

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“El stop-motion checo entre 1945 y
1989. La producción estatalizada en la
época comunista.”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
Ana Rosa García Cabezas

Tutor/a:
Raúl González Monaj

GANDIA, 2015

RESUMEN:

El siguiente trabajo realiza una exposición cronológica de los sucesos históricos que envolvieron la producción del cine *stop-motion* en Checoslovaquia, durante la época comunista y su repercusión en la misma. En ese sentido trataremos de dirimir que ventajas e inconvenientes planteó una política de producción estatalizada en los aspectos de subvención y censura y como marcó el rumbo de un arte cinematográfico.

La investigación también ahonda en los precedentes y en los motivos de la popularidad que esta técnica de animación en particular tiene en el país, además de presentar aquellas películas y artistas que trascendieron en el panorama del cine de animación del momento y bajo aquellas circunstancias.

Palabras clave: *stop-motion*, Checoslovaquia, animación, comunismo, censura

ABSTRACT:

The next work makes a chronological exposure of the historical events that surrounded the stop-motion cinema's productions in Czechoslovakia during the communist era and the consequences that these events were generating. In that sense we will try to settle the advantages and disadvantages that the nationalized production politic were setting up talking about censorship and grants aspects and how they leaded the war of the art of cinema.

The research also delves into the precedents and on the reasons for the popularity that this particular animation technique has in the country, besides of presenting those films and artists who transcended in the panorama of animation cine at that moment and under that circumstances.

Keywords: stop-motion, Czechoslovakia, animation, comunism, censorship

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. Presentación y justificación del trabajo.....	4
1.2. Objetivos.....	5
1.3 Metodología y dificultades.....	6
2. LOS ORÍGENES: LA TRADICIÓN MARIONETISTA CHECOSLOVACA	7
3. ESCUELAS Y AUTORES PRINCIPALES	11
3.1. Introducción: ¿qué es el <i>stop-motion</i> ?.....	11
3.2 Los primeros estudios de animación del país.....	12
3.2.1 <i>Estudio Bratři v triku</i>	13
3.2.2 <i>Estudios de Zlín</i>	15
3.3 Autores principales.....	17
3.3.1 <i>Jiří Trnka</i>	17
3.3.2 <i>Jiří Barta</i>	19
3.3.3 <i>Jan Švankmajer</i>	22
4. LA CENSURA DURANTE EL COMUNISMO EN CHECOSLOVAQUIA	24
4.1 Introducción.....	24
4.2 Historia de Checoslovaquia en el siglo XX y los casos de censura.....	26
4.2.1 <i>El caso de Jiří Trnka y la Primavera de Praga</i>	29
4.2.3 <i>La censura en Švankmajer</i>	32
4.2.4 <i>Otros casos de censura</i>	34
4.2.5 <i>Después de la caída del Telón de Acero</i>	35
6. CONCLUSIONES	36
7. BIBLIOGRAFÍA	38

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación y justificación del trabajo

La República Checa, conocida hasta el 1 de enero de 1993 como Checoslovaquia, ha sido y es un país de referencia en la historia de la animación y del *stop-motion* en concreto, un arte íntimamente ligado a su devenir político y social. Su agitada y cambiante historia moderna convirtieron a sus residentes en defensores de una patria interrumpida continuamente por las diversas invasiones que sufrió. Los checoslovacos asumieron todas las imposiciones de las que fue objeto su país con una cierta resignación, pero solo en apariencia pues recurrieron al arte para expresar sus ideas de un modo sutil y no violento. De entre todas esas interrupciones hemos elegido para este trabajo el período histórico de posguerra bajo el cual Checoslovaquia se vio en la órbita de la URSS, interesándonos especialmente por los episodios de censura aparejados. Hoy, revisando la producción cinematográfica de la época podemos analizar los hechos desde un punto de vista más subjetivo y hacer una panorámica contextualizada del momento y, así, comprender mejor la historia del cine de animación checoslovaco durante la era comunista y el porqué de sus particularidades.

Durante 1945 y 1989 tuvo lugar en Checoslovaquia un período histórico donde el poder del país, de ideología comunista, era manejado desde Moscú con todas sus consecuencias. Así, esta política estatalizada en el que la gran mayoría las producciones artísticas de todo tipo del país pasaron a ser subvencionadas económicamente por el gobierno, ejercía un control prácticamente absoluto tanto en cuanto al número de las producciones como al contenido de éstas.

Como avanzamos, al ser el *stop-motion* uno de los medios de expresión más importantes, por su vinculación a una secular tradición del teatro de marionetas y a la creación artesanal de las mismas, se vio afectado completamente por la nueva situación y por ello objeto principal de nuestro estudio.

La justificación del tema tiene un carácter personal, pues desde que empecé a sentirme atraída por el mundo del audiovisual la técnica de animación del *stop-motion* siempre ha despertado una gran curiosidad en mi persona, llevándome a querer conocer los orígenes de la técnica e incitándome a hacer investigaciones incluso antes de comenzar mis estudios. Mi estancia Erasmus en Polonia me permitió acercarme a la historia animada de un país que también en su día estuvo situado tras el Telón de Acero así como conocer a estudiantes checos de animación. Todo ello no hizo más que azuzar mi curiosidad por una técnica y un período que ya me fascinaba. Recuerdo como detonante la película *Dimensiones del diálogo* (1982) de Jan Švankmajer, cuya obra se convertiría en una fuerte motivación a la hora de desarrollar este trabajo. A partir de ahí mi interés

por la animación checoslovaca, fue en crecimiento y me llevó a descubrir su época de máxima producción: el período comunista (1945 – 1989).

Durante este periodo se produce una paradoja, por un lado es el momento de mayor restricción, prohibiciones y censura en todo tipo de producción artística y, sin embargo, la producción de las películas de cine de animación checoslovaco crece desmesuradamente. Con esto pretendo justificar el porqué de “El *stop-motion* checo entre 1945 – 1989: la producción estatalizada en la época comunista”, título del presente trabajo con el que se intenta abordar las ventajas e inconvenientes de una producción artística controlada por un gobierno comunista y planteando así la siguiente pregunta: ¿Supuso la situación del momento un beneficio para el cine de animación en *stop-motion* o, por el contrario, perjudicó a la calidad artística?

1.2. Objetivos

El objetivo principal de este Trabajo Final de Grado consiste en establecer una relación entre los acontecimientos históricos presentes en Checoslovaquia durante la época comunista y las consecuencias que estos acarrearón en la producción del cine de animación *stop-motion*.

Para ello se han seguido los siguientes pasos:

- estudiar la influencia que los antecedentes históricos del país ejercen sobre el éxito de esta técnica de animación.
- establecer un orden cronológico de los sucesos recogidos en Checoslovaquia entre 1945 y 1989 que faciliten la comprensión de la situación del momento.
- estudiar los efectos de la censura en el país durante el comunismo así como de las subvenciones del estado a la producción.
- analizar la obra de los artistas pioneros de la técnica para definir estilo y temática.
- relacionar los casos específicos de censura en películas *stop-motion* con la situación general y precisar los motivos.

En conclusión, lo que se pretende con este trabajo es, como ya hemos dicho antes, plantear los beneficios y desventajas de pertenecer a una producción estatalizada.

1.3 Metodología y dificultades

Para llevar a cabo este trabajo era estrictamente necesario realizar una investigación exhaustiva sobre el mundo de la animación *stop-motion* y la historia del siglo XX en la República Checa para poder relacionar ambos temas con la censura sufrida en su producción. La metodología utilizada ha consistido principalmente en la recopilación de documentación de diversas fuentes y su posterior análisis.

En primer lugar, me dispuse a recopilar toda documentación que pudiese ser útil: libros, películas, documentales y artículos. Utilizando los servicios de búsqueda de las bibliotecas de la Universidad Politécnica de Valencia y la del Departamento de Animación de Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, en Polonia encontré todos los libros y artículos relacionados con la historia de la animación donde podría localizar más tarde toda película de origen checoslovaco y sus principales autores. Una vez identificados los artistas de la técnica, realicé una búsqueda en Internet de sus filmografías completas además de recurrir de nuevo a las bibliotecas para extraer sus biografías y estudiar sus carreras artísticas con detenimiento.

En segundo lugar, procedí a una primera lectura y visionado de todo el material para comenzar a relacionar los primeros conceptos y sucesos y tomar las notas necesarias previas a la redacción para esclarecer el orden cronológico de los hechos y organizar la información adquirida. Después, comienza el proceso de elaboración y redacción del cuerpo de trabajo, presentando toda la información intentando mostrar aquello que pueda despertar el interés del lector.

La siguiente fase fue la realización de modificaciones y correcciones en la redacción planteados por el tutor tras las respectivas revisiones, además de realizar las tareas de maquetación: colocar pies de página, fotografías y citas de la bibliografía. Por último se dio paso a una esquematización de las conclusiones extraídas mediante la investigación para poder realizar la preparación para la exhibición final ante el tribunal y transmitir sólo la esencia de la tesis y la información de mayor importancia e interés.

En cuanto a las dificultades debemos establecer que los principales problemas a los que me he tenido que enfrentar durante la elaboración de este trabajo están relacionados con el proceso de documentación. Al tratarse de un país que en la actualidad se encuentra dividido y, por tanto, ya no existe como tal, muchos de los documentos se encuentran en diferentes idiomas: checo o eslovaco. Además, este trabajo ha sido realizado a distancia debido a mi estancia en el extranjero durante nueve meses, lo cual complicaba bastante el acceso a libros y a documentación necesaria, siendo prácticamente imposible encontrar material tanto en castellano como en inglés. Sin

embargo, finalmente y gracias a Internet y a un exhaustivo proceso de traducción fue posible extraer toda la información necesaria para este trabajo.

2. LOS ORÍGENES: LA TRADICIÓN MARIONETISTA CHECOSLOVACA

Como ya hemos comentado en la introducción de este trabajo, la técnica del *stop-motion* encuentra su lugar de máximo desarrollo en Checoslovaquia (la actual República Checa), un país en el que decenas de artistas hacen uso de este proceso que fotograma a fotograma da vida a marionetas y otros objetos inertes para expresar sus ideas. Pero ¿a qué se debe el uso tan popular de esta técnica en concreto en las animaciones checas? La respuesta está en los antecedentes teatrales: durante centenares de años Checoslovaquia ha sido reconocida por su tradición teatral marionetista, que influirá en un futuro sobre otras modalidades artísticas como es el cine y la animación.

Para encontrar los orígenes de los primeros marionetistas checos que marcarían el devenir de esta reconocida técnica, debemos remontarnos al siglo XVIII, cuando Checoslovaquia ni siquiera conformaba un estado independiente: conocida por aquel entonces como “Bohemia”, el país estaba sometido al mandato del imperio austro-húngaro y, por tanto, bajo la directa influencia de los países de habla germana. Esto se puede observar en sus primeras marionetas, en las que se aprecia un predominio del estilo barroco, periodo artístico donde se buscaba la representación realista.

