



UNIVERSIDAD DE BURGOS

Facultad de Humanidades y Comunicación
Departamento de Historia, Geografía y Comunicación
Programa de Doctorado en Humanidades y Comunicación

TESIS DOCTORAL

Narrativa del cine checoslovaco de la Nueva Ola (*Nová Vlna*)

Presentada por: Tania López García

Dirigida y tutelada por: Dr. D. Daniel C. Narváez Torregrosa

BURGOS, 2020

RESUMEN

La presente investigación aboga por dar a conocer las particularidades del cine checoslovaco de la Nueva Ola a partir del análisis fílmico de una selección de películas. A través de una primera aproximación a la historia, cultura y política checoslovacas de los años sesenta, se trabaja cada director de manera independiente para poder acabar focalizando la investigación en los filmes.

Este proyecto supone la reconstrucción de los cimientos en los que se ha estado basando nuestro conocimiento sobre este cine, y propone un estudio individualizado que permita entender las claves del fenómeno de la Nueva Ola: cómo tuvo lugar, qué forma manifestó y por qué finalizó.

Trata de buscar respuesta en las obras cinematográficas que se circunscriben al paradigma del Cine Moderno, evitando otras cinematografías con las que ha sido comparado en varias monografías dentro de los etiquetados cines del este. Partiendo del cine checoslovaco como singular, único y propio, se trata de construir su significación y relevancia dentro de su momento histórico, atendiendo a los referentes de la audiencia a la que se destina este producto.

ABSTRACT

The current research stands for make public the distinctive features of the Czechoslovak New Wave cinema from a selection of films. Through a first nearness to the history, culture and politics from the Czechoslovaks of the sixties, it works individually with each film director, so that, it will focus the research on the films.

This project involves the reconstruction of the foundations on which our knowledge of this kind of cinema has been based on and proposes a personalised study that would allow us to understand the keys of the New Wave's phenomenon: how it took place, what form it manifested and why it ended.

It tries to find an answer in the cinematographic works that are circumscribed to the paradigm of Modern Cinema, avoiding other cinematographies with which it has been compared in several monographs under the tag of eastern cinemas. Understanding the Czechoslovak cinema as singular, unique and typical, it is handled with the construction of its meaning and relevance under its historic moment and looking after the model of the target who this product was destined to.

Today, in 1968, Czechoslovak cinematography is a community of free creative artists -really free, as we can see from the films that are coming into existence. That is the Czechoslovak miracle: socialism and freedom. Only under “socialism with a human face” can a film industry exist in which the main motivation is art.

Hoy, en 1968, la cinematografía checoslovaca es una comunidad de artistas libres creativos -realmente libres, como podemos ver de las películas que están saliendo a la luz. Esto es el milagro checoslovaco: socialismo y libertad. Solo bajo el “socialismo de rostro humano” puede existir una industria del cine cuya principal motivación sea el arte.

Jiří Weiss (Liehm, 1974:77)

We will pass away, but life will go ahead, but what we did good will remain.

Nosotros moriremos, pero la vida seguirá, sin embargo, lo que hicimos bien permanecerá.

Vojtěch Jasný (Basterra, 34:00)

AGRADECIMIENTOS

Después de tantos años, va a ser difícil no dejarse a alguien en el tintero, por eso, lo primero que quiero hacer es dar las gracias a todas las personas que me habéis acompañado en este camino. Sabemos que ha sido largo, sacrificado, exigente, único e irrepetible, pero hoy, solo puedo mirar atrás y ver que cada paso, cada esfuerzo, está ahora aquí, entre estas hojas.

Gracias a mi familia, amigos, y a todas las personas que me habéis ido aportando diferentes conocimientos en este tiempo. Especialmente a Daniel Carlos Narváez Torregrosa, por tu infinita paciencia, atención, dedicación, respeto y ánimo. Él me introdujo en el cine checoslovaco, y me ayudó a aprender a analizar, respetar y entender el cine como nunca.

