

Proceso de creación de *Homenaje a Tarzán*, Rafael Ruiz Balerdi (1969)

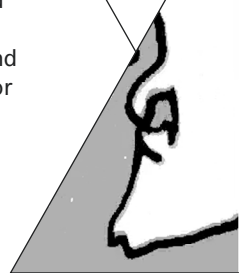
Process of creation of Tribute to Tarzan, Rafael Ruiz Balerdi (1969)

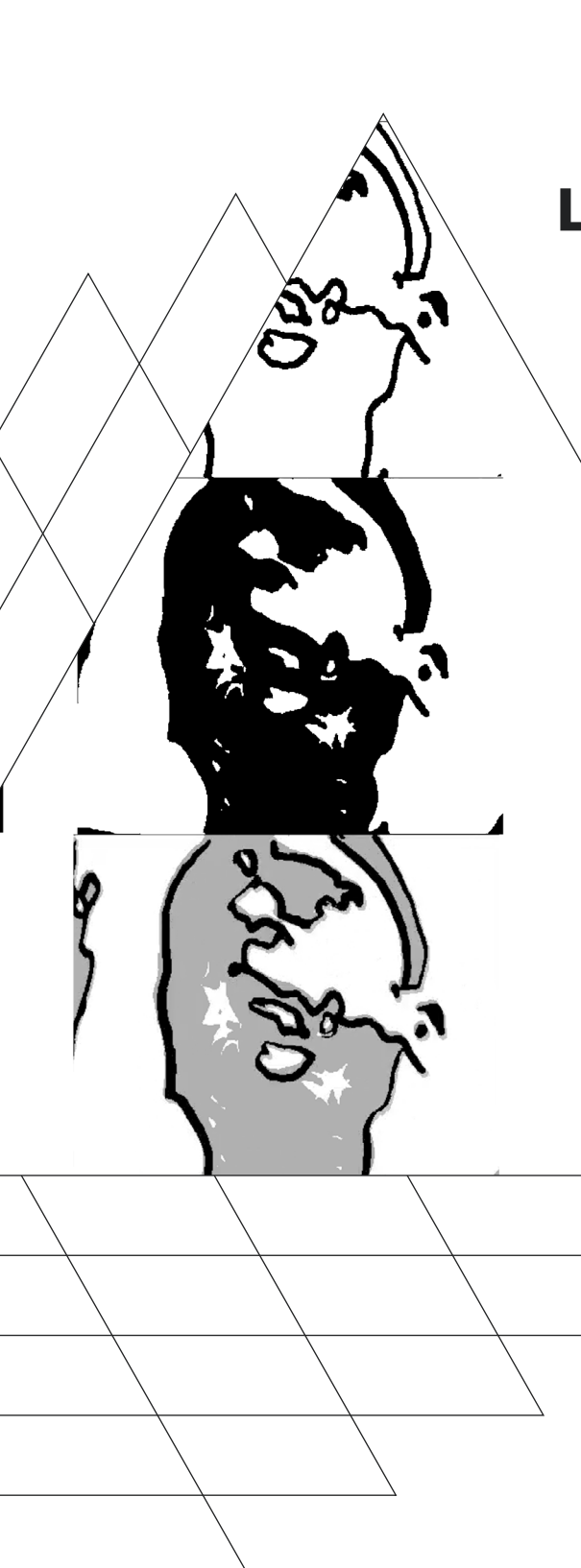
RESUMEN

Rafael Ruiz Balerdi es uno de los primeros artistas en realizar películas de animación experimental en el Estado español. En este artículo mostraremos los resultados de la investigación realizada sobre el proceso de creación de su película de animación *Homenaje a Tarzán* (1969 en su versión sin sonido, 1970 en versión sonora), y descubriremos varias cuestiones sobre el proceso de trabajo y sobre las imágenes que sirvieron de base para algunas secuencias.

ABSTRACT

Rafael Ruiz Balerdi is one of the first artists to create experimental animated films in the Spanish State. In this article, we will present the results of the research conducted on the creative process of his animated film *Homenaje a Tarzán* (1969 in its silent version, 1970 in the sound version), and we will uncover various aspects about the working process and the images that served as the basis for some sequences.





ARANTZA LAUZIRIKA MOREA

Universidad del País Vasco,
España

BEGOÑA VICARIO CALVO

Universidad del País Vasco,
España

PALABRAS CLAVE:

Cine de animación, Balerdi, rotoscopia,
pintado, experimental

KEY WORDS:

Animation film, Balerdi, rotoscopia,
painted, experimental

DOI:

<https://doi.org/10.4995/caa.2025.21794>

Biografías

Arantza Lauzirika Morea es artista, doctora en arte y medios audiovisuales por la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU donde es y Profesora Titular e investigadora del departamento de Escultura y Arte y Tecnología . Sus líneas de investigación están vinculadas con las prácticas artísticas contemporáneas basadas en el registro de imagen, el ámbito público y el campo del comisariado. Co-directora del proyecto Akme (Artea, Cultura Media) y directora del proyecto de Intervenciones artísticas en el puente de Deusto, ha formado parte de diversos proyectos de investigación, escrito textos y artículos de investigación y ha editado varios libros. En estos momentos, co-dirige el proyecto para recuperación del Archivo de video-creación de la UPV/EHU. Desde 2018 dirige el proyecto Memoria Obrera y es la Investigadora Principal del Grupo Consolidado AKMEKA UPV/EHU 2019/21 y GV 2022/25.

Begoña Vicario Calvo (Caracas, 1962) es Doctora en Bellas e imparte docencia el Grado de Arte y en el Máster de Arte Contemporáneo (MACTP) de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Su línea de investigación es el cine experimental animado y ha escrito varios libros y numerosos artículos sobre el tema. Actualmente es investigadora del Grupo AKMEKA UPV/EHU y coordina el grupo de animación Hauazkena con el que trabaja en proyectos cinematográficos como *Beti Bezperako Koplak* (2015), *Areka* (2016), *Miraila* (2017), *En la luna* (2018), *Ehiza* (2020) e *Instrucciones para andar por la ciudad* (2021). También su obra individual, con trabajos como *Zureganako grina* (1996) *Pregunta por mí* (1997), *Haragia/Carne Humana* (2000) o *Jane: Tarzán no era tan guay* (2013). *Azala ez da azala* (2021), ha sido ampliamente difundida y premiada en festivales nacionales e internacionales.

Introducción

Si hay un artista cuyo trabajo es indispensable para comprender el contexto histórico en que se produjeron las primeras películas de animación experimental en el Estado español y específicamente en el País Vasco, es Rafael Ruiz Balerdi.

En este artículo mostraremos los resultados de la investigación realizada sobre el proceso de creación de una de sus películas de animación *Homenaje a Tarzán* (1969, 4'25")¹, fechada en 1969 en su versión sin sonido y en 1970 en su versión sonorizada.

