

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
KAREL ZEMAN, EL POETA DE LOS LUNÁTICOS

Autor/es:
Sergi Sánchez

Citar como:
Sergi Sánchez (2001). KAREL ZEMAN, EL POETA DE LOS LUNÁTICOS.
Nosferatu. Revista de cine. (34).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41208>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





Vynález zkázy

Karel Zeman, el poeta de los lunáticos

Bigarren Mundu Gerra amaitzean, Karel Zeman txekiarrak bere animazio-estudioa sortu eta bere lehen filmak txotxongiloekin filmatzen hasi zen. Zinemaren lehenen ameslarien (esate baterako Méliès edo Emile Cohl, eta Jules Verne) iturrietan edandakoa, zenbaitek Zeman bere garaian haur-animatzailetzat hartu zuten. Dena den, Vynález zkázy edo Baron prásil lanak bezalako hain ziburua iradokitzaile eta surrealismoz kargaturikoek artista desberdin eta sailka ezina bilakatzen dute.

Sergi Sánchez

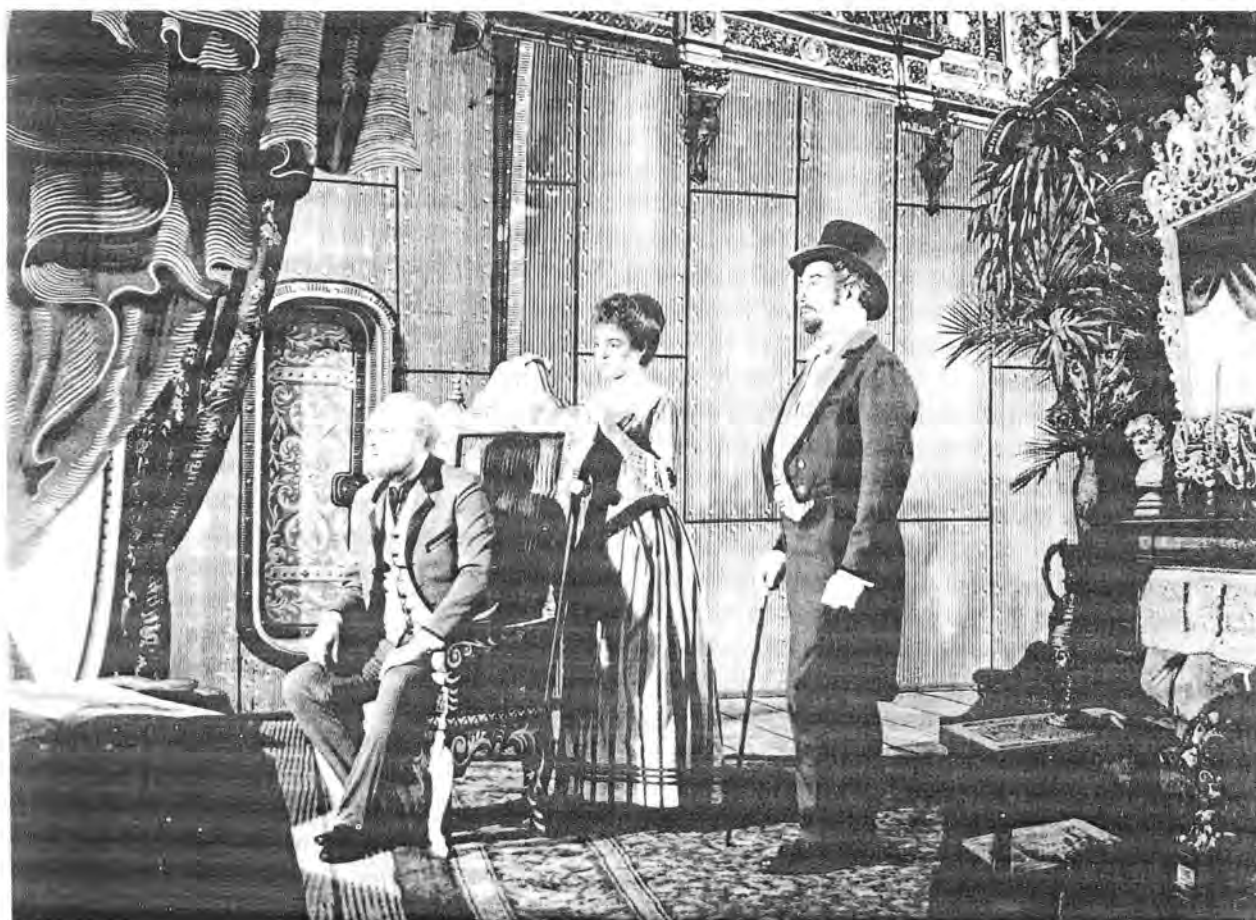
Hablemos, por ejemplo, del Thaumatropio. Inventado por el doctor John Ayrton Paris en 1825, fue uno de los juguetes ópticos más populares en su época. Consistía en un disco de cartón con la foto de un pájaro en un lado y la de una jaula en otro. Unidas por una cuerda en tensión, al destensarse se movían frenéticamente creando la ilusión de un pájaro dentro de una jaula. Hablemos, también, del Phenakistiscopio, obra del físico belga Joseph Plateau en 1832. Otro disco sostenido por una asa que le permitía girar libremente. Alrededor del perímetro del disco había una se-