Gracias al Gobierno de la República Checa por permitirme hacer una estancia de investigación en Praga, a la Universidad Carolina por aceptar mi solicitud, al Instituto Cervantes de Praga por las clases de checo, especialmente a Eduardo Fernández Couceiro, y a la FAMU, por permitirme acceder a sus archivos.

Gracias a todas y todos los que me habéis ayudado, aceptado y entendido en diferentes momentos. Las siguientes páginas, para mí, son muy importantes y van dedicadas a todas las personas que me quieren, a las que me han querido y a las que me querrán.

Muchas gracias. *Děkuju moc.*

Tania

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
1.- Objetivo del trabajo.....	13
2.- Estado de la cuestión.....	13
3.- Interés por el tema.....	18
4.- Hipótesis	19
5.- Metodología.....	20
6.- Estructura	25
CAPÍTULO 1: CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO. DE CHECOSLOVAQUIA A LA REPÚBLICA CHECA	27
1.1.- Marco contextual	27
1.1.1.- La situación internacional del siglo XX.....	27
1.1.2.- La expansión nazi por Europa.....	29
1.1.3.- Ascenso del comunismo en Europa del este	31
1.1.4.- La Guerra Fría.....	33
1.1.5.- Una Europa nueva.....	37
1.2.- Marco conceptual.....	38
1.2.1.- Cuestiones narrativas	42
1.2.2.- Cuestiones literarias	49
1.3.- Checoslovaquia: identidad nacional en la sociedad plural.....	54
1.3.1- Hacia la Primavera de Praga.....	62
1.4.- Revisión histórica del cine checoslovaco.....	69
1.4.1.- Años veinte	72
1.4.2.- Años treinta.....	75
1.4.3.- Años cuarenta.....	78
1.4.4.- Años cincuenta.....	82
1.4.5.- Años sesenta.....	85
1.4.6.- Años setenta	89
1.4.7.- Años ochenta.....	91
1.4.8.- Años noventa y el nuevo milenio.....	92
CAPÍTULO 2: LA <i>NOVÁ VLNA</i> Y LAS NUEVAS OLAS (CINE MODERNO). CUESTIONES NARRATIVAS Y TÉCNICAS.....	97
2.1.- La consolidación del Cine Moderno	97
2.2.- Los Nuevos Cines	101
2.2.1- Cuestiones técnicas de los Nuevos Cines	104
2.2.2.- Italia	106
2.2.3.- Francia	109
2.2.4.- Reino Unido.....	114

2.2.5.- La Unión Soviética	117
2.2.6.- Hungría	119
2.2.7.- Polonia	121
2.2.8.- Checoslovaquia	124
2.2.9.- Estados Unidos.....	129
2.2.10.- Nuevos cines en otros países europeos	133
2.2.10.1.- Países escandinavos	134
2.2.10.2.- Alemania.....	135
2.2.11.- Otros Nuevos Cines americanos	138
CAPÍTULO 3: CREADORES DE LA NUEVA OLA CHECOSLOVACA	141
3.1.- Dos grandes directores reconocidos en la historia del cine checoslovaco anterior a 1956 (La Primera Ola): Machatý y Haas	144
3.1.1.- Gustav Machatý (1901-1963)	144
3.1.2.- Hugo Haas (1901-1968).....	150
3.2.- Precursores.....	152
3.2.1.- Štefan Uher (1930-1993)	157
3.2.2.- Ján Kadár (1918-1979) y Elmar Klos (1910-1993)	159
3.2.3.- Ladislav Helge (1927-2016)	162
3.2.4.- Karel Kachyňa (1924-2004).....	165
3.2.5.- Vojtěch Jasný (1925-2019).....	167
3.2.6.- František Vlácil (1924-1999).....	173
3.2.7.- Zbyněk Brynych (1927-1995).....	176
3.2.8.- Alfréd Radok (1914-1976).....	177
3.3.- Directores de la segunda generación (1963-1968). La escuela de Miloš Forman	181
3.3.1.- Miloš Forman (1932-2018).....	181
3.3.2.- Ivan Passer (1933-2020)	188
3.3.3.- Jaroslav Papoušek (1929-1995)	189
3.4.- Directores de la segunda generación (1963-1968). Corte realista	192
3.4.1.- Jaromil Jireš (1935-2001)	192
3.4.2.- Evald Schorm (1931-1988).....	193
3.4.3.- Hynek Bočan (1938).....	196
3.5.- Directores de la Segunda Generación (1963-1968). Surrealismo y fantasía.....	197
3.5.1.- Věra Chytilová (1929-2014).....	197
3.5.2.- Jan Němec (1936-2016).....	201
3.5.3.- Jan Schmidt (1934-2019).....	204
3.5.4.- Pavel Juráček (1935-1989).....	205
3.6.- Otros directores de la Segunda Generación (1963-1968)	207
3.6.1.- Jiří Menzel (1938).....	207