El trabajo, realizado desde el conocimiento que ya poseía como pintor se hizo desde el absoluto desconocimiento del medio de la animación, lo que le llevó a calcar del positivo de películas de imagen real, método con el que parece asumir que este medio exige una estructura narrativa y

un tratamiento figurativo que él ya había abandonado en su pintura años atrás. El artista no piensa en el cine como una extensión de su obra pictórica sino como un paradigma nuevo con un universo particular de leyes y normativas, en donde él va a irrumpir con su primera obra. En este film los trazos y manchas negras conforman en ocasiones figuras reconocibles como rostros, cuerpos humanos y animales salvajes, pero que en ningún momento dejan de ser lo que son, trazos y manchas mediante los que Balerdi abre para el gran público una puerta hacia el arte abstracto y en particular hacia el cine abstracto.

En este artículo aclaremos dos cuestiones que no se habían investigado hasta la fecha: las imágenes de referencia utilizadas para la película de animación y el proceso de trabajo desarrollado para la misma.



HOMENAJE A TARZAN

HOMENAJE A TARZAN

Lo que me impulsó a hacer esta película, fue el demostrarme a mí mismo que se podía hacer cine desde el plano mas simple. Sucedió como una reflexión al pa norúma de los cineastas de Ma-drid de hace cinco años. Sus lu chas, su frustración, ante el complejo aparato, de productora, censura, distribuidora, en fin situación que no ha cambiado, es más, la situación es mas grave.

Me coloqué en el plano mas inae diato, lo artesanal, dibujar fo-tograma a fotograma una pequeña película, y lo que salió fue la historia de una película muy sim ple; una cazadora mata a un ri-noceronte y el estruendo del dis-paro altera la vida de la selva; los animales se espantan, una tribu de nativos danzan, entre tanto estruendo aparece el león y persigue a la cazadora, ella aterrizada huye y grita, enton-ces Tarzan que andaba por aque-llos contornos oye el grito de socorro y corre a salvar a la cazadora. ¿Salvara Tarzan a la cazadora? esta es la incognita de la historia.

Yo personalmente estoy convenci-do de que sí la salva.

R.R. Balerdi
Febrero 1971

Realizador-Pintor
Rafael Ruiz Balerdi
Montador Imagen
Elena Jaumandreu
Montador Sonido
Miguel Gonzalez
Producción
Adolfo Oliete
Procedimiento
35 mm. B/N.
positivado en color

01 Metodología de trabajo

Hemos utilizado como base del estudio la información sobre la producción de *Homenaje a Tarzán* que aparece en la bibliografía, la cual no es muy abundante y, tal y como hemos verificado, es sumamente inexacta. También hemos obtenido información por medio de entrevistas a las personas que aparecen vinculadas de un modo u otro al proyecto, como Luis Gasca, Elena Jaumandreu o Miguel González Sinde.

Por otra parte, nos han sido de gran utilidad las fichas del laboratorio Fotofilm Madrid, además de la hoja de sala que, acompañando a la película de animación cuando se proyectaba por los Cine-Clubs,

hacía las veces de *Press Book*. Además hemos contado con otras informaciones interesantes conservadas en el Centro de Restauración y Conservación del Archivo de Fondos Filmicos de la Filmoteca Española y en el Archivo General de la Administración, donde se guardan los expedientes de las películas calificadas por el Ministerio de Cultura.

La mirada profesional de un especialista de la talla de Juan José Mendy², productor, director y restaurador de cine, ha sido de gran ayuda a la hora de encontrar las huellas de los revelados y otros procesos en los materiales filmicos.

02 El autor y el contexto

Rafael Ruiz Balerdi —Donostia, 1934 - Alicante, 1992— es uno de los mayores exponentes de la llamada Vanguardia Vasca. Pintor de gran formato, estuvo integrado en el grupo GAUR junto a Jorge Oteiza, Remigio Mendiburu, Eduardo Chillida, José Luis Zumeta, Néstor Basterretxea y José Antonio Sistiaga. Fue junto a algunos de ellos, y con la ayuda del mecenas Juan Huarte y su productora X-Films, —de gran importancia en la época por su abundante producción cinematográfica—, con quienes desarrolló su breve pero prolífica creación cinematográfica en el campo de la animación.

Balerdi conoció las corrientes más importantes de la pintura en una larga estancia en el bullicioso París en los años 60. Conoció a artistas y galeristas,

visitó museos, bibliotecas y filmotecas, y fue allí donde conoció la obra fílmica de Norman McLaren. Fue la obra de este autor, concretamente las películas pintadas directamente sobre el celuloide, las que despertaron tanto en Balerdi como en Sistiaga, compañero inseparable durante su estancia en París, la que despertó el interés de ambos por las películas de animación, tal y como nos hizo saber este último en una entrevista realizada en 2018. Es muy interesante el hecho de que dos pintores de gran formato como son José Antonio Sistiaga³ y Rafael Ruiz Balerdi compaginasen su pintura sobre celuloide en formato 35mm, un formato minúsculo, con la realización de grandes lienzos y murales. En el caso de Balerdi, su mayor lienzo, *Gran jardín* (Balerdi, 1966-1974), fue

pintado al mismo tiempo que dibujaba *Homenaje a Tarzán*. En ambos casos, preguntados los artistas por la supuesta

dificultad del cambio de escala, apelan como buenos gestualistas, a la sabiduría de la propia mano (Merino, 2005).

03 La película

La única película que Ruiz Balerdi realizó lleva por título *Homenaje a Tarzán* y es, según consta en los títulos iniciales, el primer capítulo de lo que iba a ser una serie, titulado *La cazadora inconsciente*.

Narrativamente el film consta de una serie de fragmentos aislados que recurren a la memoria cinematográfica colectiva y se convierten, con la presencia de Tarzán y su grito, en una de sus aventuras. Balerdi incide en la idea del movimiento, utilizando para ello un lenguaje completamente experimental, donde la línea argumental se mantiene a pesar de la fragmentación de los planos y los trazos, que poco a poco transitan hacia el corazón abstracto que toda figuración lleva dentro, técnica que nos lleva a su pintura, puro ritmo y movimiento. Arte de simbiosis perfecta entre pintura y cine, respetando los dos lenguajes con un profundo conocimiento de sus técnicas.

La banda sonora de la película fue también elaborada por el mismo Ruiz Balerdi en la productora, con la ayuda técnica de un joven Miguel González Sinde, quien nos ha confirmado la tenacidad del artista por intentar conseguir los sonidos que consideraba necesarios y llegar a sumarlos milimétricamente a la imagen. Es interesante resaltar este extremo, ya que desde que existe la película, circulaba el mito de que Balerdi deseaba que fuera muda, tal vez porque fue así como la presentó en Zinebi, el Festival de Cine Documental de Bilbao y donde le fue concedido el premio del cine experimental. Posteriormente, y animado

por este reconocimiento, sonoriizó la película para que viajara a diversos festivales internacionales, como a la quincena de realizadores del Festival de Cannes o al de Oberhausen en el año 1970.