rie de dibujos en diferentes fases de movimiento, separados por ranuras. El disco estaba unido a un espejo, que, girando, le permitía ver al espectador -reflejada en el espejo- la figura correspondiente como si estuviera viva, lo que quiere decir moviéndose. Hablemos, finalmente, del Théâtre Optique del francés Emile Reynaud, que se presentó por primera vez en el Museo Grevin de París, en 1892. Este aparato, el ejemplar evolucionado de su más inmediato antepasado, el Praxinoscopio, proyectaba simultáneamente fotos en movimiento sobre *backgrounds* o telones de fondo, todo en la misma pantalla. Las llamadas "Pantomimas Luminosas" ampliaron hasta los quince minutos la duración de las nanopelículas que conseguían visionarse en los mágicos artilugios que las precedieron, y comprendían unas 500 fotografías en una tira de celuloide. No es casual que el checo Karel Zeman evocara el entrañable arcaísmo de estos aparatos milagrosos -especialmente los dos últi-

mos- en la secuencia de la proyección de noticiarios en **Vynález zkázy** ("Un invento diabólico", 1958). La extraña belleza de unos camellos que patinan o de una marcha militar de soldados de cartón resume con ajustada pericia la esencia del cine de Zeman: la reivindicación de la magia primitiva de los orígenes del séptimo arte, cuando la luz de un proyector iluminaba un ritual atávico donde artes más antiguas -la pintura, la literatura, la fotografía, el teatro de marionetas- decidían conjurarse contra los fantasmas de la realidad.

Según cita Andreu Amorós Isern (1), Zeman declaró en una ocasión que *"así como el pintor tiene los colores, los pinceles y la tela, yo dispongo de la óptica, la luz y los medios técnicos. Tengo fe en la película. (...) Méliès me maravilló porque en los inicios del cine demostró que se podían expresar cosas inauditas: nadar bajo el mar, volar en el cosmos... en resumen, todo aquello que me*