Los teatros de marionetas llegaban a Checoslovaquia gracias a los países vecinos en forma de teatros ambulantes. Los constantes conflictos bélicos a los que el país era sometido derivaron en un continuo ir y venir de tropas (inglesas, alemanas, italianas, etc.) que entraban y salían del país con aseidada: se hacía presente una mezcla de tradiciones y culturas donde las actividades de ocio, como fueron los teatros de marionetas ambulantes, compartían el carácter nómada de las tropas y se dedicaban a recorrer Europa para representar sus funciones. Este fue el motivo de que, por un lado, las obras fueran originalmente mudas, pues así se eliminaban las fronteras establecidas por las distintas lenguas y por otro, el carácter ambulante de los teatros también fue esencial a la hora de construir las marionetas, pues limitaba el número de títeres que los artistas podían llevar con ellos. Así, las marionetas utilizadas en el momento eran más simples que las delicadas construcciones que podemos ver hoy día en el país: tallados a mano en madera de tilo y pulidos con cera de abeja. Los muñecos utilizados en el siglo XVIII eran más bien rígidos, tanto su cuerpo como su expresión, para facilitar así el transporte de un lugar a otro. Además, para mostrar diferentes personajes los

artistas optaron por cambiar el vestuario y la voz de las marionetas en vez de utilizar distintas.

Pasado un tiempo y con el aumento del número de obras teatrales, estas empezarían a ser interpretadas en el idioma natal, comenzando lo que se denominaría como “despertar nacional checo”. Este sentimiento nacionalista se desataría como una de las temáticas más importantes en todos los ámbitos artísticos de la historia de Checoslovaquia, ya se trate del teatro, cine u otras modalidades. En este contexto llega el siglo XIX y con él la aparición de Matěj Kopecký, considerado pionero y padre del teatro de marionetas checo y también un gran activista en la propaganda nacionalista, cuyas obras verían la luz más tarde gracias a la iniciativa de su hijo por hacerlas públicas.

No obstante, es en las primeras décadas del siglo XX cuando se vive la época de oro de los marionetistas checos y los teatros ambulantes inician un proceso de sedentarización: en lugar de circular de ciudad en ciudad o de país en país, los teatros de marionetas empiezan a establecerse de modo permanente en las ciudades dando lugar a los primeros salones a los que los checoslovacos podrían acudir periódicamente para disfrutar de sus funciones. La tradición titiritera se convertía así en un arte familiar transmitido de padres a hijos en las familias de clase media. En una entrevista a Markéta Formanová, actual directora del Museo de las Marionetas de Pilsen, esta explica:

“Es un fenómeno típico de las tierras checas. A principios del siglo XX, una de cada dos familias contaba con un pequeño teatro. Esos retablos con títeres se vendían en las tiendas de juguetes junto con unos libritos con los textos de alguna obra dramática. Las familias en ese entonces se divertían ensayando y escenificando las piezas que conocían de los teatros reales”.¹

A principios de siglo, cuando el país aún formaba parte del Imperio austro-húngaro, la ciudad de Pilsen se convierte en uno de los epicentros del desarrollo del teatro de títeres. Es ahí donde surge el teatro Karel Novák, uno de los más famosos de la tradición nacional y gracias al cual encontramos al títere más relevante de la época: Kašpárek, una versión checa de un personaje burlesco italiano llamado Polichinela, que también poseía un carácter campestre, charlatán y provocador y se servía del humor y las piruetas para transmitir sus pensamientos al espectador.

¹ KRALÓVKOCÁ, A. (2012). “Las marionetas checas, una pasión que perdura”. Disponible en: <http://www.radio.cz/es/rubrica/legados/las-marionetas-checas-una-pasion-que-perdura> [Consulta: 30 de junio 2015]



Imagen 1. Títere de Kašpárek de principios del siglo XX.

Kašpárek fue un símbolo de la búsqueda de esta independencia territorial de la que hablábamos antes: vestido de azul, rojo y blanco (los colores nacionales) este personaje criticaba y vaticinaba el fin del Imperio Austro-Húngaro bajo el cual Checoslovaquia se encontraba sometida. El inerte Kašpárek no se equivocaba, la destrucción del Imperio Austro-Húngaro tuvo lugar durante la primera década del siglo XX, provocado por el asesinato del archiduque Francisco Fernando y su esposa Sofía Choteka a manos de un terrorista de origen serbiobosnio. Este atentado provocó la Primera Guerra Mundial, que conduciría a la devastación y a la decadencia del imperio tras su derrota en

el conflicto bélico mundial en 1918. Una fecha que coincidiría con la proclamación oficial de la independencia de Checoslovaquia, dando lugar a la época de oro del teatro de marionetas. De este modo, la industria titiritera se industrializa y se comienzan a producir las marionetas en serie y a mejorar vertiginosamente la calidad de los decorados. Además, el surgimiento de nuevos teatros es inmediato, encontrándose más de mil grupos teatrales que realizan representaciones para niños.

Como ya se ha apuntado anteriormente, la ciudad de Pilsen conformó el núcleo de la tradición titiritera checoslovaca, brindando artistas de la talla de Josef Skupa o Jiří Trnka, quienes más adelante derivarían su trabajo al cine *stop-motion*. Josef Skupa es por definición el titiritero más conocido de la República Checoslovaca aunque nunca se dedicó al género cinematográfico, siendo reconocibles sus obras por la sátira y el crudo retrato de temas políticos y de actualidad. Además, Skupa ofrecía unas obras de mayor calidad artística en todos los aspectos que a las que los checoslovacos estaban acostumbrados y se encargó de fundar en 1930 el Teatro de Títeres de Pilsen y, más tarde, el mundialmente reconocido Teatro de Spejbl a Hurvínek en Praga. Sin embargo, Checoslovaquia se vio nuevamente afectada por otro conflicto bélico, ya que el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939 conllevó una paralización en la producción artística de todo tipo². Una vez finalizado el conflicto en 1945, el fascismo ocupante daría paso al establecimiento de un estado comunista y estatalizado donde el gobierno poseería control casi absoluto del ámbito político, social y económico y que tendría como consecuencia una subvención de la producción artística siempre y cuando el poder aceptase el contenido de las obras: la censura comenzaba a hacerse evidente.

² Precisamente la invasión de Los Sudetes fue uno de los primeros acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial.

Pese a ello, los teatros no se rindieron ante la situación y su crecimiento fue continuo gracias a la estabilización de la posguerra. Es más, tan solo tres años después de la expulsión de las tropas alemanas del país (1949), surge el teatro de Marionetas Central, en la actualidad conocido como Teatro Minor. Fundado por uno de los líderes titiriteros de la época, Jan Malík, su objetivo fue empezar a desarrollar un tipo de teatro donde todos los componentes tuviesen importancia por igual y estuviesen equilibrados: la calidad debía ser la misma tanto en escenarios, efectos visuales y construcción de marionetas como en guion literario, interpretación y banda sonora. Pero no sólo Malík constituyó un personaje importante de la postguerra, también encontramos a Miloš Kirschner, quien dirigió el Teatro de Spejbl a Hurvínek (Teatro S & H) famoso en todo el mundo. Durante los siguientes años, muchos de los titiriteros del S&H recibirían la influencia directa del Teatro Negro, nacido en los años 50 a manos del francés George Lafaille. Así, en el año 1955 se creó el famoso Teatro Negro de Praga, cuya técnica influyó claramente en el trabajo de algunos de los artistas del *stop-motion* que abordaremos en el siguiente capítulo. El teatro negro se basa en un defecto de la visión que no permite al ser humano distinguir el color negro sobre un fondo también del mismo color. De este modo, el actor (vestido de negro) se colocaba sobre un fondo del mismo color resultando así invisible para el espectador, a lo que se une un inteligente juego de luces y sombras por el que sólo se mostraba lo que se quería que el espectador viese. Esta técnica también puede observarse en distintas películas, pues tanto el *stop-motion* como en el cine de imagen real lo utilizan a modo de recurso para realizar trucajes visuales.



Imagen 2. Representaciones del Teatro Negro de Praga.

Al Teatro Negro le siguen los años del denominado marionetismo moderno, que abarca desde los sesenta hasta la actualidad, determinado por unos años de tremenda experimentación en los que todo vale. Los grupos teatrales siguen creciendo y estableciéndose a lo largo y ancho de todo el territorio checoslovaco, las posibilidades

aumentan y encontramos obras donde los seres inertes conviven con actores reales; nuevos escenarios y títeres diferentes y de mayor calidad.

Ponemos de esta manera fin a la trayectoria de una tradición marionetista centenaria que marcaría y todavía constituye uno de los núcleos de las costumbres, cultura y ocio checos. Todo este folclórico recorrido se verá reflejado posteriormente en las creaciones cinematográficas de *stop-motion* producidas durante todo el período comunista desde 1945 hasta 1989. Las marionetas estaban tan presentes en el día a día y en el ocio popular de los checoslovacos que la influencia de estas en otros ámbitos de la creación artística fueron prácticamente inevitables. Es más, aún hoy en día Pilsen sigue formando junto con Praga (la capital de la nueva e independiente República Checa) el máximo punto de concentración del arte marionetista con centenares de teatros y miles de representaciones titiriteras al año.

3. ESCUELAS Y AUTORES PRINCIPALES

3.1. Introducción: ¿qué es el *stop-motion*?

Hoy en día, gracias a la producción artística, literaria o cinematográfica de la época podemos analizar desde un punto de vista más subjetivo el momento histórico y, así, comprender mejor la historia del cine checoslovaco durante la era comunista y el porqué de sus particularidades.

Como ya se ha comentado, el *stop-motion* conforma uno de los medios de expresión más importantes de este país, debido sobre todo a su vinculación con la larga tradición del teatro de marionetas y la creación artesanal de las mismas. Sin embargo, no es posible adentrarse en la evolución a esta mágica técnica sin establecer previamente una definición clara de la misma. El término anglosajón *stop-motion* significa literalmente en castellano “detener el movimiento”, haciendo referencia al método empleado para crear esta ilusión audiovisual. En castellano podemos encontrar la técnica referida como animación fotograma a fotograma o cuadro a cuadro, pero debido a la globalización observamos que el término anglosajón es el más reconocido por los inexpertos en la materia.

En el libro “Stop Motion” Barry Purves nos introduce en el mundo de la técnica del siguiente modo:

“Qué es exactamente la animación *stop-motion*? En la actualidad, la respuesta es un poco ambigua, ya que la mayoría de las técnicas de animación comparten ciertos elementos y características. Sin embargo, a grandes rasgos, *stop-motion* podría

definirse como la técnica por la cual se crea la ilusión del movimiento mediante la grabación de imágenes fijas sucesivas, manipulando, normalmente a mano, objetos, marionetas o imágenes recortadas, en un entorno espacial físico.”³

En resumen, podríamos decir que el *stop-motion* se dedica a crear una ilusión óptica fotografiando pequeños elementos inertes y estáticos para dotarlos de vida propia mediante una secuencia de imágenes fijas tomadas sucesivamente. Esto quiere decir que cada vez que pausamos la cámara, el animador realiza una modificación en la escena de modo manual pretendiendo así el movimiento de estos “inanimados” objetos. Una vez finalizado el movimiento que se desea, se volvería a iniciar la cámara para crear un nuevo movimiento y, por tanto, un nuevo fotograma.

3.2 Los primeros estudios de animación del país

En Checoslovaquia los personajes de este tipo de películas eran primordialmente marionetas y títeres de todos los tipos, debido a la tradición ancestral marionetista de la que hablábamos en el capítulo anterior. Pero a pesar de que los inicios de la animación checoslovaca se producen durante la segunda década del siglo XX no es hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando tras el Telón de Acero la producción de dibujos animados y en especial la animación con marionetas se instala con fuerza en el país.

La novedad que el cine animado suponía y el aumento de su popularidad tuvo como consecuencia el establecimiento y aceptación de la técnica como cualquier otro tipo de producciones artísticas, tales como la literatura o el cine clásico. Por ello, en Checoslovaquia empezaron a surgir diferentes estudios y talleres oficiales dónde los interesados podrían formarse y trabajar la técnica permitiendo al mismo tiempo su desarrollo y crecimiento. Las escuelas de animación checoslovacas empiezan entonces a convertirse en un fenómeno admirable, ganando presencia e importancia nacional e internacional.