3.6.2.- Juraj Jakubisko (1938)	210
3.6.3.- Antonín Máša (1935-2001).....	214
3.6.4.- Juraj Herz (1934-2018)	214
3.7.- Reconocimiento internacional	215
CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LOS FILMES VISIONADOS. LA PERTENENCIA O NO A LA NOVÁ VLNA	219
4.1.- Películas anteriores a 1963.....	221
4.1.1.- Romeo, Julie a tma (15 de abril de 1960) Jiří Weiss	221
4.1.2.- Práce (6 de mayo de 1960) Karel Kachyňa.....	238
4.1.3.- Holubice (4 de noviembre de 1960) František Vlácil	239
4.1.4.- Ďáblova past (20 de abril de 1962) František Vlácil.....	246
4.2.- Películas comprendidas en el periodo definido de la Nueva Ola (1963-1968).....	248
4.2.1.- Postava k podpírání (1963) Pavel Juráček y Jan Schmidt.....	253
4.2.2.- Slnko v sieti (15 de febrero de 1963) Štefan Uher.....	277
4.2.3.- Smrt si říká Engelchen (3 de mayo de 1963) Ján Kadar y Elmar Klos.....	307
4.2.4.- Až přijde kocour (20 de septiembre de 1963) Vojtěch Jasný	335
4.2.5.- Zlaté kapradí (22 de noviembre de 1963) Jiří Weiss	353
4.2.6.- O něčem jiném (20 de diciembre de 1963) Věra Chytilová.....	365
4.2.7.- Křik (14 de febrero de 1964) Jaromil Jireš	387
4.2.8.- Konkurs (28 de febrero de 1964) Miloš Forman	409
4.2.9.- Černý Petr (17 de abril de 1964) Miloš Forman	435
4.2.10.- Démanty noci (25 de septiembre de 1964) Jan Němec.....	455
4.2.11.- Limonádový Joe aneb Koňská opera (16 de octubre de 1964) Oldřich Lipský... 481	
4.2.12.- Každý den odvahu (15 de enero de 1965) Evald Schorm.....	497
4.2.13.- A pátý jezdec je Strach (12 de febrero de 1965) Zbyněk Brynych.....	513
4.2.14.- Obchod na korze (8 de octubre de 1965) Ján Kadar y Elmar Klos.....	535
4.2.15.- At' žije republika (9 de noviembre de 1965) Karel Kachyňa	553
4.2.16.- Lásky jedné plavovlásky (12 de noviembre de 1965) Miloš Forman.....	571
4.2.17.- Perličky na dně (7 de enero de 1966) Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec y Evald Schorm	593
4.2.18.- Intimní osvětlení (8 de abril de 1966) Ivan Passer.....	609
4.2.19.- Kdo chce zabít Jessii? (26 de agosto de 1966) Václav Vorlíček	625
4.2.20.- Kočár do Vidně (11 de noviembre de 1966) Karel Kachyňa.....	639
4.2.21.- Ostře sledované vlaky (18 de noviembre de 1966) Jiří Menzel.....	651
4.2.22.- Sedmikrásky (30 de diciembre de 1966) Věra Chytilová	669
4.2.23.- O slavnosti a hostech (30 de diciembre de 1966) Jan Němec.....	687
4.2.24.- Návrat ztraceného syna (10 de marzo de 1967) Evald Schorm	721
4.2.25.- Mučedníci lásky (21 de abril de 1967) Jan Němec	731