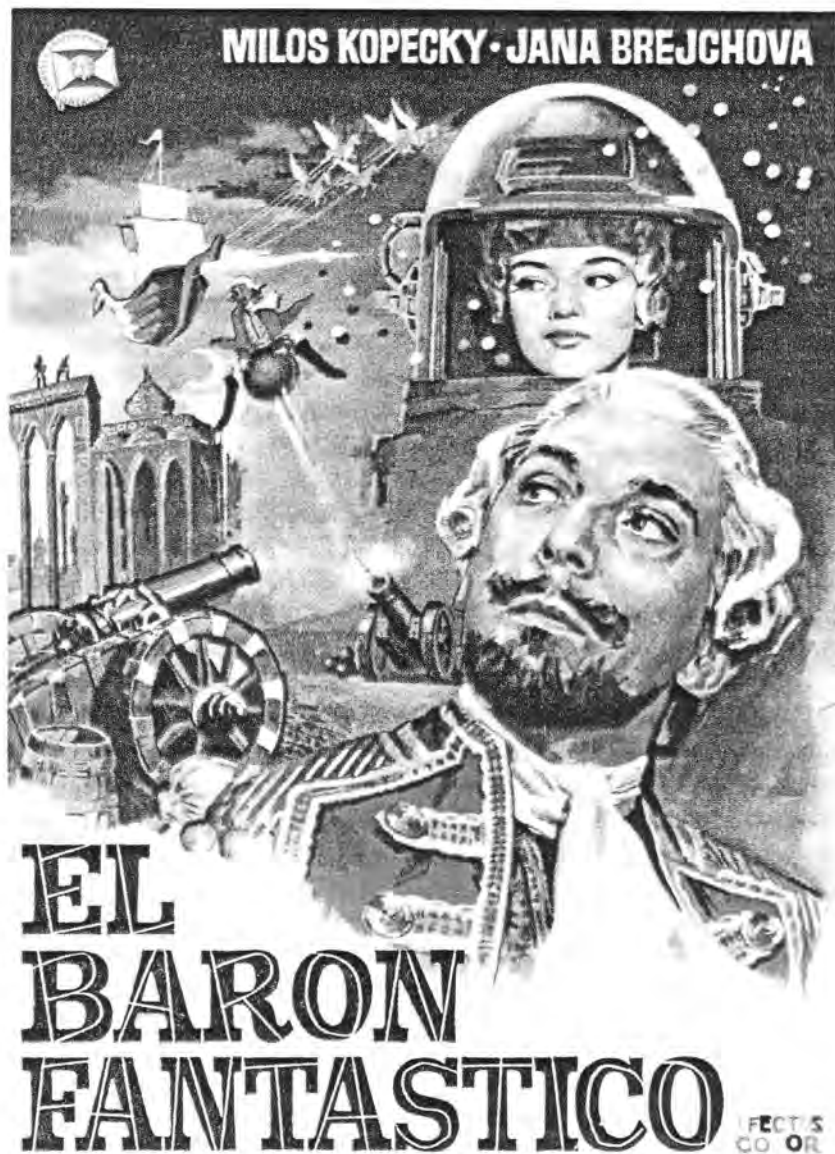
atrae". No cabe duda de que Georges Méliès, el prestidigitador del fotograma animado, fue uno de los puntos de referencia fundamentales para el desarrollo de la obra de Zeman, no sólo por su fascinación por los teatros de juguete y las marionetas sino por su vinculación casi genética, inevitable, con su otro hermano gemelo, Jules Verne. Méliès vivió la aparición del cine como una prolongación lógica de los espectáculos de magia y *grandguignol*. El ilusionismo visual de **Viaje a la Luna** (*Le voyage dans la Lune*, 1902) o **Le dirigeable fantastique** (1906), que consiguió altas cotas de verosimilitud gracias a los trucos que Méliès aprendió por casualidad (2), inspiró la trayectoria de Zeman, pero no fue la única de sus influencias. Desde Emile Cohl y sus películas coloreadas -homenajeadas en **Na komete** ("En un cometa", 1970)- hasta la pionera experiencia de Windsor McKay en **Gertie the Trained Dinosaur** (1914), experimento interactivo donde el autor/animador aparecía



Vynález zkázy

en el escenario para desaparecer "dentro" de la película -facilitando la identificación del espectador de la manera en que lo hacían los niños protagonistas de *Cesta do Praveku* ("Viaje a la prehistoria", 1955)-, pasando por la primera película de marionetas animadas con *stop motion* de la historia del cine, *The Humpty Dumpty Circus* (J. Stuart Blackton y Albert E. Smith, 1908), Zeman bebió de fuentes pretéritas sin cambiar de modelo ni camisa en más de treinta años de carrera. Sus películas tenían un hálito más surrealista que infantil: no era ni un animador puro ni un cineasta puro. Era, simplemente, un artista.

Hablando de Jiri Trnka, Robert Benayoun (3) afirmaba que en su cine *"no había animales en pantalones, no había antropomorfismo fabulista, no había jerarquización de la naturaleza en criaturas buenas y malas. La estilización de los animadores checos no es un postulado moralizante sino un asunto de selección natural"*. No pudo estar más acertado el exégeta de Jerry Lewis al restar moralismo a las propuestas del cine de animación checo, cabeza de pelotón de la resurrección de la cinematografía de un país que, como el resto de la Europa del Este, había notado, y mucho, los efectos de la Segunda Guerra Mundial y la invasión nazi. El 11 de agosto de 1945 se instauró la nacionalización del cine checo, mucho antes que la de la industria pesada y la banquera. Los primeros estudios que se crearon fueron los de animación, sobreprotegidos por el Estado, declarados de interés cultural y casi exentos de la vigilancia de la censura. Es cierto que la influencia socialista se dejó notar en algunas de las primeras obras de Trnka -especialmente en *Pérák a SS* (1946), sátira a costa de Hitler, y *Dárek* (1946), una burla sobre los valores de la clase media- y Zeman, pero siempre se manifestó de un modo benéfico: las sofisticadas