Por su número es difícil hacer un seguimiento preciso de las escuelas y estudios de animación checoslovaca en la época socialista a pesar de que se trata de una historia joven: muchos de los artistas pioneros que fundaron los primeros estudios siguen activos hoy en día. Estas instituciones existen desde hace poco más de medio siglo, pero surgieron en un contexto histórico un tanto difuso y en muchas ocasiones cambiaban de nombre o creaban sub-talleres y estudios, lo que dificulta la creación de un mapa fiable. De manera que nos centraremos en aquellas productoras más importantes y con una trayectoria más continua.

³ PURVES, B. (2011). *Stop-Motion*. Barcelona: Blume.

Se podría considerar la empresa AFIT (*Ateliér Filmových Triku* o *Estudios de Trucos Cinematográficos*) como el principal antecedente de las escuelas que marcarían un antes y un después en la historia del cine de animación checo. AFIT fue creado en Praga por los alemanes en 1945, justo antes de la expulsión de los mismos del territorio tras la llegada del régimen comunista. El principal objetivo con el que nacía esta empresa era el de conseguir desarrollar una compañía dedicada al cine de animación que fuese capaz de hacer competencia a la mayor compañía mundial del momento: Disney. AFIT siempre fue favorecida por la consecuente nacionalización de la industria cinematográfica que se daría durante el régimen comunista ya que en ningún momento tuvieron falta de subvenciones. Más tarde, el taller pasaría a estar dividido en dos estudios: *Bratři v Triku* y el *Studio Loutkovych filmu Praha*.⁴ Fruto de esta división, *Bratři v Triku* conformaría junto con la Escuela de Zlín los dos grandes estudios de animación que contribuirían de manera relevante al desarrollo del cine de este género en Checoslovaquia, generando más de la mitad de la producción cinematográfica de animación de la época.

3.2.1 Estudio *Bratři v triku*

La escuela *Bratři v Triku* constituye el estudio de cine de animación más grande y antiguo de Checoslovaquia en la época comunista. Nada más finalizar la Segunda Guerra Mundial y tras la expulsión de las tropas alemanas en 1945, el artista Jiří Trnka funda este estudio con la ayuda del Jiří Brdečka. El liderazgo de Trnka aseguraría al estudio buenas expectativas de futuro y un buen comienzo para el desarrollo de la empresa. La producción de *Bratři v Triku* giraba principalmente en torno al cine de animación tradicional, de hecho constituyó el primer estudio de la historia de la república checoslovaca en dedicarse a la creación de dibujos animados. A ello se sumaría más adelante el divertido juego de la experimentación cinematográfica, de hecho el nombre “*Bratři v Triku*” significa en castellano “La hermandad del truco”. Término relacionado con el cine tradicional puesto que los llamados “trucajes visuales” se realizaban en la mayoría de los casos gracias a la animación de objetos inertes. No era sólo Jiří Trnka la personalidad más importante



Imagen 3. Logotipo de Bratři v Triku.

⁴ MINISTERIO DE CULTURA DE LA REPÚBLICA CHECA (1994). *Czech animated film 1934 – 1994*. Praga: Krátký Film Praha y Studios Zlín.

del estudio, sino que también otras grandes celebridades del mundo de la animación como Břetislav Pojar, Jiří Brdečka o Zdeněk Miler colaboraron con él. Sin ir más lejos, el animador e ilustrador Zdeněk Miler fue el creador del histórico logotipo de la empresa: tres niños que se encuentran dentro de la misma camiseta, lo cual se debe a un inteligente juego de palabras que se realiza con el nombre del estudio, donde los tres niños representan la palabra “hermanos” y la camiseta “triku” que en checoslovaco significa tanto truco como camiseta. Además, Miler fue el creador de uno de los símbolos del cine de animación checa: Topito, conocido en checo como “*Krtek*”: un famoso personaje infantil cuyas aventuras han dado la vuelta al mundo.

Bratři v Triku comenzaron su producción con pequeños cortometrajes de dibujos animados, pero más adelante empezarían a lanzarse al arriesgado mundo de los largometrajes. Hasta la fecha (pues aún existen) cargan sobre sus espaldas con más de 1600 cortometrajes y películas de animación de todo tipo. El estudio cambió de nombre y en la actualidad se conoce como Krátký Film Praha, constituyendo una gran escuela de animación dotada con las más novedosas tecnologías y con diversos talleres que aproximan a sus alumnos a los diferentes y específicos tipos de animación existentes especializados en la creación de dibujos animados seriados.



Imagen 4. Kretek, la creación de Zdeněk Miler.

Durante toda su historia el estudio se caracterizó por no tener un estilo ni género específicos o estrictamente definidos. Así, a pesar de la enorme cantidad de películas que salían de este y del control estatal bajo el que se encontraban los artistas integrantes, se intentaba dotar de individualidad a cada una de las producciones. Pero sí podría decirse que hay una constante en sus creaciones: el uso de la sátira y de un sentido del humor inteligente es evidente en todas ellas.

Bratři v Triku sigue siendo en la actualidad uno de los referentes del cine de animación mundial por su gran recorrido histórico gracias a todo el reconocimiento que ha recibido en todo tipo de festivales. Sus películas han ganado cientos de premios en certámenes tanto nacionales como internacionales, incluyendo un Óscar y diversas nominaciones a la misma estatuilla de oro, por ejemplo, la nominación a mejor cortometraje de animación a *Palabras, palabras, palabras (Reci, reci, reci..., 1991)* dirigido por Michaela Pavlátová.

3.2.2 Estudios de Zlín

El otro gran pilar de la historia animada checa lo encontramos en los denominados Estudios de Zlín, ciudad que había sido conocida como Gotwald hasta la expulsión de las tropas alemanas de Checoslovaquia por parte de los soviéticos. Los Estudios de Zlín eran conocidos en checo como *Ateliéry Bonton Zlín* o por las siglas ABZ y surgieron en la década de los treinta cuando, procedentes de la compañía de publicidad Bata, reciben en sus instalaciones la llegada del guionista Elmar Klos, el productor Ladislav Kolda y el fotógrafo, editor y operador de cámara Alexander Hackenschmied.⁵ En un principio, las producciones de los Estudios de Zlín no estaban dedicadas exclusivamente al cine de animación, sino que se centraban más en anuncios, documentales o diversas experimentaciones cinematográficas. No es hasta 1942 cuando el cine de animación se asienta y convierte en el principal género de producción de los Estudios de Zlín, gracias a la especial intervención de dos de las personalidades más importantes que integraban este estudio y que supusieron mucho para el progreso de este género cinematográfico: Karel Zeman y Hermína Týrlová.

El comienzo de Karel Zeman en el estudio viene determinado por el inminente éxito de su primera creación *Una herradura para la buena suerte (Podkova pro stestí, 1946)*, donde dio vida al torpe héroe Mr. Prokoup, marioneta que protagonizó diversas películas satíricas con las que Zeman pretendía transmitir una moraleja final al espectador. Mr. Prokoup se caracterizaba por su sátira y la combinación constante de actores reales, efectos especiales y animación *stop-motion*, tal y como podemos ver en 1950 (iniciando su década de mayor calidad), con su primer largometraje *Rey Lávra (Král Lávra)* o más tarde en *Viaje a la prehistoria (Cesta do pravěku, 1955)*.

Zeman constituyó uno de los pocos artistas que trabajaban casi por igual el largometraje y el cortometraje, encontrando entre sus largos más exitosos las películas *Crónica de un bufón (Bláznova kronika, 1964)*, *El dirigible robado (Ukradená vzducholod, 1967)* y *En el cometa (Na komete, 1970)*. Además, Zeman realizó también diversas colaboraciones con integrantes de los Estudios de Zlín, como hizo en 1945 con *El sueño de Navidad (Vánoční sen)* con la colaboración de Hermína Týrlová y que le daría gran prestigio a los estudios gracias al premio a la mejor película de animación en el reconocido Festival de Cannes.

Hermína Týrlová supuso también una figura muy importante para el cine de animación checo a pesar de que no realizó ningún hallazgo transcendental, sino que su aportación

⁵ Bontón Ateliéry Zlín. <<http://www.ateliery.cz/history.html>> [Consulta: 25 de agosto de 2015]

principal a los Estudios de Zlín fue la constante experimentación con diversos materiales en los personajes utilizados en sus películas. Las obras de Týrlová fueron casi siempre realizadas con la colaboración de su marido Karel Zeman y la mayoría de sus películas eran interpretaciones de novelas dirigidas sobre todo al público infantil, adaptando hasta tres novelas del escritor francés Julio Verne: *La invención diabólica* (*Vynález zkázy*, 1958) o en las mencionadas anteriormente *En el cometa* y *El dirigible robado*. Aun teniendo en cuenta el carácter infantil de sus obras, su estilo visual siempre fue sofisticado y apreciado con creces por el público adulto: a menudo combinaba títeres y actores reales para aumentar el rango de edad de sus espectadores sutilmente.

Su obra más conocida *La sublevación de los juguetes* (*Vzpouřa hraček*, 1948) fue mucho más temprana y supuso una clara crítica frente al nazismo sufrido previamente al mostrar a unos juguetes que, sublevados, se rebelaron contra una persona que intenta destruir la juguetería en la que viven. Esta película mostraba algo muy habitual en los artistas de *stop-motion* de la época: la combinación de actores reales con marionetas. Týrlová falleció en 1993 sin haber cesado nunca su producción y habiendo luchado en contra del uso de las marionetas corrientes, dedicándose a animar objetos normales y cotidianos con los que la importancia giraba en torno al movimiento y no a las características del títere u objeto. Esto la convirtió en una gran animadora capaz de transmitir gran variedad de sentimientos de un modo simple y sencillo y dejando un legado de más de una docena de películas *stop-motion*.

El crecimiento de la popularidad del cine de animación empezó a dotar al país de un gran número de artistas, directores y animadores relevantes como Břetislav Pojar, Lubomir Benes o Milada Kucerova. Břetislav Pojar realizó diversos cortometrajes de éxito internacional colaborando con Jiří Trnka en *Un vaso es demasiado* (*O sklenicku*, 1954) o su reconocida serie *Venga, señor, vamos a jugar* (*Pojďte, pane, budeme si hrát*), cuyos protagonistas eran dos ositos de peluche y que se convertiría en la serie de animación checoslovaca realizada con marionetas más famosa del país. Sus obras, llenas de sátira, le ayudarían a obtener este reconocimiento mundial del que hablábamos, exponiendo temas como la injusticia social determinada por las jerarquías en *Billiards* de 1961 o la vanidad reflejada en *The Opening Speech* de 1962.

En la actualidad, los Estudios de Zlín conservan un legado de más de 1500 películas y documentales de los cuales más de 250 son películas de animación, además de acarrear con varios premios Óscar con títulos como *Trenes rigurosamente vigilados* (*Ostře sledované vlaky*, 1966), *Los amores de una rubia* (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965) o *La tierra en la calle mayor* (*Obchod na korze*, 1965). Hoy en día, aunque ya no forman un estudio independiente como anteriormente, en sus locales se hospedan los estudios

de la productora Filmfest, encargada de organizar el festival cinematográfico de los niños más antiguo del mundo: el Festival Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud.

En resumen, los Estudios de Zlín supondrían uno de los pilares más importantes para el cine de animación *stop-motion* checoslovaco, permitiendo el comienzo de las carreras de profesionales que más tarde se convertirían en las grandes personalidades del cine del país.