Los materiales que hemos consultado para esta investigación y que se conservan a una temperatura de tres grados bajo cero en el Centro de Conservación y Restauración de Cine de la Filmoteca Española, CCR, son un negativo de imagen, el *laver* o *dub* positivo y un negativo en del sonido de la película, todos ellos en 35mm, además de un negativo en 16mm, copia que era muy habitual en la época.

Homenaje a Tarzán, se define como una película pintada directamente sobre el celuloide, y por lo tanto se incluye en el mismo conjunto de películas que las de Sistiaga, Brakhage, McLaren o Len Lye, etc., aunque las técnicas utilizadas para aplicar los materiales sean diferentes y en algunos casos radicalmente opuestas.

Como veremos a continuación, *Homenaje a Tarzán* es una película compleja y calculada, donde el único espacio dejado al azar son las ligeras vibraciones del trazo del artista en el dibujo, imposibles de ajustar completamente dada la escala con la que trabajó Balerdi respecto a la pantalla final de proyección y a la propia técnica de calado con tinta.

Sus cuatro secuencias fueron planificadas desde un estadio muy precoz en el

calendario de producción, separando la misma en varios momentos. El primero de éstos contempla la producción de todo el metraje que forma la primera secuencia, realizada únicamente con un grafismo de línea. El nudo de la película, o secuencia dos, contiene ya otros elementos gráficos como la mancha y da paso así a la tercera secuencia, elaborada toda ella en manchas de tinta negra sobre fondo blanco.

Por último, el desenlace de la película está tratado con una mezcla de los grafismos anteriores, a los que se añade el dibujo natural del artista, sin utilizar el calcado, con un tratamiento diferente de la línea, que podemos denominar línea-mancha, pues ya no se trata de delimitar o rellenar, sino que Balerdi completa cada dibujo con ambas.

En cuanto a la información sobre la misma, la mayoría se basa en un artículo de Gabriel Blanco (1976)⁴, arquitecto, realizador, amigo personal de Ruiz Balerdi y asesor de la productora X Films durante los años de realización de la película, transcrito por José Julián Bakedano. Este ha sido el texto que más se ha repetido, copiado y pegado, como información de primera mano sobre la película de la que tratamos.

En la primera parte del texto, Gabriel Blanco describe los meses previos al comienzo de la realización de *Homenaje a Tarzán* y cuenta someramente los experimentos que realizó Balerdi con el celuloide. La personalidad del artista se puede ver en estas líneas por su negativa a preparar un *story board* y por su necesidad de trabajar directamente, en diálogo con los materiales, sin ninguna planificación previa:

Balerdi había estado dibujando, coloreando e incluso quemando formas abstractas sobre celuloide, fotograma a fotograma, llamando a la obra que así realizaba, promovida por Juan Huarte "Evolución", hecha sin planificación ni

medios técnicos, al verse en proyección, el desarrollo adoleció de movimientos bruscos que él lo deseaba y cambiaban el sentido de la obra, indiqué a Rafael que hiciera antes un "Storyboard", dibujando momentos básicos en hojas, previendo así una especie de "animación", imaginando de antemano los cambios en el tiempo, pudiendo "montar" y modificar el film con poco esfuerzo y antes de trabajar todos los fotogramas en el celuloide. Pero su vocación y su compulsión eran sólo de pintor: efectivamente, se puso a dibujar en hojas pautadas con encuadres, ¡pero los 24 dibujos que llevaría cada segundo, y su orden en el film! Afortunadamente no hizo muchos, pues rehuía un esfuerzo fuera de su lugar definitivo. (Ibidem: 12)

Gabriel Blanco también nos cuenta algunos detalles sobre los materiales utilizados por el artista, principalmente la mesa de visionado que preparó para él, y que según hemos comprobado en nuestra investigación fue trasladada al estudio del propio artista, donde completó la película. Este dato lo hemos podido saber a partir de la ficha llamada "Datos finales", cuyo original está en el Archivo Central de la Administración en Alcalá de Henares. Es interesante la alusión de Blanco en su escrito a la mesa de trabajo de Norman McLaren, cuyos planos circulaban desde su publicación en la prestigiosa revista *Cahiers du Cinéma* en el año 1958 (André, 1958: 43), además de numerosos artículos sobre la metodología de trabajo de dicho cineasta, conocida, entre otras, a través de los numerosos artículos publicados por esta revista desde el año 1951 hasta 1958. La mesa en cuestión no era más que una superficie de madera a la que se le había practicado un hueco que una vez sustituido por una pieza de cristal permitía a Balerdi calcar las imágenes originales en película transparente de 35mm, tarea que se facilitaba al colocar una lámpara por debajo.

Hubo que abandonar, por falta de ayuda técnica, la idea de acoplar a la mesa un dispositivo óptico que proyectará la imagen que ya habría dibujado en el lugar en que iría a dibujar la siguiente: un elemento así debe utilizar Norman McLaren para sus films, y habría permitido que las formas abstractas de *"Evolución"* tuvieran en proyección la continuidad y el ritmo deseados, pues ya resulta fácil dar a una imagen una ligera modificación calculada, si se tiene que bajo la referencia exacta de aquella. De modo que evolución quedó abandonada (y su material, muy interesante, inservible sólo por la manipulación a que se le había sometido) y *"Amaya"* también, pero ahora ya podía hacer Balerdi otra obra del mismo orden que está en condiciones técnicas mínimamente válidas. En unos encuentros con Luis Gasca, verdadero apóstol del tebeo, Rafael entró en contacto de nuevo con *"El trauma de Tarzán"* (como lo nombró) de su infancia, y ya no pudo dejar de concretar su proyecto en este tema. (Ibidem: 13)

De nuevo, la metodología del asesor y del autor chocan en lo esencial: la manera de comenzar a trabajar. Gabriel Blanco, cuyo estricto método de trabajo era bien conocido, insiste en que Balerdi prepare la totalidad de proyecto basándose en la elección de las imágenes de referencia, pero Balerdi comienza a dibujar en cuanto tiene unos pocos planos que le sirven de punto de partida, abriendo la puerta a cierta aleatoriedad en los procesos que va a llevar a cabo, tal y como señala Blanco en el mencionado artículo (Ibidem: 14)

Resulta interesante la siguiente descripción en la que Blanco se refiere a la mezcla imágenes con tratamientos gráficos diversos, dando a entender que Balerdi fue decidiendo cómo tratar cada secuencia sobre la marcha, sin ninguna planificación, o más bien no queriendo revelar la existencia de esta, que sin embargo queda patente tras nuestra investigación.