innovaciones estéticas del cine de animación checo superaban con creces el poder de cualquiera de sus mensajes políticos. Al principio de su carrera, Zeman focalizó sus objetivos en las intenciones didácticas de sus primeros cortos -protagonizados por el señor Prokouk, un muñeco de madera de aspecto vagamente apayasado- y, más tarde, en la mezcla de dispares técnicas de animación, que incluían el uso de transparencias y marionetas en movimiento gracias a la animación fotograma a fotograma. Jiri Trnka tenía sus estudios en Praga, mientras que Karel Zeman y Hermína Týrlová los tenían en Gottwaldov (Moravia): una separación geográfica que representaba, sin querer, dis-

tintas investigaciones creativas. La posterior descentralización, desarrollada a mediados de los cincuenta, de la industria cinematográfica posibilitó que nuevos talentos entraran a jugar en el equipo checo y que los que habían surgido en la década anterior -Monterde, Riambau y Torreiro (4) citan, además de a Zeman, a Vojtech Jasný, Klos, Kadar y Kachyna- afianzaran su puesto de titulares. Pero a pesar de que sus dos mejores obras -*Vynález zkázy* y *Baron prásil* ("El barón fantástico", 1961)- datan del resurgimiento de los nuevos cines europeos -y de la edad de oro del cine del Este, ahora enterrado en el cementerio de las viejas glorias-, Karel Zeman, olvidado en

las estanterías de la cinefilia militante, carga con el sambenito de haber sido un cineasta infantil, una cruz demasiado pesada como para sobrevivir a ella sin cicatrices profundas.

No es precisamente infantil el origen del arte de Zeman. Ahí está, en sus raíces, el teatro de marionetas (5), casi siempre asociado a la edad preescolar, y cuya importancia en la tradición checa se remonta, como afirma Artur Ambrós (6), a tres siglos atrás. En efecto, durante la monarquía de los Habsburgo las marionetas se convirtieron en un instrumento nacionalista, cuyo objetivo era divulgar y dinamizar la cultura autóctona para pararle los pies a los invasores germanos. El mismo Zeman homenajeó a estas marionetas contestatarias en **Král Lávrá** ("El rey Lavra", 1952), la historia de un monarca bufonesco que, inspirada en un poema satírico de Karel Havlíček Borovský, ya fue

utilizada por marionetistas malintencionados para socavar los cimientos del Imperio Austrohúngaro. Siglos después, las marionetas volvieron a cargar contra las tropas alemanas, esta vez vestidas con uniforme de la Gestapo. Los nazis no tardaron en silenciar a los muñecos de madera, pero la Resistencia de los escenarios checos seguía agazapada, acechando, preparada para luchar contra el fascismo. Al acabar la guerra, las marionetas salieron de su escondrijo, y fundaron diez teatros profesionales en Bohemia y Moravia y tres en Eslovaquia. Fue entonces cuando Karel Zeman, que nació el 3 de noviembre de 1910 en Ostromer, en el noreste de Bohemia, fundó sus estudios de animación, apoyado por su colaboración como animador de muñecos con Hermína Týrlová, en un grupo llamado Bratři Triku (o hermanos del trucaje). Lejos quedaban sus estudios de decoración y diseño publicitario, su época como

modelista y dibujante en Francia (1930-36) y su trabajo en el departamento de publicidad de la fábrica de zapatos Bata.

No obstante, el valor transgresor de la marioneta iba más allá de cualquier sentido político. Desde las filas de las vanguardias de principios de siglo, artistas como Marinetti, Kandinsky, Leger, Breton y Schlemmer defendieron el papel de la marioneta como puente entre las ceremonias rituales europeas y no europeas, y como un elemento central en el teatro popular tradicional con infinitas posibilidades experimentales. En este sentido, el trabajo de Zeman, como el de Jiri Trnka, pertenece al dominio de las vanguardias: por muy prosaicos que puedan parecer ahora, los diez cortos que protagonizó el señor Prokouk -salpimentados por un corto como **Vánocní sen** ("Sueño de Navidad", 1946), la historia de rechazo y aceptación de una niña



Cesta do Praveku



por su muñeco más viejo ypreciado, que ganó un premio en Cannes el mismo año que Trnka, e **Inspirace** ("Inspiración", 1949), obra de orfebre miniaturista y obsesivo en la que consiguió animar a una Colombina y un Arlequín nacidos de una gota de agua (figuras emblemáticas de un célebre teatro enmascarado, la *Commedia dell'Arte*) y hechos de frágil cristal de Bohemia- podrían ser dignos tatarabuelos de la amable y exquisita vanguardia de plastilina impulsada por Nick Park y Peter Lord desde la Aardman Animation. Los cortos del señor Prokouk -producidos en las décadas de los cuarenta y cincuenta, y finiquitados en los setenta con **Pan Prokouk Hidonarem** ("El Sr. Prokouk relojero", 1972)-emanan la misma sensación de contagiosa alegría que las aventuras hazañas de Wallace y Gromit. En sus proezas hay, con frecuencia, un tono moral que disuade a nuestro héroe, pequeño gran hombre de ideas equivocadas, de

beber alcohol: de hacer, pues, todo aquello que no debe hacer un hombre de provecho bajo el yugo socialista. Algo así como la reivindicación de la vida doméstica, aliñada con unas cuantas persecuciones de arcilla multicolor, que es **Los pantalones equivocados** (*The Wrong Trousers*; Peter Lord y Nick Park, 1993).