3.3 Autores principales

Como estamos viendo, el cine de animación *stop-motion* otorgó a Checoslovaquia decenas de nombres de exitosos artistas de la técnica, pero tan sólo profundizaremos en los autores y obras que mayor repercusión nacional y mundial han tenido para con el género; los ya presentados Jiří Trnka, Jiří Barta y el más actual Jan Švankmajer.

3.3.1 Jiří Trnka

Estableciendo un orden cronológico, el primer autor a tratar será Jiří Trnka, considerado padre de la animación checa. Nacido en la ciudad checa de Pilsen el 24 de febrero de 1912 en el seno de una familia de campesinos de clase media-baja, en su biografía vemos reflejada esta tradición marionetista secular, ya que fue su padre quien le inculcó la pasión por la talla de madera que él orientó hacia la elaboración de marionetas. En una entrevista él mismo declaraba: “Cuando era pequeño quería tener una juguetería. Así que hice lo posible para poder jugar toda la vida. Así es como juego”.⁶

Durante su adolescencia se dedicó a elaborar títeres y perfeccionar su técnica en la talla de madera, a la vez que creaba pequeñas representaciones teatrales en su propia casa. Cuando alcanzó la madurez suficiente cambió la ciudad de Pilsen por Praga para estudiar Artes Escénicas. Trnka fue un artista muy polifacético, característica que se repite en todos los artistas checoslovacos de animación, pues no sólo se dedicaban al *stop-motion*, sino que además solían ser poetas, escenógrafos, pintores, artistas... Ya lo menciona Švankmajer en el primer artículo de su reconocido Decálogo publicado en

⁶ *Las marionetas checas: una pasión que perdura.* Disponible en: <http://rebel.radio.cz/mp3/podcast/es/legados/las-marionetas-checas-una-pasion-que-perdura.mp3>

[Consulta: 26 de julio de 2015]

1999 donde resume su pensamiento artístico: “Ten siempre presente que la poesía es sólo una. La antítesis de la poesía es la especialización profesional[...].”⁷

Volviendo a Jiří Trnka, éste dedicó los primeros años de su carrera a trabajar como ilustrador y en ocasiones escenógrafo y no fue hasta 1936 cuando fundó su primer teatro de marionetas adentrándose de lleno en el mundo teatral durante la invasión de las tropas alemanas. Como ya hemos dicho antes, no es hasta 1946 cuando se adentra en el mundo de la animación, fundando Bratři v Triku junto al animador Jiří Brdečka. Sus primeras experiencias con el cine de animación rondaron la animación tradicional con cortometrajes como *El abuelo plantó una remolacha* (*Zasadil dedek repu*, 1945) o su primer éxito internacional premiado en el festival de Cannes *Los animales y los bandidos* (*Zvířátka a petrovští*, 1946) tan sólo un año después. Sin embargo, en 1947 empieza a hacer uso de su afición a los títeres para realizar junto con Břetislav Pojar una de sus obras maestras: *El año checo* (*Spalicek*, 1947). Trnka opinaba que la animación tradicional no le permitía expresarse libremente por la existencia de los muchos intermediarios en el proceso de producción. Es por eso que decidió experimentar y realizó *El año checo* utilizando la técnica de *stop-motion*, una película épica dividida en seis pequeñas partes para las que utilizó muchas marionetas, lo cual no era común en la época. ¿Qué mejor para representar la cultura y costumbres de Checoslovaquia que utilizar los títeres como personajes? En *El año checo*, Trnka realiza un recorrido animado por las tradiciones checoslovacas basándose en las estaciones del año y fue premiado varias veces alcanzando un gran éxito tanto nacional como internacional.

A partir de este momento encontramos que Trnka utilizó el *stop-motion* en más de una decena de sus películas, atribuyéndosele así la popularización de la técnica. Su mente y manos inquietas le permitieron probar diferentes técnicas, estilos y materiales como el látex y así contemporizar su arte de forma continua.

La llegada del comunismo a Checoslovaquia supuso para Jiří Trnka un beneficio claro a partir de 1948, pues sus películas a partir de entonces fueron subvencionadas por el estado con el fin de aumentar la producción cinematográfica. Ese mismo año se estrena *El ruiseñor del emperador* (*Císařův slavík*, 1949): una combinación de actores reales con marionetas un poco más fáciles de manejar que aquellas a las que Trnka nos tenía acostumbrados. En la década de los 50 se concentra la gran mayoría de su producción con películas de gran repercusión y reconocimiento mundial como *El príncipe Bayaya*

⁷ SVANKMAJER, J. (1999). “Decálogo” en *Excèntric. El cine del CCCB*. Disponible en: <http://www.cccb.org/rcs_gene/maqueta_hoja_de_mano_7.pdf> [Consulta: 22 de agosto de 2015]

(*Bajaja*, 1950), o *Sueño de una noche de verano* (*Sen noci svatojanske*, 1959), ambas adaptaciones de obras literarias.

Su última obra, *La mano* (*Ruka*, 1965), fue la última que realizó antes de su fallecimiento y también la más controvertida: a pesar de que Trnka siempre fue considerado un beneficiario del estado comunista por las subvenciones que nunca le faltaron en sus películas, *La mano* fue prohibida por el régimen debido a su carácter anti-totalitario. El caso de esta película lo estudiaremos detalladamente en el capítulo dedicado a la censura.



Imagen 5. Fotograma de La Mano de Jiří Trnka.

Un rasgo bastante peculiar de las películas *stop-motion* a lo largo de su carrera fue que las marionetas utilizadas estaban dotadas de caras imperturbables y se dedicaba a transmitir las emociones utilizando el movimiento o jugando con la iluminación. El cine de animación y en concreto el uso de las marionetas siempre fue relacionado con el público infantil, pero Trnka supo lidiar con esto con una combinación de ambientes de aspecto oscuro, lúgubre y en ocasiones surrealista. Cuatro años después de la que fue su última creación, Jiří Trnka fallece en la ciudad de Praga dejando como legado un total de 22 películas de animación y convirtiéndose en uno de los representantes más importantes del cine de animación mundial.

3.3.2 Jiří Barta

Otra de las personalidades más importantes del *stop-motion* checoslovaco es Jiří Barta, nacido el 26 de noviembre de 1948 y que creció en plena etapa comunista. Barta formó parte de una nueva generación de animadores del país con un punto de vista más joven e innovador donde la experimentación y la combinación de diferentes tecnologías conformaban su característica más importante.

Estudió en el Taller de Gráfica de Cine y Televisión durante los años 1969 y 1975 en la reconocida Academia de Artes, Arquitectura y Diseño de la ciudad de Praga, mientras

paralelamente trabajaba en el Teatro Vedené como escenógrafo. Será la influencia del teatro lo que le lleve a interesarse por el mundo de las marionetas y que, como ocurre con todos los artistas del *stop-motion* del país, derivaría en una posterior declinación por el mundo de la animación.

Su ingreso en el mundo del cine surgió gracias a la firma de un contrato con los estudios Krátký Film Praha (anteriormente conocidos como Bratři v Triku). Allí se le permitió desarrollar su proyecto final de carrera en 1975: “Duchovní”, un anuncio contra el alcoholismo realizado mediante animación *cut-out*⁸, que se clasifica como una variedad del *stop-motion* en 2D. Tras esto, fue en ese mismo estudio donde empezaría sus primeros trabajos como guionista y diseñador, aunque tres años más tarde cambiaría Krátký Film Praha por el Estudio Trnka, donde empezaría su época de mayor producción. El mismo año que comienza en los estudios (1978) estrena su primer cortometraje a nivel profesional, *Acertijos para un caramelo (Hádanky za bonbón, 1978)*, una animación cenital *stop-motion* dirigido al público infantil.

En 1982 encontramos una película que resulta ser una de sus obras más importantes: *El Mundo Perdido de los Guantes (Zaniklý svět rukavic, 1982)* con el que se establece un punto de inflexión muy importante en la carrera del director, pues consigue el reconocimiento mundial del cine de animación. En este cortometraje podemos ver un intento de esquivar la censura presente en el país mediante una sutil crítica a las clases sociales utilizando diferentes tipos de guantes a modo de representación de las mismas y combinando actores reales con *stop-motion*.

A partir de este momento su obra sólo va *in crescendo* y en 1985 es cuando se publica la obra maestra de su carrera hasta el día de hoy: *El flautista de Hammelín (Krysař, 1985)*. Se trata de una adaptación de la conocida leyenda alemana en la que, mediante el uso de títeres, Barta realiza una nueva visión con la que pretende hacer reflexionar al espectador sobre la codicia humana.

Barta vivió en su país diferentes conflictos políticos pero uno de los más importantes fue llamado proceso de “normalización” de Checoslovaquia cuando las tropas del Pacto de Varsovia invadieron el país en 1968, tal y como explicaremos detalladamente en el siguiente capítulo. Por tanto, la presión política y el control a la industria está presente a lo largo de toda su producción. Sin embargo, y esta es una de las paradojas del sistema, las animaciones de Barta se produjeron siempre bajo el estado estatalizado y

⁸ **Cut-out:** Técnica de animación *stop-motion* donde se toman fotografías desde arriba a figuras planas, normalmente recortadas en papel o cartulina.

subvencionado, por lo que nunca tuvo problemas para producir las películas en los estudios por los que iba pasando. Esto duró hasta la Revolución de Terciopelo checa, que estableció el final del comunismo y con ello una posterior privatización de la producción cinematográfica. Unos años más tarde, en 1989, se produciría la última obra de Barta en el periodo a tratar en este trabajo, coincidiendo con la caída del llamado Telón de Acero: *El club de los descartados* (*Klub odložených*, 1989) El fin del comunismo y la llegada de la economía de mercado marcará un antes y un después en la producción de cine animado por la pérdida de apoyo del estado y el aumento de la burocracia, pero todo esto nunca paró a Barta, que siguió creando películas hasta el día de hoy.

Como es de esperar, todos estos conflictos políticos marcaron la temática e influyeron indudablemente en el estilo y la particular forma de pensar del director. Barta trata temas de origen legendario con un toque un tanto surrealista y expresionista donde se dedicaba principalmente a la experimentación. El autor tenía muy claro que el mundo del cine de animación no estaba exclusivamente dirigido al público infantil, por lo que intentaba reflejar temas engorrosos de crítica como el capitalismo o el comunismo escondiéndolos bajo sutiles metáforas. Otros de sus temas más recurrentes son el trabajo, el sentimiento rutinario o la soledad.

Él siempre fue un gran defensor de la experimentación y aunque la influencia de la tradición marionetista es más que evidente, en sus obras encontramos combinaciones de teatro, cine y animación. Trataba de no repetir estilo y que cada una de sus películas fuese única e incluso en un futuro llegaría a experimentar con la animación 3D. En su monografía sobre Karel Makonj y el Teatro Vedené Jiří Barta defendía las diferencias de los tres géneros a la vez que respetaba las características de ellos:

“La animación en el cine funciona bien con rápidas acciones dinámicas, cambios, y tiene un carácter más grotesco que el dado por la tecnología de filmación cuadro a cuadro. Por el contrario, la tranquilidad, la concentración, el movimiento lento y el juego psicológico forma más pare del teatro de marionetas que del cine. El cine animado tiene un lenguaje específico, en el que es posible tratar tanto temas serios como fútiles, desde un cuento, a un relato filosófico, un relato grotesco o uno surrealista. El cine no puede competir con el teatro, es un compañero más joven que amplía el concepto de animación a otra expresión”.⁹

Con un metódico procedimiento, Barta trata cuidadosamente todos los aspectos de sus películas para dotarles de esa peculiaridad, desde la banda sonora hasta los ambientes

⁹ V.V.A.A. (2014). *El mundo perdido de Jiri Barta*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.

creados. Su éxito se refleja con los más de 30 premios en 7 de sus películas, con tan sólo 9 realizadas a lo largo de su carrera. Adaptándose siempre a las nuevas técnicas y tecnologías y su huida de las soluciones artísticas habituales convierten sus películas *stop-motion* en todo un referente mundial que, aún hoy día, siguen siendo reconocidas.