4.2.26.- Šťastný konec (1 de septiembre de 1967) Oldřich Lipský	747
4.2.27.- Marketa Lazarová (24 de noviembre de 1967) František Vlácil.....	763
4.2.28.- Hoří, má panenko (15 de diciembre de 1967) Miloš Forman	781
4.2.29.- Údolí včel (17 de mayo de 1968) František Vlácil	793
4.2.30.- Rozmarné léto (24 de mayo de 1968) Jiří Menzel	811
CONCLUSIONES	823
ANEXO I: FICHAS DE PELÍCULAS REALIZADAS DE 1963 A 1968	837
ANEXO II: FICHAS DE DIRECTORES. FILMOGRAFÍA Y PREMIOS.....	867
BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS	943

INTRODUCCIÓN

1.- Objetivo del trabajo

El objetivo principal de esta tesis es reconocer y analizar la estética, la ideología y la narrativa cinematográfica de la Nueva Ola checoslovaca con el fin de determinar su forma e idiosincrasia. Asimismo, en vista a los estudios en lengua española, se pretende abordar el tema con el fin de darlo a conocer y difundirlo saliendo de las aproximaciones generalistas y poco concisas. Forma parte también de las intenciones de esta tesis, abordar y redefinir los conceptos generacionales y la etiqueta “autores de la Nueva Ola”, saliendo de estas ataduras para comprender la evolución global de las características cinematográficas del periodo.

Se procede al estudio de una serie de películas checoslovacas comprendidas entre finales de los años cincuenta y años sesenta, a las que se han tenido acceso, con el fin de identificar las premisas que las enmarcan bajo el título de Nueva Ola (*Nová Vlna*). En busca de unos parámetros narrativos característicos e intentando entender el legado que este cine dejó y cómo fue conociéndose tanto dentro como fuera de Europa

Entendemos este movimiento como una forma de expresión que refleja la historia del pueblo checo, acallada por el régimen comunista y que guarda una relación especial con la Escuela de cine y televisión de la Academia de las Artes Escénicas de la ciudad de Praga (FAMU).

2.- Estado de la cuestión

Actualmente nos encontramos con un vacío que documente en castellano el desarrollo de la Nueva Ola de forma detallada, así como su repercusión en la cinematografía a nivel mundial. Los breves aportes en artículos de revistas nos ofrecen una primera impresión sobre un tema amplio que debe ser tratado de forma más exhaustiva.

Los trabajos de investigación más recientes en castellano pertenecen a César Ballester (2007) y Cristina Gómez Lucas (2008 y 2010). En la base de datos del Ministerio de

Educación de las Tesis Doctorales (TESEO), nos encontramos con multitud de trabajos sobre cine, y solo uno referido a la Nueva Ola, el de la Doctora Cristina Gómez Lucas.

Cabe destacar que en la Universidad de Burgos (UBU), esta investigación sobre cine sea pionera, permitiendo así abrir una nueva vía de reflexión y diálogo que enriquezca los conocimientos en esta materia.

Actualmente podemos destacar seis autores que han realizado trabajos relacionados directamente con nuestro objeto de estudio. La obra más representativa e interesante es la del escritor checoslovaco Josef Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women* (*Todos los hombres y mujeres jóvenes y brillantes*, 1971). Este trabajo, que puede ser considerado un tanto autobiográfico, es el que más próximo se halla en el conocimiento de los autores que participaron de la *Nová Vlna*. Škvorecký se relacionó con ellos, especialmente con Miloš Forman, de quien habla como el ejemplo de vida generalizado en los autores del momento¹. Su ensayo es una organizada y bien contrastada exposición sobre el cine checoslovaco, abarca una breve parte de sus inicios y cede el mayor peso de la investigación a los autores que participaron de la nueva corriente. Su reflexión final es interesante porque augura un buen futuro al cine checoslovaco, sin embargo, no puede decir lo mismo de las personas que trabajaron en él y que, con el retorno a un control férreo del gobierno al cine, vieron sus carreras dificultadas².