En estos cortos se demostraba que las intenciones didácticas de Zeman tenían más relación con el objetivo educacional del teatro de marionetas checo que con cualquier tipo de reivindicación ideológica. Si, en muchos casos, las marionetas eran el único vehículo que comunicaba a los niños checos con su cultura popular -y el único modo de conocer a escritores como Jules Verne: de ahí la importancia divulgadora de la obra de Zeman-, también podían convertirse en portavoces del folclore de otras culturas -como ocurría en su primer largometraje, **Poklad Ptaciho Ostrova** ("El te-

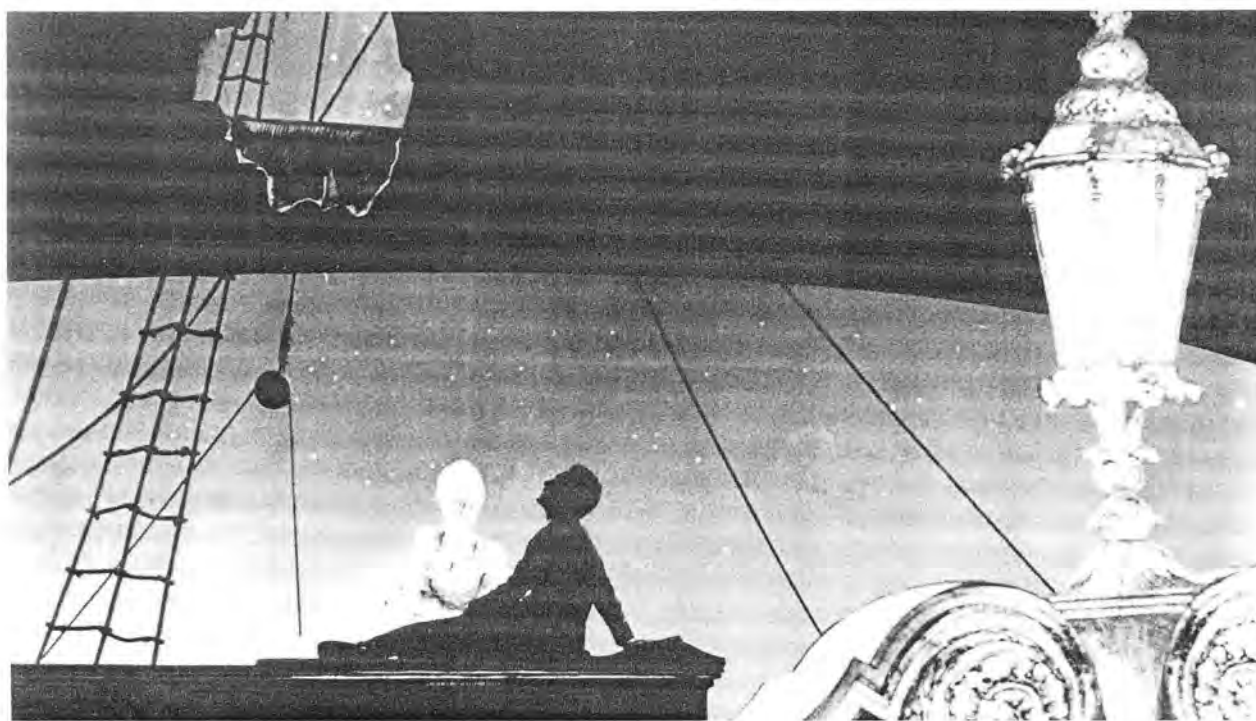
soro de la isla de los pájaros", 1952), basado en un antiguo cuento persa que combinaba marionetas con dibujos animados inspirados en miniaturas persas- o en profesores de ciencias naturales. Aunque **Cesta do Praveku** es, en su museístico esqueleto argumental, un viaje a través de la Prehistoria construido para educar divirtiendo a un público infantil, incluye varios elementos formales y narrativos que prefiguraron los hallazgos de las mejores películas de su autor. A saber: una voz en *off* evocativa que recuerda el tono y el timbre del cuento leído en voz alta -o de la leyenda oral-, el omnipresente mundo de la infancia y la infinita receptividad al universo de lo fantástico. En **Cesta do Praveku**, Zeman rodó al cuarteto protagonista a velocidad normal y a los dinosaurios, controlados electrónicamente, con la técnica de la *stop motion* o animación fotograma a fotograma. Hacía un cuarto de siglo que el soviético Ladislav Sta-

