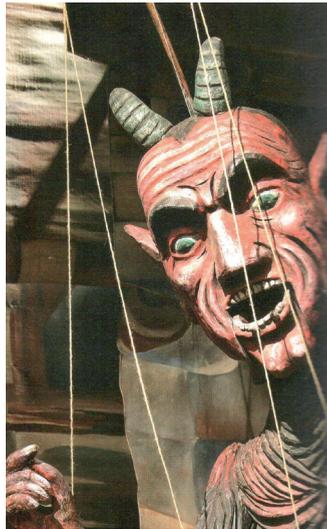


Fig. 13 – Marioneta del film *La lección de Fausto*, de Švankmajer.



Biografía

Jesús Palacios (Madrid, 1964). Escritor y crítico de cine, colaborador habitual de publicaciones como *Fotogramas*, *El Cultural*, *Cine 2000*, *Más Allá*, etc., así como de radio y televisión. Especializado en género fantástico, ha publicado más de veinte libros, es asesor de la editorial Valdemar, colaborador de festivales cinematográficos (Las Palmas, Gijón, etc.), y ha impartido cursos y conferencias en la Universidad Carlos III, el CAAM, La Casa Encendida, la Universidad de Oviedo, la Cátedra de Cine de Valladolid, el CGAI, el CENDEAC, la Universidad Ramón Llull, la Universidad de Salamanca, el Instituto del Libro de Málaga, el CICA de Gijón, la Sala Kubo Kutxa de San Sebastián, etc.

E-mail

jess_palacios@yahoo.es

Notas

¹ Jesús Palacios: “Iluminaciones. El cine de Jan Švankmajer” (Švankmajer, 2012: 8-9).

² Peter Hames: “El meollo de la realidad: las marionetas en las películas de Jan Švankmajer” (Gutiérrez, 2012, p. 56).

³ Jiří Trnka: “La técnica no debe eclipsar la idea del artista”. Entrevista con Jiří Trnka (AA.VV. 1986: p.32).

⁴ “Tout en étant déjà arrivé à l’époque à une grande célébrité et à la considération générale en tant qu’illustrateur de livres pour enfants et metteur en scène de théâtre (...) il éet en même temps un peintre très demandé”. Jiří Brdecka: “Le songe d’une nuit d’été et Jiří Trnka”. En *Le songe d’une nuit d’été*, William Shakespeare, ilustraciones de Jiří Trnka, 1960. Praga: Artia, p. 123.

⁵ Peter Hames: “Entrevista con Jan Švankmajer” (Švankmajer, 2012: p. 49).

⁶ Zdena Sakpová: *Breve historia del cine de animación checo* (Valladolid, 1995, p. 13).

⁷ Peter Hames: *Ibidem*, p. 74.

⁸ Skapová: *Ibidem*, p. 32.

⁹ Peter Hames: *Ibidem*, p. 74

Referencias bibliográficas

- AA.VV., 1981. *La cinematografía checoslovaca*. Praga: Instituto Cinematográfico Checoslovaco.
- AA.VV., 1986. *Jiří Trnka*, Bilbao: 28 Certamen Internacional de Cine Documental y de Cortometraje de Bilbao/Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- AA.VV., 1991. *Jan Švankmajer. La fuerza de la imaginación*. Valladolid: 36 Semana de Cine.
- AA.VV. 1994. *Jan Švankmajer. El lenguaje de la analogía*, Barcelona: XXVII Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges.
- GUTIÉRREZ, Gregorio Martín (ed.), 2010. *Jan Švankmajer. La magia de la subversión*, Madrid: Festival Internacional de Cine de Las Palmas/T&B Editores.
- SKAPOVÁ, Zdena, 1995. *Breve historia del cine de animación checo*, Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine.
- ŠVANKMAJER, Jan, 2012. *Para ver, cierra los ojos*, trad. cast. Eugenio Castro, Silvia Guiard, Román Dergam, Logroño: Pepitas de calabaza.