¹ “In a small town in Eastern Bohemia, the Gestapo arrested a member of an anti-Nazi underground organization. He wasn’t a professional conspirator, just an ordinary villager [...] The Gestapo did indeed arrest the unsuspecting and totally innocent victim. He was a Mr. Forman. He did not disclose anything, but they did not let him go. In addition some racial flaws were discovered in the family, so they arrested his wife as well. The man later died in Buchenwald, the wife in Auschwitz and their eight-year-old son Miloš was cared for by a succession of kind uncles [...] When a man begins his life the way Forman did then it might really be impossible. Too many members of his generation entered the world the way he did, whether they lived in that part of the world or elsewhere.” (Škvorecký, 1971, p. 67-68.). Traducción propia: En una villa pequeña al Este de Bohemia, la Gestapo arrestó a un miembro de una organización clandestina anti-Nazi. Él no era un conspirador profesional, simplemente era un ciudadano ordinario [...] La Gestapo arrestó igualmente a la inocente víctima. Él era el Sr. Forman. No les hizo ninguna revelación, pero no le dejaron ir. Además, encontraron algunas imperfecciones raciales en la familia, por lo que arrestaron también a su esposa. El hombre falleció más tarde en Buchenwald, la mujer en Auschwitz, y su hijo de ocho años, Miloš, fue criado por una sucesión de tíos [...] Cuando un hombre comienza su vida del modo en que lo hizo Forman, debe ser realmente imposible. Multitud de personas de su generación entraron en el mundo de la manera en que él lo hizo, independientemente de que vivieran en esa parte del mundo o de otra.

² “As far as the future of Czech film is concerned, I am optimistic. Unfortunately, I cannot be so optimistic about the future of some of its creators (including myself). Vita brevis. There are traumas which a person cannot overcome, and sometimes there is just so much that one can take in a single lifetime.” (Škvorecký, 1971, p. 254.). Traducción propia: En lo referente al cine checo, soy optimista. Desafortunadamente, no puedo ser igualmente optimista sobre el futuro de algunos de sus creadores (incluyéndome). La vida es

Similar a Josef Škvorecký, nos encontramos con Antonín Jaroslav Liehm, también de origen checoslovaco, y que ha realizado otras aproximaciones al cine. En *The Most Important Art. Soviet and Eastern European Film After 1945* (*El arte más importante. Cine soviético y del este de Europa después de 1945*, 1977) hace una profunda revisión de cuestiones cinematográficas e históricas de los cines de Bulgaria, Hungría, Polonia, la República Democrática Alemana, Rumanía, la URSS y Yugoslavia. Anteriores a esta obra, y de un gran interés son los libros *3 Generaciones* (1972) y *The Politics of Culture* (*Las políticas de la cultura*, 1973) escritos a partir de varias entrevistas que permiten un conocimiento excepcional de los protagonistas de la época. Más que dos obras separadas, debemos señalar que *Politics of Culture* contiene las mismas entrevistas que *3 Generaciones*, solo que amplía el número de entrevistados, de tal modo que: a las entrevistas de Laco Novomeský, Milan Kundera, Ludvík Vaculík, Jiří Mucha, Jaroslav Putík, Eduard Goldstücker, Ivan Klíma y Václav Havel (*3 Generaciones*, a excepción de la entrevista a Jan Skacel que no se comparte con el otro libro), se las unen las de Ester Krumbachová, Josef Škvorecký, Dominik Tatarka, Lumír Čivrný y Peter Karvaš. De 1974 es *Closely Watched Films. The Czechoslovak Experience* (*Películas rigurosamente vigiladas. La experiencia checoslovaca*) que sigue siendo un recopilatorio de entrevistas, pero, en este caso, realizadas a directores de cine. Además, profundiza más en la figura del realizador Miloš Forman en *Milos Forman Stories* (*Las historias de Miloš Forman*, 1975).