rewicz había conseguido tal proeza -cifrada en 273.000 movimientos- en el célebre **Le roman de Renard** (la empezó en 1925, la acabó en 1930 y la estrenó en 1938) y en los cuarenta el húngaro George Pal había puesto de moda a los *Puppetoons* en una América resacosa de guerra y de miseria, pero Zeman, muy lejos de la tierra prometida, estaba consiguiendo unos resultados que el mítico Ray Harryhausen, en el politizado contexto del cine de la guerra fría, proyectaba en los más entrañables *drive in*. No es raro, pues, que los reyes del *found footage*, o el metraje encontrado entendido como la más infame de las bellas artes, aprovecharan la oportunidad que, inconscientemente, les brindó Zeman para reestrenar **Cesta do Praveku** bajo el título de **Journey to the Beginning of Time**. No fue a Roger Corman sino a William Cayton al que, después del éxito de **Hace un millón de años** (*One Million Years B.C.*; Don Chaffey, 1966), se le ocurrió la idea de rodar nuevas secuencias protagonizadas por cuatro niños que descubren una cueva secreta en el Central Park, añadirlas al film de Zeman, doblarlo y estrenarlo, acreditándose como

co-autor del aliño en un insólito caso de *czechploitation*.

Si la aparición de los grandes avances científicos decimonónicos estilo máquina de vapor o teléfono fue decisiva a la hora de acelerar el nacimiento de la ciencia-ficción -como dice el crítico David Pringle (7), el ser humano fue consciente por fin de las perspectivas de espacio, del tiempo pretérito y del futuro- como fuente inagotable de fantasía, posibilitando los *voyages extraordinaires* de Verne y los romances científicos de H.G. Wells, la evolución natural del cinematógrafo parecía animar el lado más artesanal y miniaturista de Karel Zeman. No ha de resultar extraño que el resto de su obra, que incluye sus dos mejores películas -**Vynález zkázy** y **Baron prásil**-, reivindique lo fantástico como un estado de razón superior. Y lo fantástico se hace a mano: como si se tratara del artesanal y viejo Geppetto de *Pinocchio* puliendo sus muñecos de madera, Zeman se dedicó a estriar en sobreimpresión toda la película de **Vynález zkázy** para que se pareciera a las ilustraciones originales de Riou y Benett que iluminaron los libros de Verne de la colección Hetzel.

Basada en una de sus más desconocidas novelas, *Face au drapeau*, esa ensoñación de grabados de cobre, cruzados por una autopista de líneas invisibles y blanquinegras, consigue combinar el dulce arcaísmo del cine silente con la atmósfera onírica de un cuadro de Salvador Dalí. Los actores y los personajes de Zeman parecen marionetas que han resucitado de un largo letargo, paseándose por un universo de grabados que, en cualquier momento, puede revelar su frágil condición de casa de muñecas. Desde el vestuario intencionadamente geométrico (o rayado) hasta las sobreimpresiones de medusas y animales marinos, todos los recursos expresivos que Zeman utiliza multiplican la condición poética de una historia conscientemente menor -el conde de Artigas pretende dominar el mundo haciéndose con la fuente de energía que el profesor Roch y su ayudante Hart han descubierto y desarrollado- para convertirla en un irónico, lúdico y hermoso festín de fantasías animadas. La combinación de grabados, dibujos animados -que parecen recién salidos de uno de los *intermezzos* que Terry Gilliam hizo para el **Monty Python's Flying Circus** según la



Baron prásil



técnica del *cut out animation*- y seres humanos consigue que un naufragio -con la evocadora imagen del mascarón de proa en el fondo del mar y un explícito homenaje a las **20.000 leguas de viaje submarino** (*20.000 Leagues under the Sea*, 1954) que Fleischer dirigió con James Mason como Capitán Nemo-, unos buzos practicando esgrima, dos peces transformándose en una mariposa, un reloj en una botella y un globo alejándose hacia un sol cegador, resulten creíbles y verosímiles, en el sentido menos racional del término.