Hizo ese "Primer capítulo" del *Homenaje a Tarzán*, que se llama *"LA CAZADORA INCONSCIENTE"*. Vemos en él negros que tocan el tam-tam, que danzan, animales africanos que huyen por el disparo de caza, Tarzán que lucha con un gorila (no calcado de película), la cazadora en peligro... Y, como final, el rostro de Tarzán que, sin duda, irá a liberarla: *"continuará"*. Dibujado a veces con trazo grueso, otras con línea fina, rellenando o no las superficies negras, o también con muchos trazos cuidadosos o libres; es delicioso ver este material de cerca entero, lo que hice para elegir fotogramas para las ampliaciones de prensa; en proyección encanta el movimiento de la cola de un animal, o la ondulación del cuerpo de la cazadora al final, o las formas de negros en movimiento, que vistas en la mano son formas abstractas, cuyo sentido no se adivina. Dibujado en material virado, posteriormente prefirió dejarlo en negro sobre blanco. (Ibidem: 16)

Por su parte, en el Archivo de la Filmoteca Española, se encuentra preservado un documento escrito a máquina por el propio Balerdi en Febrero de 1971, donde cuenta algunos detalles sobre los inicios de esta película:

Lo que me impulsó hacer esta película fue el demostrarme a mí mismo que se podía hacer cine desde el plano más simple. [...] Me coloqué en el plano más inmediato, lo artesanal, dibujar fotograma a fotograma una pequeña película, y lo que salió fue una historia de una película muy simple; una cazadora mata a un rinoceronte y el estruendo del disparo altera la vida de la selva; Los animales se espantan, una tribu de nativos danza, entre tanto estruendo aparece el León y persigue a la cazadora, ella aterrorizada huye y grita. Entonces Tarzán, que andaba por aquellos contornos oye el grito de socorro y corre salvar a la cazadora.

¿Salvará Tarzán a la cazadora? Esta es la incógnita de la historia. Yo personalmente estoy convencido de que sí la salva. (Balerdi, 1971).⁵

Rafael Ruiz Balerdi dibujó y pintó aproximadamente 6.000 dibujos diferentes y como veremos por medio de varias ilustraciones, la metodología empleada para la realización de la película se corresponde más con la que utilizaría un profesional de la animación que con la de un pintor como Balerdi. Podemos ver en la idea de reutilización de las imágenes la mentalidad de un animador. También en estos procesos de aprovechamiento y

reciclaje de las propias imágenes vemos la mano y la experiencia de personas cercanas al pintor, como Adolfo Oliete y el mencionado Gabriel Blanco.

Para la confección de las imágenes, hubo primero unos metros de película a los que se les dio un tratamiento gráfico que permitiría después que derivasen en otros planos con sólo añadirles más tinta. Esto es ya, para empezar, un ejemplo de planificación exhaustiva desde el nacimiento de la película. A partir de este tipo de decisiones, sabemos que el grafismo utilizado no es azaroso y que cada una de las secuencias tiene un tratamiento previamente meditado.

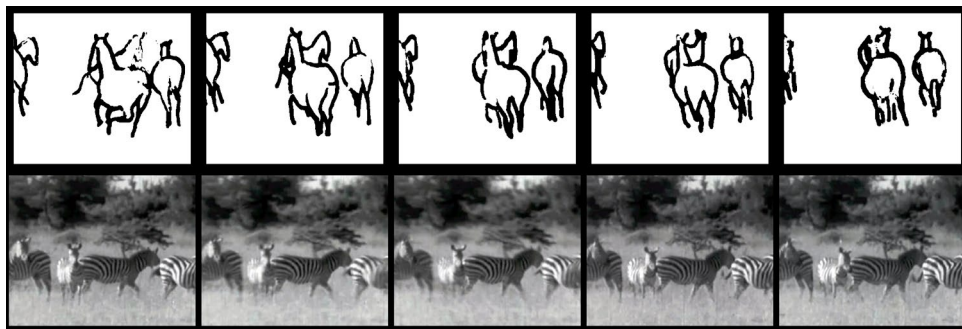
04 El origen de las imágenes y su selección

Como hemos visto en la documentación citada, Balerdi trabajó en dos intentos fallidos antes de iniciar el proyecto que nos ocupa. El primero fue la película *Evolución*, abandonada sin terminar. El segundo partía de la idea de intentar buscar un movimiento coherente entre los diversos fotogramas, calcándolos de fragmentos de otras películas rodadas en imagen real en el proyecto homenaje a la bailarina Carmen Amaya, que llevaría por título *Amaya*. Sin embargo, no le fueron facilitadas las imágenes necesarias de la película *Los Tarantos* (Rovira-Beleta, 1963) que solicitó a la distribuidora.

En el caso de *Homenaje a Tarzán*, Se ha dicho por varios autores, en diferentes momentos, que Balerdi utilizó películas de Tarzán como base para la realización de su cortometraje, sin embargo, en nuestra investigación hemos comprobado que esto no es así, sino que las películas que usó como base fueron en su mayoría documentales sobre África, y hemos conse-

guido, además, recuperar parte de aquellas imágenes originales.

Las películas documentales utilizadas fueron las realizadas por la pareja de exploradores norteamericanos formada por Osa y Martín Johnson. Entre ellas se encuentran títulos como *Congorilla* (Johnson, 1932), *24.000 miles across Africa* (Johnson, 1933), *Untamed Africa* (Johnson, 1933) y *Across the world with Mr. and Mrs. Johnson* (Johnson, 1929), y aunque no nos ha sido posible encontrar correspondencia a todas las imágenes de *Homenaje a Tarzán*, las secuencias encontradas son elementos suficientemente aclaratorios sobre el uso que hizo Balerdi de la imagen original, la selección a la que sometió a dicha imagen y el nivel de fidelidad que utilizó. No hay ninguna duda sobre la procedencia de estos planos, ya que la imagen es perfectamente identificable en muchos de ellos, por ejemplo, el caso del plano de los elefantes, existentes en la película documental de los Johnson titulada *24.000 miles across Africa* (Johnson).



Otro ejemplo de similitud considerable sucede entre la secuencia de las cebras y la de las Jirafas en la película de Balerdi y los

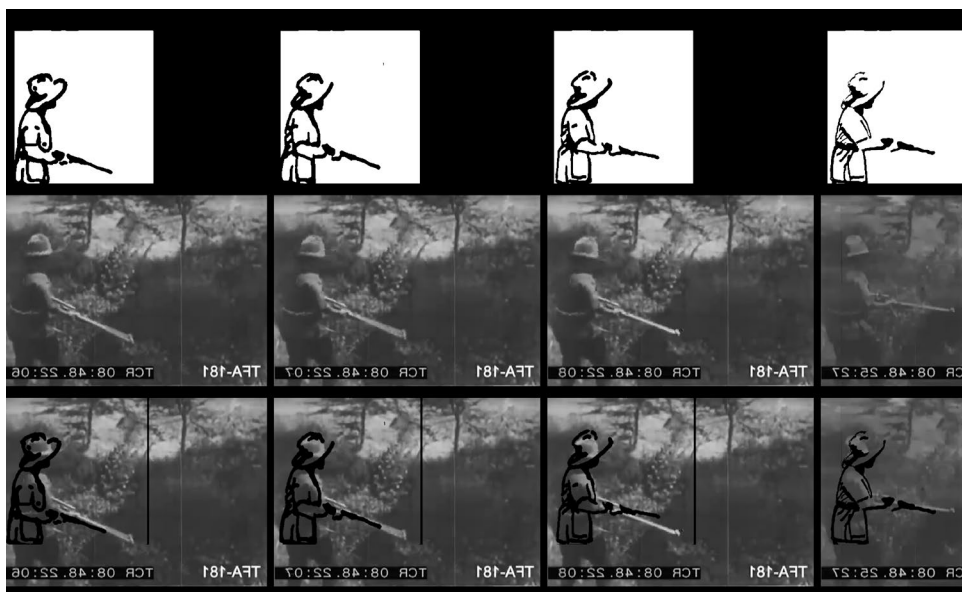
planos equivalentes de las mismas en imagen real, ambas pertenecientes al documental *Congorilla* (Johnson).