Del realizador checoslovaco Robert Buchar encontramos una de las reflexiones más actualizadas sobre el cine checo. Publicada en 2004, *Czech New Wave Filmmakers in Interviews* (*Realizadores checos de la Nueva Ola en entrevistas*) nos informa desde la subjetividad de cuestiones actuales cinematográficas, así como revisionistas a los años de la *Nová Vlna*. En el libro entrevista a las siguientes personas: Jaroslav Bouček, Jaroslav Brabec, Věra Chytilová, Alois Fišárek, Saša Gedeon, Jiří Krejčík, Antonín Máša, Jiří Menzel, Jan Němec, Stanislav Milota, Ivan Passer, Jan Šverák, Karel Vachek, Otakar Vávra, Drahomíra Vihanová y Zuzana Zemanová.

También por proximidad temática, destacan varias obras analíticas y descriptivas del investigador Peter Hames; *The Czechoslovak New Wave* (*La Nueva Ola checoslovaca*,

corta. Hay traumas que una persona no puede superar, y a veces hay demasiadas cosas que uno no puede tomarlas en una vida.

1985), *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition* (*Cine checo y eslovaco: tema y tradición*, 2009) o *Best of Slovak film: 1921-1991* (*Lo mejor del cine eslovaco: 1921-1991*, 2013) son las que nos interesan para este trabajo. De las obras citadas lo primero que nos une es la ruptura entre los dos primeros títulos, en el primero se acepta la existencia del cine checoslovaco, en el segundo se separa en dos cines diferentes. Redunda esta concepción por separado en el tercer libro, que realiza un repaso a través de fichas de películas y directores exclusivamente sobre los trabajos eslovacos. Consideramos que, por motivos políticos del momento, *The Czechoslovak New Wave*, es un análisis recopilatorio que quedó incompleto al publicarse en 1985 y que se complementa con *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Sus aproximaciones nos permiten conocer obras que no han sido traducidas, por lo que gracias a él podemos acceder a su contenido de forma descriptiva, a pesar de estar sesgadas bajo su punto de vista. Su obra es un documento excepcional y que se complementa con el de Josef Škvorecký. La parte interesante de Peter Hames es que sus trabajos se centran en el ámbito de académico y aporta esa visión desde fuera del movimiento como investigador británico³.

Por otro lado, como aporte a revistas de investigación, se ha trabajado con dos artículos de Cristina Gómez Lucas con fechas de 2008 y 2010. El primero de ellos, *La Nová Vlna. Una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola checa* realiza un breve repaso de este periodo. Destaca su división en dos ‘Olas’ en el cine checoslovaco, la primera de la mano del grupo Devětsil, y la segunda con la Segunda Generación de la FAMU, a quienes identifica como los principales representantes de la *Nová Vlna*. Acepta la existencia del movimiento dentro de unos parámetros estilísticos, temáticos y técnicos comunes. A su vez, afirma la existencia de una serie de elementos unificadores: temas contemporáneos, el uso de la ironía, el montaje vanguardista y los detalles psicológicos. Es interesante también, su segundo trabajo, *O slavnosti a hostech, 1966* (*La fiesta y los invitados*) de *Jan Nemeč*. Posiblemente sea en este caso, en el que más puntos en desacuerdo hallemos con la autora. Bien por motivos de extensión en el artículo, bien por el análisis que realiza de la película en sí, lo cierto es que encontramos algunas afirmaciones demasiado genéricas y poco contrastadas. De Cristina Gómez Lucas, se ha podido acceder también

³ Peter Hames desarrolló su carrera investigadora en la Universidad de Staffordshire, Gran Bretaña desde 1990.

a su tesis doctoral donde comenta una selección de películas del periodo que comprende la Nueva Ola checa.