3.3.3 Jan Švankmajer

El último de los autores en el que profundizaremos no sólo es una de las personalidades más importantes en la historia de la animación checa, sino que además su trabajo es reconocido mundialmente. Jan Švankmajer y sus mágicas creaciones en *stop-motion* han sido tanto veneradas como despreciadas debido a la controversia de las mismas y el momento histórico en el que se produjeron. Sus creaciones son producidas siempre desde la más absoluta libertad y de ahí la gran diversidad y experimentación que vemos reflejadas en todos sus cortos y largometrajes.

Švankmajer nace en Praga, República Checa, el 4 de septiembre del 1934 en el seno de una familia polaca y es conocido por su uso inteligente y particular del *stop-motion* en todas sus películas. Ha utilizado tanto muñecos y marionetas, como actores reales, así como objetos; arcilla, comida y hasta esqueletos de animales muertos entre un sinfín de materiales. Originariamente estudió dirección de teatro de marionetas y trabajó durante muchos años en el Teatro Negro de Praga que explicamos con anterioridad. Si observamos su filmografía podemos ver cómo su trabajo ahí influyó en sus creaciones con la utilización de personajes sobre fondos negros tal y como vemos en su primera película *El último truco del Sr. Schwarcewallde y del S. Edgar (Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara*”, 1964). El uso del *stop-motion* en este cortometraje es más bien primitivo y nos recuerda al uso que daban los pioneros del cine tradicional, pues se utilizan trucos visuales tales como la sustitución de objetos.



Imagen 6. Fotogramas de El último truco del Sr. Schwarcewallde y del S. Edgar, influenciados en el Teatro Negro de Praga.

A raíz de su primer cortometraje, Švankmajer empieza a desarrollar un ritmo de producción considerablemente alto. Durante el periodo comunista (1945 -1989) este artista genera un total de 26 cortometrajes y un largometraje, todos ellos utilizando el particular método de animación en torno al cual gira este trabajo. Sin embargo, su encuentro con la técnica de animación no fue más que una casualidad, ya que antes de adentrarse en el mundo del cine, el artista trabajó como artista gráfico y guionista. Al cine llegaría gracias a la colaboración con Alfred Radok en las primeras representaciones teatrales de la Linterna Mágica: un tipo de representación teatral donde los actores y los elementos escénicos interactúan con las imágenes en movimiento proyectadas en los fondos.

En 1970, seis años más tarde, ingresaría en el Grupo Surrealista checo junto con su mujer, la también artista Eva Švankmajerova, quien siempre fue un pilar importante en las creaciones de Jan. El ambiente surrealista le permitió experimentar con la técnica en todas y cada una de sus obras, combinando métodos, materiales y otras muchas cosas en todas ellas. Esta fuerte personalidad tiñe todos y cada uno de sus cortometrajes y largometrajes de un mágico aura que evocan mundos oníricos, donde las pesadillas se hacen realidad y lo grotesco se acopla con lo erótico y viceversa. Nos encontramos frente a una experiencia basada en los sentidos. A menudo recurre a una representación oscura del mundo mostrándonos paisajes desolados y decadentes y escenarios de aspecto industrial y herrumbroso. Sus personajes y muñecos están principalmente contruidos con elementos reales como carne, madera podrida o animales disecados en lugar de seguir la tradición checa de marionetas. Es por esto que se dice que el artista checoslovaco concibe el cine como un tipo de *collage*, donde su obra es hija de la experimentación, fuertemente influida por la pintura y la literatura. Para él el cine no es más que el medio a su disposición para contribuir en el despertar de la conciencia del hombre y hacerle reflexionar sobre sus preocupaciones, principalmente en torno a la manipulación y la libertad en general, siendo lo más importante saber comunicar sus ideas al espectador.

Švankmajer pasaría a ser el director de películas *stop-motion* que más se vería afectado por la censura durante el período comunista, vetado de toda producción durante casi 7 años de su carrera (1973 - 1979). Sin embargo, el interés que su peculiar obra siempre suscitó en el extranjero le permitió seguir trabajando en el exilio hasta dejar de ser persona *non-grata* en su propio país natal.

Como acabamos de ver, la censura fue una constante del periodo comunista que pasaría a modificar e incluso eliminar las obras de muchos de los animadores checos donde nadie se quedaría sin sufrir las consecuencias del estado controlador y represivo.

4. LA CENSURA DURANTE EL COMUNISMO EN CHECOSLOVAQUIA

4.1 Introducción

En la Real Academia Española (RAE) encontramos la palabra censura definida de la siguiente manera:

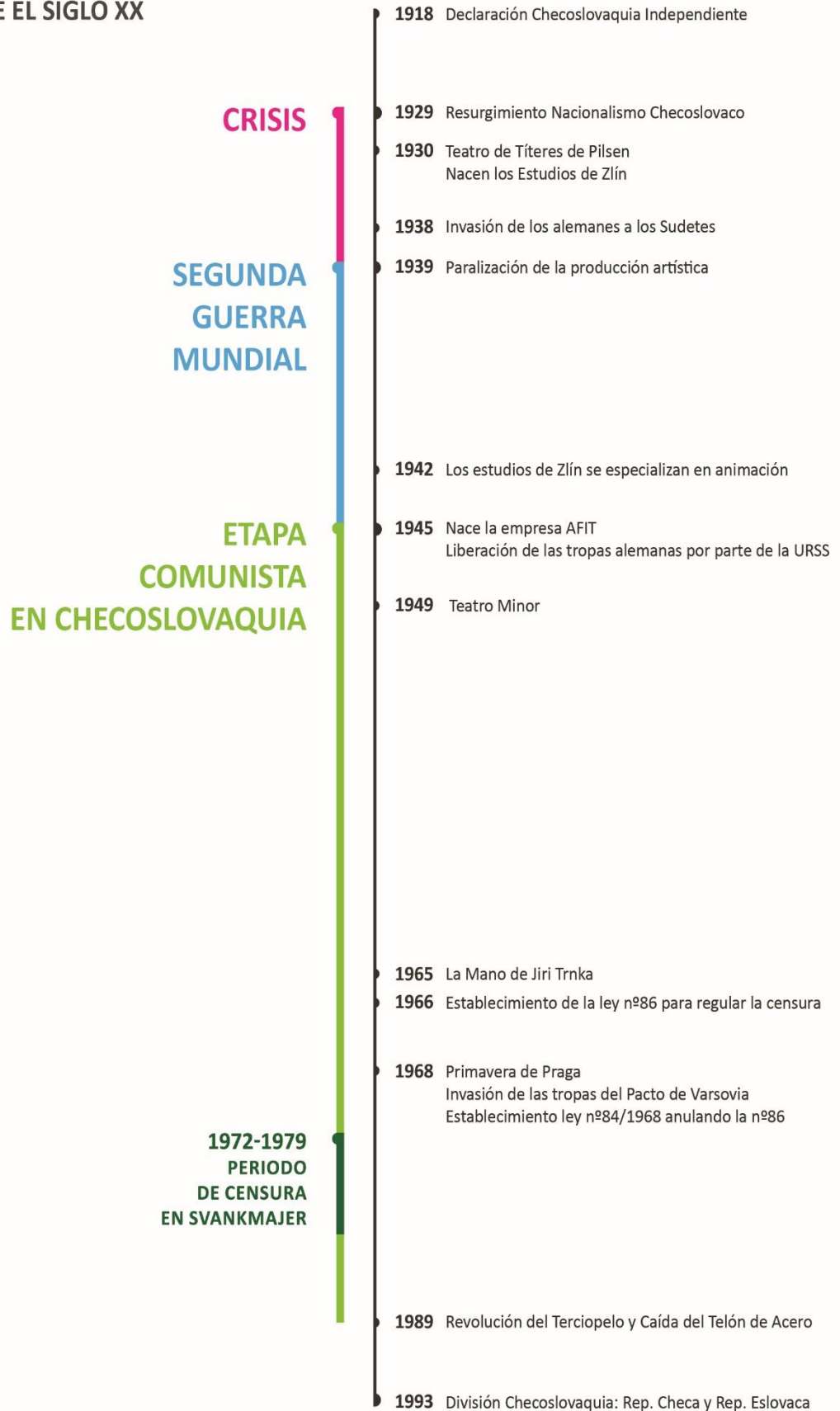
“Aquella acción de examinar una obra destinada al público, suprimiendo o modificando la parte que no se ajusta a determinados planteamientos políticos, morales o religiosos, para determinar si se puede o no publicar o exhibir”.¹⁰

En el caso que aquí nos ocupa, Checoslovaquia sufrió una evidente censura en su producción artística a lo largo de casi todo el siglo XX, primero por parte del régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial y más tarde por parte de la “liberación” comunista (1945 – 1989). El gobierno de posguerra derivó en un estado totalitario donde todo el poder político del país recaía única y exclusivamente sobre el Partido Comunista, que controlaba todos y cada uno de los aspectos de la vida del estado.

Para comprender en su totalidad la repercusión que la censura del estado tuvo sobre el país y estudiar algunos de los casos concretos, debemos establecer un recorrido histórico de la República Checa que vemos esquematizado en la siguiente línea de tiempo y que explicaremos a continuación:

¹⁰ DRAE. Diccionario de la Real Academia Española. Definición de censura.

**ESQUEMA CRONOLÓGICO
DE LOS SUCESOS
EN CHECOSLOVAQUIA
DURANTE EL SIGLO XX**



4.2 Historia de Checoslovaquia en el siglo XX y los casos de censura.

La historia de Checoslovaquia se caracteriza, como se ha apuntado anteriormente, por un continuo vaivén de corrientes ideológicas e invasiones que no permitieron al país evolucionar y progresar de una manera independiente ni política ni socialmente. A pesar de ello, la unión de lo que ahora conocemos como República Checa y Eslovaquia constituía un país cuyos habitantes asumieron con cierta calma y aceptación las adversidades a las que han sido sometidos a lo largo de la historia. La situación en la República de Checoslovaquia entre los años 1945 y 1989, periodo a tratar en este trabajo, conforma una era durante la cual la nación estuvo bajo el mando del comunismo soviético. Tras una etapa de constantes cambios político-sociales, la invasión de la URSS condujo al país a una etapa de calma y relativa estabilidad.

Como ya apuntábamos en capítulos anteriores, durante el siglo XIX Checoslovaquia no era sino conocida bajo el nombre de Bohemia, el país más desarrollado del gran Imperio Austro-húngaro que, con su división en diferentes territorios que reflejaban las diferentes nacionalidades que lo habían compuesto durante los años precedentes, dio lugar a un nuevo país: Checoslovaquia. No obstante, no será hasta octubre de 1918 cuando el país se reconozca oficialmente como estado independiente fundado por el filósofo y político Tomas Masaryk, quien fue además elegido presidente para asumir las responsabilidades de la nación. Dos años más tarde surgiría el primer modelo de Constitución, basado en el texto estadounidense y creado para servir a la república: el país comienza a establecer su propia identidad. Así, tras la Segunda Guerra Mundial, Checoslovaquia pasaba a ser uno de los países más productivos económica y culturalmente de toda Europa, lugar que ocuparía durante más de veinte años.