También son de *Congorilla* las imágenes del rinoceronte al que dispara la cazadora,

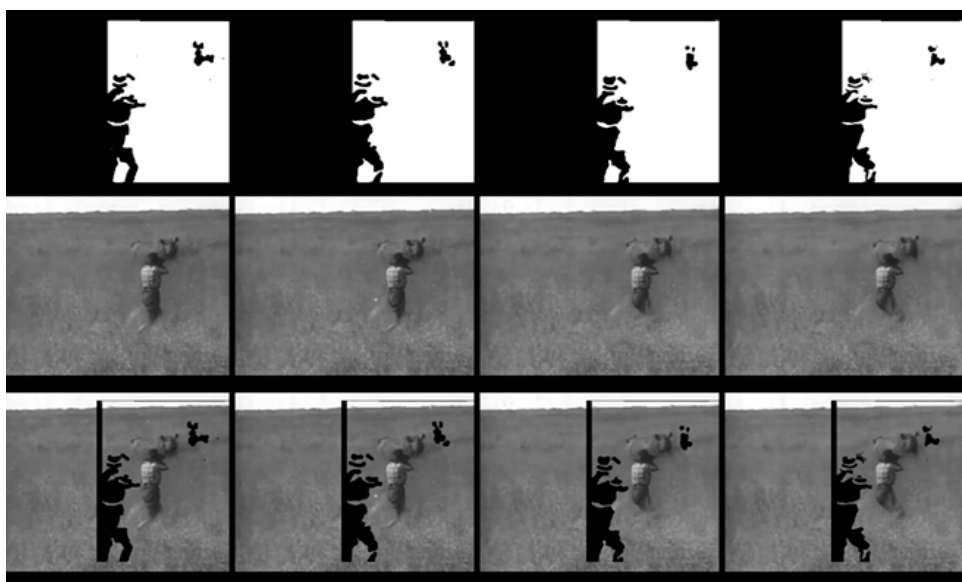
en donde la identificación del plano es mucho más patente a la vista.





Las imágenes de la cazadora apuntando pertenecen al *film Across The World with Mr. Mrs Johnson*. Balerdi utilizó el rever-

so de la película original, como puede verse en la ilustración, en donde ésta aparece volteada.



Estas imágenes son alternadas con las que Balerdi Calcó del documental *Across*

the world with Mr. And Mrs. Johnson, donde también utiliza la imagen original volteada.

05 El grafismo como herramienta estructuradora

Como podemos comprobar en las ilustraciones, el grafismo utilizado en cada una de las etapas argumentales de la película, es decir, en cada una de las secuencias, es bien diferenciado y va haciéndose cada vez más complejo.

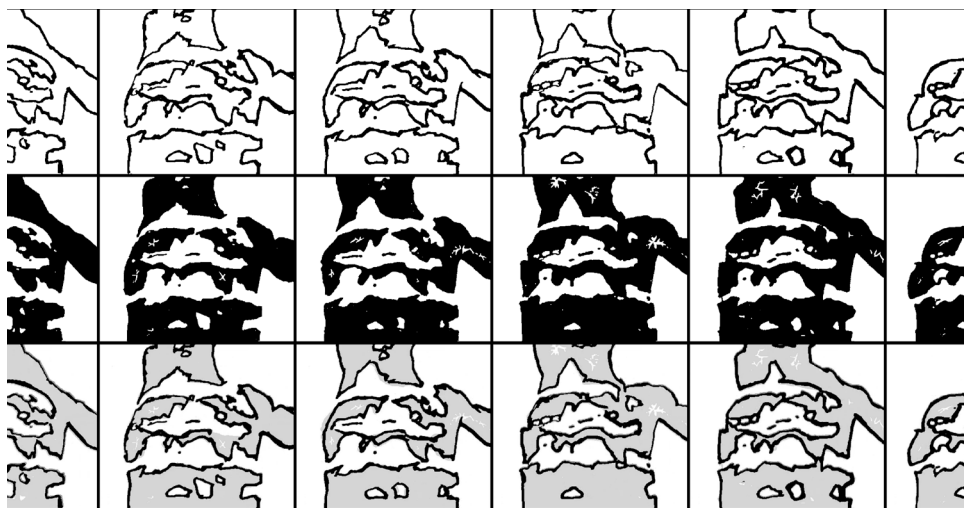
El procedimiento utilizado por Balerdi para optimizar su trabajo, el cual ya indica una plena conciencia de la ardua tarea que supone la animación como técnica y también una mentalidad de animador, fue la reutilización de los dibujos, de manera que, añadiendo material sobre el diseño ya realizado llegaba a una imagen nueva, similar a la anterior, pero sin duda bien diferenciada.

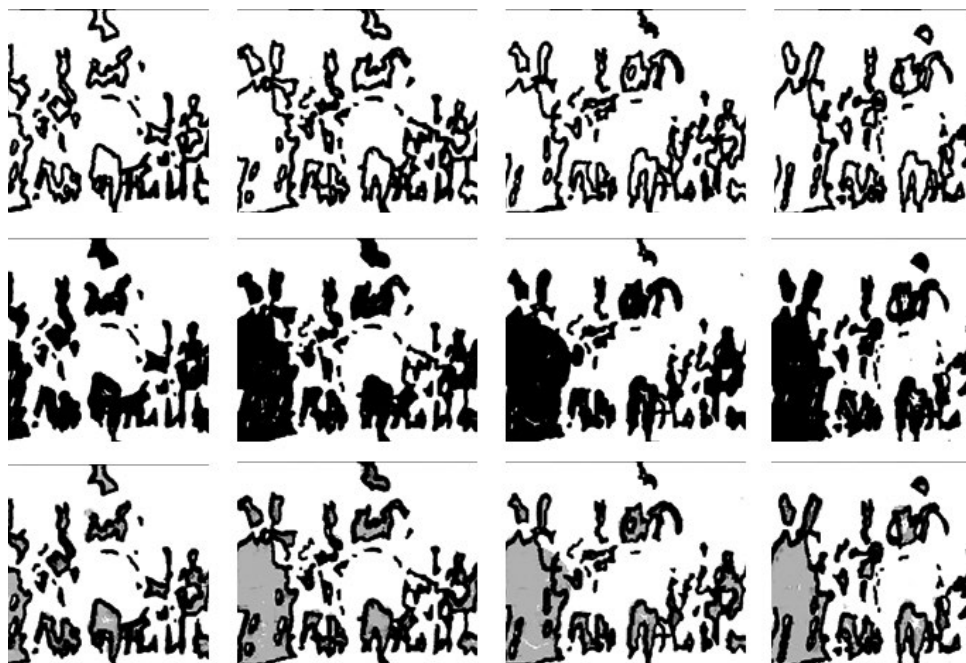
Hemos podido comprobar en nuestra investigación que, lo que Balerdi hizo en prácticamente todos los planos que dibujó, fue realizarlos en dos fases y algunos en tres. El método consistía en dibujar un plano con línea, el cual era remitido al laboratorio una vez finalizado para su conversión en copia fotográfica o interpo-