Lejos del carácter nacionalsocialista de la versión de Josef Von Baky y lejos, en espíritu pero no en estilo -Gilliam admiraba la técnica de Zeman, y, en particular, la perfecta imitación que hizo el cineasta checo de los grabados de Gustavo Doré que ilustraron la edición francesa de las aventuras del Barón Münchhausen, escritas en 1790 por Gottfried A. Bürger-, de la excelente adaptación dirigida por Terry Gilliam -**Las aventuras del Barón Munchausen** (*The Adventures of Baron Munchausen*, 1989)-, **Baron prásil** se revelaba como un estimulante cruce de caminos: allí se encontraron el Zeman adicto a la fantasía *chez*

Verne -que continuaría en **Ukradená vzducholof** ("El dirigible robado", 1966), libre adaptación de *Dos días de vacaciones* en la que cuatro chicos se hacen con el timón de uno de los dirigibles presentados durante la Exposición de la Técnica de 1891 en Praga, para luego caer en una isla desconocida; y la fallida **Na komete**, excéntrica y curiosa versión de *Héctor Servadac* en la que puso el acento esdrújulo, histriónico, en el absurdo y seudoirónico retrato de las convenciones sociales de finales del XIX- y el Zeman adicto a los cuentos de hadas. Así las cosas, **Baron prásil** sería la aplicación exacta de esa inteligente, lúcida afirmación del escritor Olaf Stapleton por la cual la función de la ciencia-ficción no es crear ni historia ni ficción, sino crear un mito. Pantagruélica y excesiva en un sentido casi felliniano -la imaginaria surreal de su **Casanova** (*Casanova*; Federico Fellini, 1977) parece provenir de la secuencia del encuentro entre el Barón Munchausen, Cyrano de Bergerac y los viajeros del *Viaje a la Luna* de Verne-, la película de Zeman otorga un nuevo significado al género de "aventuras exóticas", aportando, como valioso impuesto de valor añadido, la creación de un mito que pervive más allá del

tiempo: el mito del barón montado en su bala de cañón, surcando los cielos en contra de la dominación turca. El exotismo fantasioso de los virados a color de las películas de Emile Cohl ilumina toda una serie de episodios imposibles -el paseo sobre un caballo de mar, las nubes en las garras de un águila gigantesca- que, sumados, componen un extraordinario poema lunático. Poema que, más tarde, contaría con una prolongación de filiación marcadamente orientalista, **Pohádky tisíce a jedné noci** ("Los cuentos de las mil y una noches", 1974), suma y sigue de seis cortometrajes realizados por Zeman entre 1971 y 1974 y que fueron protagonizados por el personaje de Simbad. Alentado por el onírico y mágico poder visual de **El ladrón de Bagdad** (*The Thief of Bagdad*; Michael Powell, Ludwig Berger y Tim Whelan, 1939), y de estructura obviamente anecdótica -las aventuras de Simbad el marino, que incluyen el encuentro con un genio malvado, una ballena y una tortuga gigantesca, una alfombra voladora y la hija de un sultán que se transforma cada noche en paloma con la intención de visitar a su amante pescador-, Zeman continuó experimentando con sus hermosos *tableaux vivants*,

hechos de materia humana y animada.

Si el barón Munchausen de Terry Gilliam se quejaba de que estaba cansado del mundo, "y el mundo está evidentemente cansado de mí, porque ahora todo es lógica y razón. (...) No hay lugar para los árboles de pepino y los océanos de vino. No hay lugar para mí", Karel Zeman parecía no darse por vencido. Mientras sus colegas de la Europa Oriental empezaban a extender su radio de acción dejándose llevar por vientos de cólera renovada, Zeman seguía su camino hacia su particular mundo de Oz. Aunque en su Oz, que había sido pintado con la voz arcaizante del cine mudo -no hay más que ver el inicio de *Vynález zkázy* para darse cuenta de ello-, también hubo tiempo para una visita al Medioevo. El mismo año en que el polaco Wojciech Has firmó su fascinante *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (*Rakopis znaleziony w Saragossie*), el cineasta checo, inspirado por un espíritu intensamente nacionalista (que no en vano le hizo ganar el título de Artista Nacional, concedido por el gobierno checo en 1970), se atrevió a introducirse en el universo de la novela picaresca en *Bláznova kronika* ("Crónica de un bufón", 1964), basada libremente en *Las aventuras de Simplicius Simplicissimus* (1619), del escritor alemán Grimmelshausen. En esta película de peregrinación y enfrentamiento vital, puntuada por ingeniosas interferencias animadas -la batalla cuyos contendientes están representados por los estandartes y las banderas-, Zeman se adelantaba a los postulados del Kurosawa humanista de *Dersu Uzala* (*Dersu Uzala*, 1975) añadiéndole a la receta unas gotas de sentido del humor y restándole un mucho de trascendentalismo: al fin y al cabo, el campesino Petr y el mercenario Matej, movidos por fuerzas opuestas -uno es pacifista, el otro adicto a las armas-, acabarán buscando mano a mano un país donde la

guerra no sea el único idioma codificado por todos y cada uno de sus habitantes.