Esta investigación de 2018 define a Miloš Forman, Ján Kadár, Elmar Klos, Ivan Passer, Věra Chytilová y Jan Němec como los máximos exponentes de la *Nová Vlna* y aborda el estudio de una selección de siete obras (tres de Forman y una de cada uno del resto de representantes, uniendo a Ján Kadár y Elmar Klos). Sin embargo, aborda cada trabajo a través del comentario de texto, enfocándose desde una perspectiva crítica, en nuestro caso se apuesta por el análisis fílmico desde diferentes enfoques. También buscamos no delimitar la *Nová Vlna* a unos autores y obras muy concretos porque este sistema es el que ya se ha empleado en diferentes compendios sobre la Historia del Cine y no nos permiten entender el periodo de la nueva ola en su plenitud sino en pequeñas muestras que no hacen otra cosa que reducir su significación e impacto.

Finalmente nos encontramos con el trabajo de César Ballester, fácilmente accesible desde la Red de Bibliotecas de Castilla y León, que trata la persona del cineasta checo Miloš Forman, afincado en Estados Unidos a partir de 1968. Este trabajo ofrece una interesante reflexión acerca de la representación del individuo durante la época del Realismo Socialista y la Nueva Ola. Habla, en la mayor parte del libro, sobre la Nueva Ola checa, si bien no podemos afirmar que distinga entre Nueva Ola checa o Nueva Ola eslovaca porque engloba a los cineastas eslovacos en el movimiento. Caben destacar dos capítulos: *Hacia una búsqueda de la individualidad* y *Años de transición*. Del primer capítulo señalado, me parece erróneo el punto de partida (Ballester, 2007):

“considero como directores de la Nueva Ola aquellos que, tras estudiar en la FAMU a finales de los años 50 y principios de los 60, dirigieron su primera película durante la primera mitad de la década de los años 60. Estos son: Hynek Bočan, Věra Chytilová, Miloš Forman, Jaromil Jireš, Pavel Juráček, Antonin Maša, Jiří Menzel, Jan Němec, Ivan Passer y Evald Schorm. Especialmente analizaré aquellas películas que contienen escenas montadas sin el plano máster⁴”. (p. 45 y 46)

⁴ El plano máster es aquel que no modifica el eje de acción por lo que toda la acción tiene lugar en el plano que se nos muestra.

Las dos cuestiones que no comparto son la de simplificar la Nueva Ola a unos autores determinados y la de justificar la ausencia del como “característica esencial” para la identificación de este cine.

3.- Interés por el tema

El análisis fílmico permite ahondar en la relevancia de los planos y secuencias, los cuales nos van transmitiendo el contenido icónico de este cine. A la par de la imagen, encontramos un conglomerado con diferentes elementos: sonido, movimientos de cámara, guion, estructura narrativa... Entendiendo cada película como un todo con su propio orden, cada filme que se aborda nos permite conocer la particularidad de un autor, especialmente; su intención comunicativa.

No se trata de realizar un análisis y determinar unos elementos o relaciones entre ellos, sino de ir un poco más allá y nutrirnos de una cultura diferente, lejana e incomprensible en un principio. Un mundo que podemos prejuizar de diferente, pero con el que rápidamente conectamos a través del absurdo, el esperpento y el humor.

Mi interés particular brota tras conocer algunos trabajos por el mensaje que guardan, siendo más específicos, esa dualidad que hay entre algunas películas que se remontan a una situación política pasada, pero que bien podrían ser un reflejo de la sociedad en la que viven. La crítica que se realiza desde la metáfora es, sin duda, uno de los mayores atractivos de este cine.

Es destacable también el interés y refuerzo de la figura del individuo, no tanto por la preconcepción de una mentalidad utilitarista e individual, si no por el reconocimiento de cada persona fuera de un colectivo. La contraposición con el Realismo Socialista en este punto nos hace ver una primera ruptura con la tradición y *lo que se debe hacer*. La pérdida de identidad de cada individuo que asume una personalidad de grupo se recupera en este periodo mostrando vidas cualesquiera, con las que cualquier espectador puede sentirse identificado en un pasado, presente o futuro.