sitivo. Después se devolvía al autor el metraje original, quien lo retomaba y volvía a incidir sobre él, añadiendo más detalles o pigmento, después de lo cual se repetía el procedimiento en el laboratorio. En un número considerable de planos se llevó a cabo este proceso repitiéndolo dos veces y en alguna ocasión hasta en tres, para obtener planos muy distintos que pudiesen utilizarse en diferentes momentos de la edición final.

En las siguientes ilustraciones se muestra cómo se realizaron las fases de este procedimiento, siendo la primera fila los dibujos en línea correspondientes a la secuencia 1, la fila del medio son los mismos fotogramas reutilizados y rellenados de tinta, dando como resultado los dibujos de mancha que componen la secuencia 3.

La última de las filas es una muestra de la imagen resultante de la superposición de las dos anteriores y en la que se demuestra que es, efectivamente, la misma imagen reutilizada.





Como puede apreciarse en las ilustraciones, en un primer momento Balerdi dibuja la línea de contorno de la figura que desea extraer del original cinematográfico por el método de calco directo en celuloide transparente.

En la observación del negativo durante nuestra investigación, pudimos confirmar esta idea, al encontrar que las diferentes secuencias, procesadas en distintos negativos, fueron plasmadas en bases de diferentes marcas comerciales, siendo la primera de ellas Agfa y más tarde Kodak, las cuales procedían a su vez de distintas emulsiones, marcadas con las numeraciones 2/144, S-63 y S-89 como pudimos ver en las marcas numéricas del borde del celuloide.

En una segunda fase, Balerdi retoma la cinta dibujada y la rellena con tinta, en

manchas que quedan delimitadas perfectamente con la línea anterior. Estas son las imágenes que van a conformar la tercera secuencia, formadas por lo tanto por las mismas imágenes que la primera, pero en su variante de mancha, y finalmente editadas en un orden diferente.

Aunque en un principio se podría pensar que el artista va calcando los diversos momentos de la película original dándole tratamientos variados, es evidente y así lo podemos apreciar en la ilustración, que el plano original es el mismo, es decir, no hablamos de dos momentos similares en la danza filmada originalmente sino que los fotogramas son exactamente los mismos en los dos planos, de lo cual inferimos que Balerdi reutilizó su propio material una vez procesado en el laboratorio para implementar la productividad de su trabajo, como hacen los animadores profesionales.

06 Otras herramientas no gráficas

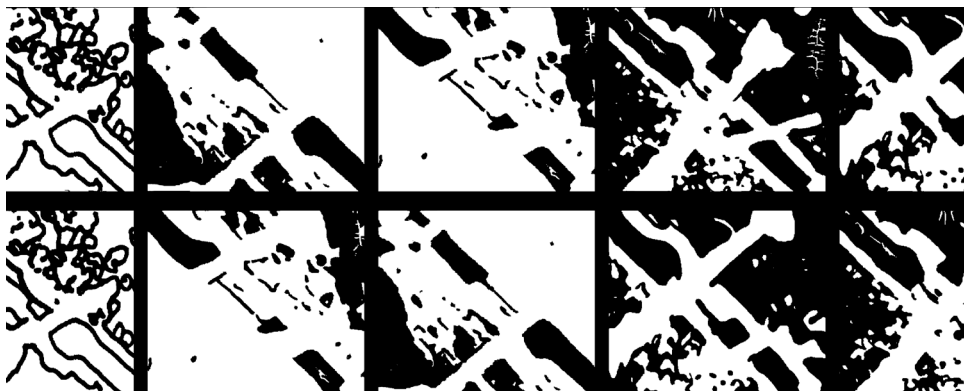
Un tratamiento algo más complejo que también podemos observar en algunos momentos de la película es una variación del anterior, donde además de pintar varias veces el mismo motivo, el artista cambia la posición de la imagen en relación a la del fotograma, es decir que la voltea para que funcione a los ojos del espectador como si de otra se tratase.

En el siguiente ejemplo podemos observar cómo los dibujos del primer plano de los golpes a un tambor, planos 9, 58, 59, 60 y 82, corresponden a una sola toma. En el primero de ellos el dibujo es únicamente una línea perfilando los contornos de las formas que Balerdi eligió para su película y en los sucesivos planos aparecen rellenas las áreas marcadas por el dibujo ante-

rior y además, reutilizado posteriormente pero no en idéntica posición, sino que ha sido volteado horizontal y verticalmente.

La fila superior corresponde a fotogramas de los planos 9, 58, 59, 60 y 82, en el orden en que aparecen en la película, donde se puede comprobar que la posición del fotograma en sucesivas ocasiones ha sido alterada para aparecer volteada sobre el eje vertical y también sobre el horizontal, dando como resultado que, dentro de la similitud, los fotogramas parezcan muy diferentes.

La fila inferior representa el orden en que fueron elaborados los fotogramas por el realizador, es decir, 9, 59, 58, 82 y 60, y en esta serie se puede apreciar cómo se fue



añadiendo material —pigmento— sobre el fotograma en diferentes fases.

Los planos 58, 59 y 60, corresponden a una misma toma, dividida en dos planos que no son el mismo repetido, sino que ha sido cortado y volteado. Primero aparece con un diseño de línea simple y volteado, más tarde con una línea algo más compleja y que toma algo de textura por medio de puntos en una imagen sin voltear, de manera que no case exactamente con el pla-

no anterior, desvirtualizando así el plano de imagen real de donde fueron tomados por el artista y también la primera versión que éste hizo del mismo.

El proceso se repite una vez más, en este mismo plano: pintado primero con líneas, posteriormente rellenado y utilizado de nuevo en el plano 60 por tercera y consecutiva vez, el mismo dibujo modificado será utilizado por cuarta vez en el plano 82 de idéntica manera.