Sin alejarse de la Edad Media, y aproximándose más a la práctica animada del amor cortés, Zeman acometió en *Pohádka o Honzíkovi a Mahrence* ("Janot y Elisenda", 1980), su última película, el que tal vez sea su acercamiento más radical al universo de la pintura, una prolongación extremista de los logros formales de *Vynález zkázy*. *Pohádka o Honzíkovi a Mahrence*, cuya historia podría ilustrar una canción trovadoresca -el amor entre Janot, hijo de pastor siempre flanqueado por tres gnomos, y Elisenda, cuya voluntad está dominada por la familia de los Beran de Beranov-, plantea, gracias a su brillante imitación de los códigos medievales, una interesante reflexión sobre los frágiles límites que separan cine y pintura, y más concretamente entre cine de animación y pintura. Al ignorar, como lo hacía el arte medieval, la noción de las perspectivas, al jugar únicamente con formas y colores, Zeman abre un nuevo camino en la representación visual del Medioevo: ya no se trata de reproducir la realidad sucia y desconchada de un periodo sucio y desconchado sino de plasmar la idea que la Edad Media tenía de sí misma. Y esa puesta en escena de la "idea" es una puesta en escena de la "leyenda", no de la "Historia", con lo que Zeman demuestra que, hasta el día de su muerte cinematográfica -su muerte real acaeció nueve años después, el 5 de abril de 1989-, fue mago hasta en sus momentos realistas. Zeman negó el filtro decimonónico que podría haber "glamourizado", del mismo modo que lo hacía *Merlín el encantador* (*The Sword in the Stone*; Wolfgang Reitherman y Ken Anderson, 1963) o *La espada mágica* (*Quest for Camelot: The Magic Sword*; Frederick Du Chau, 1998), la etapa histórica que estaba representando. Creyó,

como Méliès ochenta años antes, en la fuerza emotiva de un cuento, de un truco, de una transparencia, de un Phenakistiscopio.

NOTAS

1. Andreu Amorós Isern: *El heredero de Georges Méliès*. Festival Internacional de Cinema de Catalunya. Sitges 97. Barcelona, 1997. Página 76.
2. Brian Sibley cita a Méliès en el capítulo "The Medium", incluido en el espléndido *Creating 3-D Animation. The Aardman Book of Filmmaking*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers: "Una de las cámaras que usaba produjo un efecto inesperado un día, en 1896, cuando estaba fotografiando de un modo muy prosaico la Plaza de la Ópera. Tardé un minuto en cambiar la película y volver a poner la cámara en funcionamiento. Durante ese minuto, la gente, los autobuses y los vehículos se habían movido. Al proyectar la película habiendo reparado ese roto, de repente vi cómo un ómnibus de la Madeleine-Bastille se había transformado en un carruaje fúnebre, y los hombres en mujeres. Descubrí el truco de la sustitución, llamado stop action, y dos días después realicé las primeras metamorfosis de hombres en mujeres y las primeras desapariciones, que tuvieron mucho éxito...".
3. Robert Benayoun: *Le dessin animé après Walt Disney*. Jean-Jacques Pauvert Éditeur. 1961. Página 15.
4. José Enrique Monterde, Esteve Ríambau y Casimiro Torreiro: *Los "Nuevos Cines" Europeos, 1955/1970*. Editorial Lerna. Colección Ordet. Barcelona, 1987. Página 77.
5. Luego reconvertido a teatro para adultos gracias a la influencia del teatro expresionista. Esa influencia ha generado el célebre Teatro Negro checo, resultante de la integración de sombras chinescas, marionetas, música y *performances* en un mismo espacio escénico dominado por las luces y sombras de una tenebrosa sesión de hipnosis.
6. Artur Amorós Isern: Op. cit. nota 1. Página 65.
7. David Pringle: *Ciencia-Ficción. Las 100 mejores novelas*. Trad. de Manuel Figueroa. Ediciones Minotauro. Barcelona, 1995. Página 12.