Una década después (1929, coincidiendo con el crac de la bolsa de Nueva York), comienza a gestarse una crisis detonada principalmente por el resurgimiento de un movimiento nacionalista eslovaco, que ya no querían formar parte del imperio checoslovaco; y por los alemanes residentes en el país (región de Los Sudetes), que quedaron descontentos al perder sus privilegios con la desintegración del imperio austro-húngaro. Una crisis que alcanzaría su máximo durante 1932 y que generó una gran disconformidad generalizada en los habitantes nacionales en su sentir patriótico.

Pero no son estos los hechos primordiales que marcarían las restricciones que afectarían al ámbito artístico, sino la llegada del nazismo y el consiguiente estallido de la Segunda Guerra Mundial. En Alemania, Hitler exponía claramente sus ambiciones: pretendía germanizar y conquistar inminentemente los territorios en el este del continente europeo para lograr una expansión generalizada del territorio alemán.

Checoslovaquia se convirtió en objetivo primero del Führer debido a la región de los Sudetes. Estos territorios, al noroeste del país y limítrofes con Alemania y Austria, formaron parte del anterior imperio austro-húngaro y en ellos residía una minoría germana. Estos fueron separados del territorio alemán tras la Primera Guerra Mundial y con la creación de la nueva República checoslovaca. La invasión alemana sobre territorio checoslovaco comenzaba en 1938 con la ocupación de los Sudetes instaurando el miedo en el pueblo checoslovaco y dando lugar a una primera censura. Miles de checoslovacos fueron fusilados, torturados y enviados a campos de concentración por los nazis, despojándoles de toda dignidad humana, lo cual tuvo como consecuencia el desarrollo por parte de los invadidos de un carácter sumiso y pasivo.

En este contexto es fácil imaginar que el fascismo alemán también tuvo una fuerte repercusión en todos los ámbitos. Durante la ocupación nazi todas las universidades checoslovacas permanecieron cerradas, provocando un parón importante en el desarrollo educativo de los jóvenes del momento; a lo cual se unió la censura a la que se vio sometida la cultura checa para evitar posibles detractores del régimen y conseguir más apoyo a la fuerza; y, por si fuera poco, la industria checoslovaca se vio también explotada en beneficio del Reich.

El nazismo comenzó a generar tales tensiones en la producción artística que muchos de los autores se vieron obligados a optar por el exilio para poder continuar su obra, tal es el caso del director de *stop-motion* Karel Dodal, quien tuvo que marcharse dejando a su mujer y compañera de trabajo Hermína Týrlová trabajando sola en los Estudios de Zlín, nombrados anteriormente, para poder así continuar con su obra.

Como hemos mencionado con anterioridad, una de las principales intenciones de los alemanes que ocupaban el país era conseguir hacer sombra a Disney en el mundo del cine de animación, para lo que crearon la empresa AFIT donde trabajarían más de cien estudiantes universitarios que se dirigieron allí tras el cierre de todas las universidades en el periodo nazi. Bajo el control del régimen alemán comenzaban los primeros proyectos de animación de la industria y, aunque estos inicios no fueron muy exitosos, antes del final de la guerra estrenaron su primera película, *Boda en el Mar del Coral* (*Svatba v korálovém moři*, 1943), relatando la historia de la boda de una pareja de peces que es amenazada por un pulpo ruso. La película de animación tradicional fue realizada en colaboración de varios animadores del AFIT como Jiří Brdečka, Břetislav Pojar, y Stanislav Látal entre otros y no fue estrenada hasta el final de la guerra en 1945.

A pesar del contexto restringido y caótico, los checoslovacos estaban más que preparados y demostraron con creces su gran capacidad en decenas de películas realizadas durante la época de la ocupación.

Tras el conflicto resultó normal que la liberación del país de las tropas alemanas en 1945 por parte del Ejército Rojo¹¹ y la consiguiente llegada del socialismo democrático fuese recibido con cierta esperanza por parte de los checoslovacos. Praga fue la última capital europea en ser gobernada, poniendo fin a una era liderada por el miedo y la muerte: los checoslovacos empezaban una nueva etapa en la que el Partido Comunista Checo, teledirigido desde Moscú, supo aprovechar la ventaja de la calma establecida tras la liberación para obtener la mayoría en las primeras elecciones libres checas en 1946. Edvard Benes se alzaba como líder y presidente de la República en este nuevo estado socialista democrático por el que el país pasaría a formar parte de la alianza soviética que derivaría poco a poco hacia un estado totalitario y comunista. Así, dos años después Benes dimite y Klement Gottwald es nombrado nuevo presidente del Partido Comunista y del país, llevando a cabo una transformación rápida de Checoslovaquia hacia un estado restrictivo y represivo. El comunismo resultó ser exactamente lo mismo que el régimen anterior: una nueva dictadura con distinto nombre. La censura aparece de nuevo en la educación, la literatura, la televisión, etc., con el fin de generar una fuerte industrialización e intentar recobrar la fuerza productiva que tuvo el país durante los primeros compases del siglo aumentando la producción. Debido a la mordaza ideológica a la que la cultura estaba sujeta, muchos de los artistas se vieron nuevamente obligados al exilio a países vecinos para producir y expresar su arte libremente, mientras que muchos otros directamente no pudieron llevar a cabo sus proyectos más personales.

No obstante, es importante mencionar que la industria cinematográfica sufrió estas consecuencias en menor medida que otros ámbitos como la literatura: la nacionalización de la industria en 1945 convirtió el cine de dibujos animados en un arte emergente. No existían maestros de la técnica, por lo que se consolidó gracias a la experimentación de los primeros autores que se adherían a los estudios, dando lugar a un cine con un estilo artístico extremadamente sensible y poético. Al no tener unos precedentes artísticos a los que aferrarse, la escuela checa de animación siempre fue definida por la individualidad, intentando siempre ser originales en cuanto al resto de sus producciones y diferenciándose así de las escuelas de animación de otros países. Además, el cine de

¹¹ El Ejército Rojo estaba compuesto por las Fuerzas Armadas de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y que duró de 1918 a 1991.

animación checo siempre potenció el impacto y la calidad artística de sus películas transmitiendo al espectador sutilmente valores intelectuales y morales.

La paradoja del cine de animación en Checoslovaquia residía en que, en un principio, el gobierno lo había considerado como un arte nimio y sin relevancia. Aun así, empezaron a subvencionarlo porque notaron que podría resultar beneficioso para el Estado el hecho de que constituyera una de las principales actividades de ocio de los checoslovacos: mantener al pueblo entretenido podría ser interesante a la hora de evitar posibles revueltas contra el estado. El potencial del medio como medio de comunicación de masas fue utilizado por el poder también como vía de propaganda de su propia ideología. El estado socialista financiaba la industria del cine pero siempre restringiendo los temas a tratar en las películas y recibiendo a cambio el dinero obtenido con la distribución a los cines nacionales y las ventas de los films al exterior.

¿Pero quién era el encargado de decidir qué era censurado y qué no en el cine de animación? Pues el propio Partido Comunista, el Ministerio de Cultura de Checoslovaquia y la Administración Central del cine Checoslovaco, aunque siempre bajo las órdenes y el control de Moscú, que los percibían como intelectuales que podrían suponer una amenaza para el bloque Soviético. Pero en última instancia eran los propios guionistas, más o menos afectos, quienes controlaban los contenidos y quienes ejercían de censores, cobrando por ello un mayor sueldo.

4.2.1 El caso de Jiří Trnka y la Primavera de Praga

La década de los 50 supuso una época de paralización artística en el cine de animación, aunque no tan grande como ocurriría dos décadas después, pues sólo los artistas con más relevancia y presencia fueron capaces de afrontar el control político. El estado consideraba el cine de animación como crítico en cuanto a actitud, por lo que restringió las temáticas permitiendo sólo producir películas orientadas al público infantil. A pesar de que la distribución de este tipo de películas era bastante superior, la calidad de las producciones cayó en picado, salvándose pocos artistas. Uno de ellos fue, sin lugar a dudas, Jiří Trnka, quien supo beneficiarse de esta situación para expandir su fama. Su producción subvencionada comenzó en 1948 con el fin de generar el mayor número de películas posibles para ser exportadas al exterior y crear una buena imagen de Checoslovaquia en el resto de países, obteniendo gracias al estado un gran cantidad de recursos. Es así como durante la década de los cincuenta creó numerosas películas *stop-motion* dirigidas al público infantil como las ya mencionadas *El príncipe Bayaya* (*Bajaja*, 1950), y *Sueño de una noche de verano* (*Sen noci svatojanske*, 1959).

A pesar de ser uno de los autores favoritos del Estado, su alma de artista le llevó a realizar una clara crítica al totalitarismo con *La mano*, un cortometraje de 1965 que fue censurado con retroactividad como ahora veremos.

El año 1968 supuso un punto de inflexión para el gobierno comunista con un nuevo conflicto que añadir a la historia territorio checoslovaco: la Primavera de Praga y su prematuro fin con la intervención de las fuerzas del Pacto de Varsovia. La Primavera de Praga fue el nombre que recibió el movimiento que pretendía realizar cambios en los aspectos más totalitarios del régimen con la intención de alcanzar un estado más libre.

Antes de los sucesos que darían lugar a la Primavera de Praga, la censura había estado defendida y cubierta por el artículo nº 86/1966 de la Constitución Checoslovaca, que corregía la anterior ley instaurada en 1950 de mayor carácter restrictivo. Tanto la primera versión de la ley como la más contemporánea estuvieron, a pesar de todo, sometidas siempre a los intereses del estado comunista.

De hecho, la presencia de este movimiento derivó en que el que por entonces era Primer Secretario General del Partido Comunista, Novotny, suspendiera la ley de 1966 (quedando reflejado en el artículo nº84/1968) en marzo de 1968, mermando así de modo drástico la censura y sus restricciones en todos los ámbitos. La abolición oficial y práctica tuvo lugar en junio de ese mismo año y generó las esperanzas de un proceso de cambio y democratización del estado que el fin de La Primavera de Praga no permitiría.

El 5 de enero de 1968 se producía otro cambio con la llegada al poder de Alexander Dubček: siguiendo las intenciones liberales de su predecesor, pretendía realizar una transformación política y económica e iniciar un proceso de liberación del estado que promovería la libertad de prensa, de expresión, etc.; al mismo tiempo que buscara la desaparición de un estado completamente totalitario (sugería un gobierno multipartidista) y diera soluciones a las tensiones entre checos y eslovacos.

La Primavera de Praga empieza a ser un movimiento apoyado cada vez más, sobre todo por los intelectuales del país, incluyendo estudiantes, literatos, músicos, etc., que buscaban ser libres para expresar su arte y su opinión. Los medios de comunicación empezaron a permitir por primera vez los comentarios de temas políticos en la prensa del país gracias a estas nuevas libertades.

Sin embargo, este atisbo de luz llegaría a su fin también prematuramente: los líderes soviéticos percibían el “Programa de Acción” de Alexander Dubček como una amenaza al imperio comunista, pues temían el contagio a otros países del Telón de Acero y a la

consecuente debilitación del bloque aumentando así las posibilidades de derrota en el conflicto bélico en el que se encontraban: la Guerra Fría. Esta fue la principal razón que provocó que Dubček se comprometiera a cumplir con el Pacto de Varsovia y guardara lealtad al COMECON¹² (organización de cooperación económica formada por los países integrantes de la URSS). Asimismo, el dirigente firmó la Declaración de Bratislava por la que juraba fidelidad hacia el marxismo-leninismo y se comprometía a luchar contra cualquier fuerza anti-socialista.