07 Paradojas visuales y juegos asumibles del azar

En un par de ocasiones también encontramos juegos de contradicción en la imagen, que según se va tornando más y más abstracta deja de tener a los ojos del pintor, mientras rellena las siluetas, el sentido de forma/fondo más sencillo de apreciar en la imagen figurativa, y como

consecuencia, se dan casos próximos a los planteamientos de cine *Flicker*⁶ de Pierre Herbert, en donde la retina reacciona a un estímulo violento de luz. Esta situación ocurre también propiciado por el hecho de que se trata de una imagen en blanco y negro, y produce una tercera imagen que no

está en la pantalla, sino que se presenta virtualmente en el sistema óptico de quien mira. Veámoslo con dos ejemplos

Los fotogramas anteriores corresponden al plano 80, y puede apreciarse perfectamente la superficie sin rellenar de la forma delineada, probablemente por el error de inicio que supuso pintar de negro la forma situada en la esquina inferior izquierda de la imagen. En un tercer fotograma, el error es subsanado, y sin embargo, puede apreciarse perfectamente, por el tratamiento de las formas, que estas fueron tratadas como si de una imagen totalmente abstracta se tratara. Han dejado de tener un sentido figurativo y funcionan como el negativo de la imagen anterior.

La ilustración corresponde a una serie de fotogramas correlativos del plano 85, en donde puede observarse la deriva figurativo/abstracta de la imagen, que a partir de fotograma número 2 pierde la iconicidad de la figura y funciona como mancha. En el fotograma 5 llega a invertirse y sigue sin encontrar su referencia real durante los siguientes fotogramas, aunque lo hace en el número 9, para volver a un “error” inmediatamente en el fotograma 10.

Uno de los elementos gráficos que llama nuestra atención cuando contemplamos *Homenaje a Tarzán* son las grietas que aparecen en la tercera secuencia, la secuencia creada rellenando las líneas de aquellos primeros dibujos para derivar en manchas.

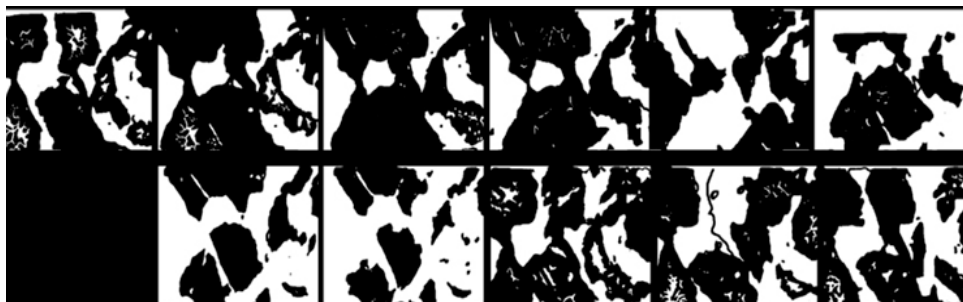
Estas grietas se produjeron de forma natural y pueden observarse en prácticamente todas las figuras.

Habiendo comprendido que el trabajo de Balerdi sobre su película fue en extremo calculado, desde el momento de la selección de los fotogramas que iban a ser calcados hasta sus procesamientos en etapas en el laboratorio, hemos de inferir que el artista vio las secuencias terminadas tiempo antes incluso de iniciar el proceso de montaje.

Balerdi pudo, por lo tanto, observar cómo se había agrietado la tinta china en la secuencia de las manchas y en su criterio decidió no repararlas ni retocarlas, sino aceptar aquel hecho azaroso como parte del grafismo de su película.

Esta decisión encaja perfectamente con la idea que tenía Balerdi del hecho creativo, de la pintura automática y de dejar que los materiales actuasen también por su cuenta.

No queremos dejar de apuntar en estas líneas, que este agrietamiento y su efecto visual no fueron algo buscado ni propiciado por Balerdi, sino que ocurrió debido al método de trabajo que el artista utilizó para la realización de la secuencia de las manchas —la secuencia 3—. Como ya hemos dicho anteriormente, esta secuencia se completó reciclando la primera después de que ésta hubiera sido ya registrada en un interpositivo en el labo-





ratorio, de manera que el pintor rellenó directamente sobre el celuloide colocado en horizontal en una mesa, las líneas del dibujo que anteriormente había trazado calcando desde el documental original.

El procedimiento de entintado, cuando se trata de rellenar contornos, no requiere que el pincel haga muchos movimientos sobre la superficie, sino más bien que deje caer su carga de tinta sobre el área a pintar y no rebase los límites del dibujo. Este procedimiento puede provocar que el material depositado sobre el celuloide sea excesivo, en el sentido de que cuando seque y se deshidrate aparecerán las mencionadas grietas.

Si por el contrario el pintor está realizando un dibujo que a su vez tiene líneas y manchas, el comportamiento de la mano y del pincel serán de barrido, de dibujar con la mancha y rellenar con la línea, indistintamente y según el criterio del artista. Esta es la razón por la que, en los planos en los que Balerdi dibujó directamente, calcando o no, su pincel

depositaba la cantidad precisa de tinta para completar el dibujo y no tanta como para que aparecieran grietas.

Si por el contrario el pintor está realizando un dibujo que a su vez tiene líneas y manchas, el comportamiento de la mano y del pincel serán de barrido, de dibujar con la mancha y rellenar con la línea, indistintamente y según el criterio del artista. Esta es la razón por la que, en los planos en los que Balerdi dibujó directamente, calcando o no, su pincel depositaba la cantidad precisa de tinta para completar el dibujo y no tanta como para que aparecieran grietas.

En las secuencias 2ª —línea superior— y 4ª —línea inferior— no se perciben grietas en ninguno de los fotogramas, y esto es debido a que el procedimiento de entintado se hizo por barrido del pincel y no por descarga del mismo, procedimiento utilizado para toda la secuencia 3, en donde se procedió al rellenado de los dibujos de la 1ª secuencia.



Conclusiones

El estudio pormenorizado fotograma a fotograma de la película realizada por Rafael Ruiz Balerdi titulada *Homenaje a Tarzán*, arroja luz sobre una serie de cuestiones que hasta ahora desconocíamos y en las que apenas se había indagado. La información que aparecía en la escasa bibliografía sobre el tema era repetitiva y apenas ofrecía variaciones entre los autores, probablemente porque las fuentes consultadas para su consecución apenas variaban. Nos parece por ello muy importante destacar una serie de conclusiones descubiertas y contrastadas a lo largo de esta investigación de las que queremos dejar constancia.

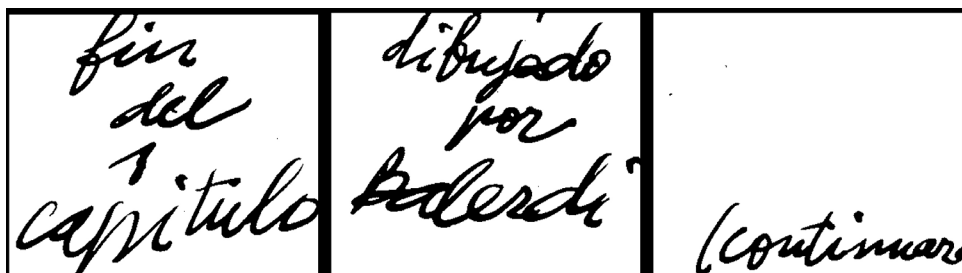
En primer lugar y respecto a las imágenes originales, hemos comprobado que Ruiz Balerdi no utilizó ninguna imagen de las películas de Tarzán existentes en el momento de realización de *Homenaje a Tarzán*, tal y como había dicho Gabriel Blanco, sino que las obtuvo de una serie películas documentales de los años 30 filmadas por Osa y Martín Johnson. Entre otras, utilizó las tituladas *Congorilla*, *24.000 miles across Africa* y *Across The World with Mr Mrs Johnson*.

Por otra parte, hemos descubierto que Balerdi ejecutó *Homenaje a Tarzán* en varias fases, elaborando primero casi todas las imágenes con un tipo de grafismo de línea negra delimitando la forma, y envió este material al laboratorio para su procesamiento. Más tarde, reutilizó de nuevo su propio metraje para rellenar aquellas formas con manchas de tinta, de manera que con la mera aplicación de un nuevo grafismo, conseguía unos planos completamente diferentes.

Tras el análisis de las imágenes de esta película hemos concluido que los craquelados, grietas y fisuras que aparecen en las manchas más densas de tinta de la película, probablemente causados por utilizar una gruesa capa de pigmento, no fueron en un principio intencionados, pero sin embargo el artista los asumió como parte del grafismo de la película, ya que tuvo ocasión de observarlos antes de la edición final del film, y por lo tanto de enmendarlos. El hecho de que los mantuviera en la copia definitiva de *Homenaje a Tarzán* hace de ellos uno de los escasos elementos dejados al azar en la película.

Por último, aunque esta conclusión no provenga de la observación de los negativos, hemos podido contrastar los datos que circulaban en la bibliografía previa respecto al sonido y al montaje de la película. En el caso del sonido hemos tenido acceso a la persona que ayudó directamente a Balerdi a sonorizar *Homenaje a Tarzán*, Miguel González Sínde, quien después ha desarrollado una importante carrera como editor de cine. En cuanto al montaje de la imagen, en el informe que se guarda en el Ministerio de Cultura y que fue abierto cuando se solicitó por parte de X-Films su nacionalidad, en el año 1973, figura que el montaje corrió a cargo de Elena Jaumandreu, una reputada montadora

que tiene en su haber, entre otros muchos, el montaje de *Campanadas a medianoche* de Orson Welles (1965) y que trabajó en varias de las producciones de la productora. Consultada la señora Jaumandreu nos confirmó que no fue ella quien llevó a cabo el montaje del cortometraje, extremo corroborado por el mismo González Sínde, quien sugiere que quien ayudó a Balerdi en dicha tarea fue Adolfo Oliete, un importante trabajador de X-Films que también asesoró a Balerdi en cuestiones técnicas y es definido por José Antonio Sistiaga como un hombre de gran sensibilidad para con las artes.



Referencias bibliográficas

BLANCO, Gabriel, octubre 1976. "La realización de La cazadora inconsciente", en *Garaia*, nº 11, 11-18

Fundación Oteiza, exposición: *Sistiaga, de la pintura gestual al arte del movimiento*, 2015. Disponible en: <https://masdearte.com/sistiaga-de-la-pintura-gestual-al-arte-del-movimiento/> [acceso 07/06/2024]

JOHNSON, Osa & Martín. *Congorilla* (1932).

JOHNSON, Osa & Martín. *24.000 miles across Africa* (1933).

JOHNSON, Osa & Martín. *Untamed Africa* (1933).

JOHNSON, Osa & Martín. *Across the world with Mr. and Mrs. Johnson* (1929).

KONIGSBERG, Ira, 2004. *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid: Akal.

MARTIN, André, 1958. "Mystère d'un cinéma instrumental" en *Cahiers du Cinéma* Nº 81.

MERINO, José Luis, 2005. "La mano de Ruiz Balerdi". *El País* 12 DIC 2005 https://elpais.com/diario/2005/12/12/pais-vasco/1134420013_850215.html [acceso 07/06/2024]

RUIZ BALERDI, Rafael, febrero 1971. Documento escrito a máquina. Archivo de la Filmoteca Española.

BONET, Eugeni & PALACIO, Manuel. 1982. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*. Madrid: UCM.

CERDÁN, Josetxo. & FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel. 2012." *X Films: desarrollismo y me-*

cenazgo." *Archivos de la Filmoteca*, N.º 69. 168-180

PALACIO, Manuel. & UTRERA, Rafael. 2000. *Gabriel Blanco: cine y psicoanálisis*. Madrid: *Semana de Cine Experimental de Madrid*.

VIAR, Javier. 1995. "Chillida, Balerdi, Larea. Três artistas em correlação" .<https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/monographies/1398/> [acceso 07/06/2024].

VICARIO, Begoña. & MATEOS, José. Maria. 2007. *Sistiaga, el trazo vibrante*. Madrid; *Consejería de Cultura y turismo de la Comunidad de Madrid*.

ZUNZUNEGUI, Santos. (coord.).2011. *Oteiza y el cine*. Alzuza; *Fundación Museo Oteiza*.

Notas

¹ Rafael Ruiz Balerdi *Homenaje a Tarzán* Película (1969) sonorizada 1970. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SAED5PIJSyw> [acceso 07/06/2024]

² Juan José Mendy Igoa creó en 1974 la compañía ISKRA, empresa dedicada a la producción de trucos cinematográficos y a la recuperación de nuestro patrimonio filmico. Este veterano profesional ha restaurado más de 200 películas, entre las que figura *El espíritu de la colmena* (Erice, 1973) o *Furtivos* (Borau, 1975). Este uruguayo dejó su país para venirse a España a estudiar producción en la Escuela de Cine. Su primer encargo fue *El mayorazgo de Bastarreche* (Azkona, 1928), película que se declara dispuesto volver a restaurar. <http://www.iskra.es/> [Recurso online, Accedido: 18-5-2024]

³ Tal y como se señala en la introducción a la exposición: *Sistiaga, de la pintura gestual al arte del movimiento*. En la Fundación Oteiza en 2015. Disponible en: En Mas de Arte. <https://masdearte.com/sistiaga-de-la-pintura-gestual-al-arte-del-movimiento/> [acceso 07/06/2024]

⁴ Entre otras cosas, Gabriel Blanco fue realizador de cine de animación y tiene en su haber films tan importantes como *La edad de piedra* (1965) <https://www.youtube.com/watch?v=fw6T3d5Jhpg> y *La edad del silencio* (1978).

⁵ RUIZ BALERDI, Rafael, febrero 1971. Documento escrito a máquina. Archivo de la Filmoteca Española.

⁶ El *Flicker film* es un tipo de película experimental que investiga la percepción mediante la rápida alternancia de Blanco y negro o colores sobre la pantalla o mediante la rápida sucesión de imágenes, cada una de las cuales puede aparecer durante el más breve instante, no más de un solo fotograma. Velocidades de parpadeo diversas y varias combinaciones y tipos de imágenes afectan tanto a la percepción como a la cognición del espectador. (...) (Konigsberg, 2004)

© Del texto: Begoña Vicario y Arantza Lauzirika Morea

© De las imágenes: Rafael Ruiz Balerdi y Osa & Martín Johnson. Capturas de las secuencias realizadas por Begoña Vicario.