Pero las medidas que tomó Dubček para contentar a los líderes no fueron suficientes y el 20 de agosto del mismo año, 200.000 soldados y 2.000 tanques enviadas por la propia URSS invadirían el país para retomar el control por completo y lograr poner fin a la permisividad de Dubček

Dubček optó por una posición pacífica, pidiendo a los habitantes la no-resistencia sublevada y calma ante la ocupación, que fue recibida por todo el mundo con confusión: la URSS invadía uno de sus propios terrenos a pesar de no existir ningún tipo de amenaza de invasión por parte de un país capitalista ni oposición al régimen soviético. No existió una fuerte resistencia por parte del pueblo, tan solo por parte de algunos manifestantes y aun así la invasión se cobró la vida de 72 checoslovacos y dejó más de 600 heridos.

Así las cosas, podemos entender mejor la curiosa censura con retroactividad de “La mano”. Este cortometraje de *stop-motion* de 18 minutos de duración cuenta la historia de un payaso alfarero de oficio que trabaja día y noche para fabricar una maceta para su nueva flor. Sin embargo, el trabajo del pobre alfarero es constantemente interrumpido por una enorme mano que le insiste en abandonar su trabajo para construir una estatua con forma de mano. A pesar de las repetidas negativas del alfarero, la mano siempre encuentra una forma nueva de personarse en su vida.

El restrictivo gobierno comunista recobró fuerzas tras el fin de la Primavera de Praga y consideró la última obra de Trnka como una ofensa y amenaza al estado totalitario y soviético. Es este el motivo por el que, tras la muerte de Trnka en 1969, *La mano* fue confiscado, vetado de toda exhibición pública y eliminado de toda distribución posible. Sus fotogramas fueron requisados y la película pasaría a ser considerada “ilegal” hasta la caída de la Unión Soviética en 1989.

¹² **COMECON**: Consejo de Asistencia Económica Mutua. Fue una organización creada con fines económicos fundada en 1949 y con la intención de reforzar los estados socialistas de la URSS.

El argumento de *La mano* hace que la censura de la película resulte irónica: una autoridad representa una mano sin rostro que se impone ante un artista para conseguir sus propósitos. Sin necesidad de utilizar el diálogo, Trnka refleja muy bien la agonía y asfixia que decenas de artistas como él tuvieron que sufrir por intentar defender su arte.

4.2.3 La censura en Švankmajer

La nueva invasión del régimen soviético tuvo como consecuencia que el fin de la década de los sesenta y los años setenta sea considerado como el período más duro para el cine de animación checo. Se podría decir que uno de los artistas más afectados por esto fue claramente Jan Švankmajer.

Como hemos comentado en el capítulo anterior, Švankmajer se caracterizaba por una constante actitud crítica e irónica en todos y cada una de sus creaciones. Su humor seco y su crudeza le llevó a obtener el título de persona non-grata para el estado y muchas de sus obras fueron recortadas, prohibidas y censuradas en más de una ocasión. La carrera de Švankmajer se vio constantemente interrumpida por la censura, aunque él nunca se dejó amilanar por ello y buscó crear de un modo clandestino y secreto, convirtiéndose no sólo en un icono del cine *stop-motion* sino en un icono de resistencia contra la represión.

La primera película que fue cuestionada y censurada en su carrera fue *El jardín* (*Zahrada*, 1968): con dieciséis minutos de duración la historia nos muestra a Josef, un hombre que construye una valla para el jardín de su casa utilizando personas. Frank, su invitado, percibe esta curiosa valla con incredulidad e incertidumbre, observando detenidamente como Josef lo vive con normalidad. Tras una pequeña discusión con él sobre la cerca, Frank decide unirse al resto de seres humanos y pasa también a formar parte de ella. Esta película podría interpretarse como una metáfora de la represión, de cómo los grandes líderes o “dueños” de un territorio utilizan a los seres humanos, despersonalizándolos y haciendo uso de ellos en su propio beneficio.

Coincidiendo con la invasión de Checoslovaquia por las tropas de Varsovia, el cortometraje fue totalmente prohibido y, a pesar de tratarse del único cortometraje de la época de Švankmajer no realizado con la técnica de *stop-motion* es pertinente dar a conocer el caso también.

En ese mismo año su película *El apartamento* (*Byt*, 1968) fue también prohibida, mostrando la historia de un hombre que, atrapado en un siniestro apartamento, empieza a experimentar hechos extraños. En esta película encontramos una cierta influencia del

denominado *slapstick-comedy*¹³ de Hollywood, donde los objetos se rebelaban ante los humanos causándoles dolor y humillación. Nuevamente, el Estado no permitió la exhibición del cortometraje pues lo consideró inapropiado porque podría entenderse como otra metáfora sobre la represión: el protagonista se encuentra encerrado en una casa siendo constantemente atacado y, por más intentos que hace de escapar, nunca lo consigue.

Otras de sus producciones fueron simplemente recortadas, como *El diario de Leonardo*, (*Leonardův deník*, 1972), *El osario*, (*Kostnice*, 1970), *Jabberwocky* (*Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta*, 1971) o *El castillo de Otranto* (*Otrantský zámek*, 1977). La última fue una de las más polémicas porque tuvo como consecuencia la prohibición de la producción de Švankmajer durante 7 años y no sería publicada hasta el año 1979 al terminar el veto.

El Castillo de Otranto es un documental de 17 minutos de duración que nos muestra mediante fragmentos una interpretación de la homónima novela del escritor inglés Horace Walpole. Las autoridades filtraron la película y “sugirieron” a Švankmajer una nueva versión con los recortes que ellos consideraban necesarias, pero este se negó a aceptarlo. La negación tuvo como consecuencia que el estado considerase al artista como una amenaza para el estado comunista y le vetó de la producción durante 7 años, desde 1972 hasta 1979 donde podemos ver un vacío productivo en su filmografía.

A pesar de ello, ya en la década de los 80 encontramos diversos cortometrajes, entre ellos *Dimensiones del diálogo* (*Možnosti dialogu*, 1982), una de sus obras más importantes y de mayor repercusión mundial. Nos encontramos ante una película dividida en tres partes donde se intenta transmitir las dificultades entre las personas para la comunicación. Publicada en 1982 fue declarada como un ejemplo a no seguir por el Partido Comunista. Švankmajer tenía todas las de perder ante el Estado, aunque nunca sucumbió ante ello y su obra fue y sigue siendo considerada como una de las mejores representaciones del cine checoslovaco.

¹³ **Slapstick-comedy:** Género del cine de comedia caracterizado por una gran carga de violencia física, golpes y broma que nunca tienen consecuencias dolorosas reales para el actor.

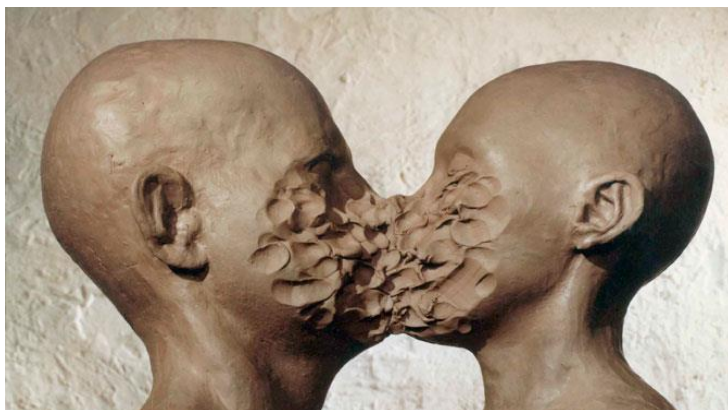


Imagen 7. Fragmento de “Dimensiones del diálogo” por Jan Švankmajer.

4.2.4 Otros casos de censura

Aunque el caso de la censura en Svankmajer y en Trnka fueron los que más resonancia tuvieron en el panorama artístico del momento, muchas otras obras de diferentes autores fueron igualmente prohibidas. Otro de los casos más importantes de la historia del cine de animación en Checoslovaquia fue el largometraje *Los gigantes* (*The Giants*, 1968) dirigida por el estadounidense Gene Deitchs (marido de la que fue directora del Estudio Bratri v Triku Zdenka Detich) con la intención de hacer al espectador visualizar el problema de Palestina e Israel.¹⁴ Una película estadounidense que, exportada a uno de los países pioneros del cine de animación, relataba la historia de dos niños que luchaban sin cesar pero, debido a la falta de fuerzas que poseían, recurren a dos gigantes para que les ayuden en la lucha: uno azul y uno rosa. Sin embargo, el modo sutil en el que Deitchs encubrió la historia real no permitió a los espectadores checoslovacos percibir el mensaje de un modo adecuado: la gente lo tomó como un ejemplo más del humor checoslovaco, obviando la oculta problemática de Palestina.

No obstante, los censores no percibieron la “inocente” historia como lo hicieron los espectadores y, coincidiendo con la invasión de los rusos a Checoslovaquia y con el fin de la Primavera de Praga en 1968, *Los gigantes* fue inminentemente censurado y nadie tuvo acceso a su visionad hasta muchos años después.

La técnica que utilizó Gene Deitch para esquivar a los posibles censores y poder seguir transmitiendo sus ideas y pensamientos a los espectadores sería repetida una y otra vez por decenas de artistas, tanto en cine como en el resto de ámbitos artísticos, para poder seguir buscando la libertad de expresión a lo largo de este período represivo.

¹⁴ *Animation World Network*. <<http://www.awn.com/animationworld/czech-animation-two-perspectives>> [Consulta: 05 de julio de 2015]

4.2.5 Después de la caída del Telón de Acero

Pocos años antes, el movimiento libertario se articuló en torno al manifiesto “Carta 77”¹⁵, en la que los intelectuales que seguían soñando con los propósitos de la Primavera de Praga expresaban su desacuerdo con respecto al régimen soviético y contra el actual representante del Partido Comunista Milos Jakes. Las disconformidades ante el estado represor eran cada vez más grandes y la década de los ochenta se caracterizó por un gran número de huelgas y protestas callejeras con el fin de buscar una solución política más libertaria y equitativa para con los habitantes.

El principal desencadenante de esto fue la manifestación de estudiantes no autorizada en Bratislava el 16 de noviembre de 1989, violentamente reprimida. Al día siguiente el hecho se conoció en Praga y se repitió, dando lugar a decenas de huelgas, manifestaciones y conflictos en los siguientes días. Se paralizaron transportes, escuelas y medios de comunicación (que ocultaban los hechos continuamente), una situación ante la cual Milos Jakes pidió una ayuda que le fue denegada por la Unión Soviética. Ante esta negativa y la falta de apoyo el Partido Comunista terminó por abandonar el poder el 29 de noviembre con la dimisión del presidente de la República Gustav Husak.

El comunismo llegaba a su fin pacíficamente en 1989 con la Revolución de Terciopelo, un movimiento por el cual el Partido Comunista perdía el poder político a consecuencia directa de la caída del muro de Berlín. La liberación del estado de la órbita de la URSS derivó en un estado parlamentario y una transición al capitalismo que afectaría en gran medida a todo tipo de producción.

Con el fin del régimen soviético se instauraba un periodo democrático y capitalista. La configuración del nuevo estado supuso el fin de las subvenciones dedicadas al cine de animación, dando lugar a una decadencia de la producción nacional. Con la separación del estado checoslovaco en la República Checa y la República Eslovaca en 1993, la situación en el panorama del cine siguió cambiando: surgieron muchos pequeños estudios de animación y, a diferencia de lo que ocurría anteriormente, ahora la mayoría de los trabajadores serían mujeres. El problema principal pasaría a residir en la distribución más que en la falta de dinero, siendo este el motivo de que en la actualidad la gran mayoría de películas de animación sean co-producciones colaborativas entre diferentes países.

¹⁵ CASANOVA, M. (2000). “Intelectuales de la disidencia y literatura <<Samizdat>> en Checoslovaquia” en *Espacio, Tiempo y Forma*, vol. 13, p. 313-333 <URL> [Consulta: 22 de junio 2015]

6. CONCLUSIONES

La actual República Checa o Chequia (anteriormente llamada Checoslovaquia, hasta el año 1992) conforma, sin lugar a dudas, el país europeo donde cuantitativamente la producción de películas de *stop-motion* ha sido más numerosa. Y paradójicamente esto ha sucedido en un país convulso, donde la industria del ocio y del entretenimiento es la primera en sufrir las privaciones propias de los conflictos.

A lo largo de su historia moderna el país se ha visto continuamente afectado por distintas invasiones y conflictos bélicos lo que generó una necesidad de buscar una identidad como nación a través de la resistencia cultural. Los checoslovacos necesitaban, pues símbolos que les definiesen como colectividad independiente frente a los países invasores, por lo que debían aferrarse a todo aquel resquicio de tradición común que les sirviera de rasgo distintivo.

Uno de estos elementos más identificativos fue el teatro de títeres, que provenía de una centenaria tradición. Así, los checoslovacos explotaron los teatros de títeres y sus representaciones hasta tal punto que en la actualidad la República Checa sigue siendo conocida por sus funciones de este mágico subgénero teatral. A pesar de los continuos vaivenes históricos, el pueblo checoslovaco siempre se ha caracterizado por una resistencia calma y no violenta ante la adversidad, optando por expresar los sentimientos e ideas de un modo sutil y, en cierto modo, “semi-oculto” mediante el arte. Ya a principios de siglo XX encontrábamos marionetas que dentro de las funciones criticaban y opinaban sobre el panorama del momento con acidez y mordacidad. Las marionetas llegaron a estar tan presentes en el día a día de las familias checoslovacas como cualquier otra manifestación de la cultura y el ocio; literatura, cine, etc. Así pues, llegado el momento fue un paso lógico la elección del cine de *stop-motion* hecho con marionetas para seguir reivindicando, dentro de sus posibilidades, la disconformidad con la situación político social.

El cine de animación checoslovaco comenzó a crecer una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, a la vez que se establecía en Checoslovaquia el régimen comunista y que duraría desde 1945 hasta 1989. De la mano de este nuevo orden, siempre preocupado por la tradición y cultura popular directamente relacionadas con la tierra y el campesinado, el *stop-motion* adquirió tal impulso que permitió que la técnica se desarrollase a mayor escala. Así, decenas de escuelas y estudios de animación surgirían en la Checoslovaquia comunista y centenares de creativos se adentraron en el mundo de la experimentación para hacer del cine de animación un referente del país.

Que el crecimiento desmesurado de la producción de películas en el cine de animación de Checoslovaquia se produjese durante el periodo comunista tenía ventajas y a la vez inconvenientes. El comunismo se instauró en el país tras el reparto postbélico de las naciones vencedoras, pasando de un régimen totalitario donde todo el control político, económico y social tenía sello alemán, a la misma situación pero dirigida desde Moscú.

La subvención de la producción artística provocó en el cine de animación *stop-motion* un aumento de filmes y trajo consigo una ventaja muy importante: la tiranía de la taquilla dejaba de existir. Todo ello respondía a que el Estado utilizaba los medios de comunicación de masas como una herramienta de propaganda para extender su ideología, llegar a más gente y regular el flujo de ideas. Este es el motivo por el que las películas de animación pasarían a percibir dinero por parte del gobierno checoslovaco: las autoridades aprovecharon la popularidad que este género cinematográfico y su potencial propagandístico.

Por ende, el estado y sus subvenciones permitieron que los estudios y talleres de animación pequeños que no estuviesen dotados de suficientes recursos económicos pudiesen crecer y sacar sus creaciones audiovisuales adelante: la principal consecuencia de la producción estatalizada fue el desarrollo de la industria. Sin embargo, estas subvenciones conllevaban una represión artística por la que la censura empezó a formar parte del día a día de los artistas. El gobierno se encargaba de regular, prohibir y recortar toda aquella película de animación que pudiesen atentar contra el discurso oficial. Esto provocó que artistas de la talla de Jiří Barta, Jan Svankmajer o Jiří Trnka padecieran esta situación en algún momento de su carrera, mientras paradójicamente se beneficiaban del sistema de subvenciones.

En suma, respondiendo a la cuestión planteada al principio de este trabajo; si la situación del momento fue beneficiosa para el crecimiento del cine de animación de *stop-motion* o, por el contrario, perjudicó a la producción artística; podría decirse que en este género no todo es blanco o negro y, por lo tanto, no hay una respuesta clara. Parece que la respuesta es afirmativa en ambos casos, pues el desarrollo de este género de animación no habría sido posible sin la subvención estatal aunque la libertad artística se vio perjudicada por el mismo régimen que lo alentaba. Sin embargo creemos que el *stop-motion* checo de la era comunista no solo fue cuantitativo, como decíamos al inicio, y su reflejo en los libros de historia de la animación también responde a su innegable calidad, un aspecto que quedará siempre fuera de subvenciones y censuras.

7. BIBLIOGRAFÍA

Libros

- BAKEDANO, J. (1986). *Jirí Trnka*. Bilbao: Museo de Bellas Artes.
- BENDEZZI, G. (2003). *Cartoons: 110 años de cine de animación*. Madrid: Ocho y medio.
- COSTA, J. (2009). *Películas clave del cine de animación*. Barcelona: Robinbook.
- DELIBES, M. (1968). *La primavera de Praga*. Barcelona: Ediciones Destino S.A.
- MARGOLIUS, H. (2013). *Bajo una estrella cruel. Una vida en Praga (1941 – 1968)*. Barcelona: Libros del Asteroide S.L.U.
- MINISTERIO DE CULTURA DE LA REPÚBLICA CHECA (1994). *Czech animated film 1934 – 1994*. Praga: Krátký Film Praha y Studios Zlín.
- PURVERS, B. (2011). *Stop-Motion*. Barcelona: Blume.
- SELBY, A. (2009). *Animación: nuevos proyectos y procesos creativos*. Barcelona: Parramón.
- SVANKMAJER, J. (2012). *Para ver, cierra los ojos*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- TRENOR, M. (2014). *La oscura poesía de las marionetas. Starewitch, Svankmajer y los Quay*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- V.V.A.A. (2012). *Jan Svankmajer. La otra escena*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- V.V.A.A. (2014). *El mundo perdido de Jiri Barta*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.

Revistas

Con A de Animación (2014). vol.4 Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.

Referencias electrónicas

- CASANOVA, M. (2000). "Intelectuales de la disidencia y literatura <<Samizdat>> en Checoslovaquia" en *Espacio, Tiempo y Forma*, vol. 13, p. 313-333. Disponible en: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETfV/article/view/3023>> [Consulta: 20 de julio 2015]
- DRAGANOV, D. (2005). "1956 y los países del bloque del este sin desestalinización" en *HAOL*, vol. 10, p. 125-133. Universidad de Sofía, Bulgaria. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2195708>> [Consulta: 20 de julio 2015]

ESEVERRI, M. (2009). "Surrealismo y animación: notas a propósito de Jan Svankmajer" en *Diálogos de la Comunicación*, vol. 78. Argentina. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718847>> [Consulta: 10 de julio 2015]

GLEJDURA, S. "Los grandes problemas del Este europeo: Checoslovaquia" en *Revista de Política Internacional*, vol. 99, p.11. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2496099>> [Consulta: 23 de julio 2015]

GULINKSA-JURGIEL, P. (2009). "Czechoslovakian media and the European dimensions of the Prague Spring. A case study in *Literárky*" en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 31, p. 55-68. Berlín. Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0909110055A>> [Consulta: 25 de agosto 2015]

KRALÓVKOCÁ, A. (2012). "Las marionetas checas, una pasión que perdura". Disponible en: <<http://www.radio.cz/es/rubrica/legados/las-marionetas-checas-una-pasion-que-perdura>> [Consulta: 30 de junio 2015]

NARVÁEZ, D. (2013). "La participación checa en la Segunda Guerra Mundial. Una aproximación por medio del cine" en *RUHM*, vol.2, p. 139-160. Universidad de Burgos, España. Disponible en: <<http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13953>> [Consulta: 10 de julio 2015]

SVANKMAJER, J. (1999). "Decálogo" en *Excèntric. El cine del CCCB*. Disponible en: <http://www.cccb.org/rcs_gene/maqueta_hoja_de_mano_7.pdf> [Consulta: 22 de agosto de 2015]

Páginas web

¡Hola! República Checa. <<http://www.czech.cz/es/Cultura>> [Consulta: 1 de julio de 2015]

Las marionetas checas: una pasión que perdura. Disponible en: <<http://rebel.radio.cz/mp3/podcast/es/legados/las-marionetas-checas-una-pasion-que-perdura.mp3>> [Consulta: 26 de julio de 2015]

Animation World Network. <<http://www.awn.com/animationworld/czech-animation-two-perspectives>> [Consulta: 05 de julio de 2015]

Bontón Ateliéry Zlín. <<http://www.ateliery.cz/history.html>> [Consulta: 25 de agosto de 2015]

Krátký Film Praha S.A. <<http://www.kratkyfilm.eu/ENG/bratrivtriku.html>> [Consulta: 20 de agosto de 2015]

WOODS. A. *In defence of Marxism*. <<http://www.marxist.com/chechoslovaquia-1968-estalinismo-crisis.htm>> [Consulta: 15 de mayo de 2015]

<<http://www.radio.cz/es/rubrica/cultura/el-taller-de-jiri-trnka-ofrece-mas-de-300-munecos-del-rey-checo-de-la-animacion>> [Consulta: 30 de junio de 2015]

Filmografía

Bajaja (El príncipe Bajaja. Dir. Jiří Trnka. Československý Státní Film. 1950).

Bláznova kronika (Crónica de un bufón. Dir. Karel Zeman. Filmové Studio Barrandov. 1964).

Byt (El apartamento. Dir. Jan Švankmajer. Krátký Film Praha. 1968).

Hádanky za bonbón (Acertijos para un caramelo. Dir. Jiří Barta. Krátký Film Praha. 1978).

Možnosti dialogu (Dimensiones del diálogo. Dir. Jan Švankmajer. Krátký Film Praha. 1982).

Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara (El último truco del Sr. Schwarcewalde y del S. Edgar. Dir. Švankmajer. Krátký Film Praha. 1964).

Ruka (La mano, La mano. Dir. Jiří Trnka. Krátký Film Praha. 1965).

Sen noci svatojanske (Sueño de una noche de verano. Dir. Jiří Trnka. Studio Kresleného a Loutkového Filmu. 1959).

Spalicek (El año checo. Dir. Jiří Trnka, 1947).

Ukradená vzducholod (El dirigible robado. Dir. Karel Zeman. Estudios de Zlín. 1967).

Vzpoura hraček (La sublevación de los juguetes. Dir. Hermína Týrlová. 1948)

Zahrada (El jardín. Dir. Jan Švankmajer. Krátký Film Praha. 1968).

Zaniklý svět rukavic (El Mundo Perdido de los Guantes. Dir. Jiří Barta. Krátký Film Praha. 1982).