4.- Hipótesis

Aceptando la Nueva Ola checoslovaca como una forma característica fílmica, se rechaza la catalogación de autores como pertenecientes o no a este registro. Se defiende el pensamiento de que las formas narrativas, estilísticas e ideológicas de la Nueva Ola se fueron asentando paulatinamente como registro de una historia perteneciente a una nación, las cuales tuvieron su momento de auge durante 1963 y llegaron a su fin con la Primavera de Praga en 1968. Los trabajos posteriores a 1968, con un lenguaje y una estructura similar a las de la Nueva Ola, no se enmarcan en el mismo contexto histórico y se entienden como un legado de esta.

Se acepta la distinción entre cineastas de Primera y Segunda Generación en base a tres criterios:

1. La Primera Generación no estudió en la FAMU, sus realizadores forman parte del primer equipo docente de esta academia.
2. La Segunda Generación sí estudió en la FAMU durante los primeros años tras su creación (1946 – 1963).
3. Se rechaza que la Primera Generación se identifique con la Primera Ola y la Segunda Generación con la Segunda Ola o *Nová Vlna*.

Por tanto, una primera hipótesis es que existe una particularidad en el cine de la Nueva Ola checoslovaca. Este cine se rige por sus propias características y formas que lo autodefinen.

La segunda hipótesis es que esta Nueva Ola no está vinculada a una lista cerrada de artistas, que algunos autores han querido marcar de forma férrea, y por lo tanto acepta a cualquier autor, del arte que fuere y de la generación a la que pueda pertenecer, como integrante del movimiento cultural (a nivel general) de la Nueva Ola.

Una tercera hipótesis es que la Nueva Ola cultural se postuló como referente en el cine posterior, y que, a pesar de acabar en 1968, hubo artistas que siguieron trabajando en ella, siendo posible, hoy en día, encontrarnos con el espíritu crítico en diferentes esferas de conocimiento.

5.- Metodología

Las fuentes documentales consultadas han sido variadas, con el fin de conseguir la máxima información posible. Podemos distinguir tres grupos de las obras con las que trabajado: historia, teoría y técnica cinematográficas, y cultura checoslovaca.

Los compendios históricos me han ayudado a construir el marco contextual de la situación política, económica y social. Sobre todo, me he apoyado en los textos de Eric Hobsbawm y Álvaro Lozano Cutanda.

Además, cabe aclarar una problemática terminológica sobre lo que engloba el concepto *Nová Vlna* en cuanto al cine checo, eslovaco o checoslovaco. En las citas de algunos autores como Antonín Jaroslav Liehm, es factible que el autor se refiera al cine checo como el de la Nueva Ola, o al cine checoslovaco. La realidad es que, con el fin de la Nueva Ola, que coincide con el fin de la Primavera de Praga con la invasión soviética de la noche del 20 de agosto de 1968, en Checoslovaquia, como país que integra dos culturas, la checa y la eslovaca, no finalizan los movimientos de ruptura. Liehm (1974:203) habla de ello y explica cómo surgió un nuevo grupo de realizadores en Eslovaquia, quienes se reunieron en torno a los estudios Koliba en Bratislava. Lejos de ser el único en reconocer esta situación, otros autores como Peter Hames, Lucia Fišerová y Tomáš Pospěch, han hecho sus aportes sobre el cine eslovaco y su Nueva Ola, demarcándola de la *Nová Vlna* que se entiende como la checa o checoslovaca.

Sobre teoría y técnica cinematográficas, en primer lugar, podemos nombrar la obra de Sergéi Eisenstein (reeditada en 2002) que da nombre a este bloque de conocimiento: *Teoría y técnica cinematográficas*. Este libro es en realidad un conjunto de escritos del realizador, quien basa la esencia del cine al montaje, el cual lo equipara a una colisión: “Mi opinión es que de la colisión de dos factores conocidos surge un concepto, y según mi punto de vista el encadenamiento no es más que un caso *especial* posible” (Eisenstein, 2002:93).

Una de sus aportaciones más interesantes es la de entender que la finalidad del cine no se encuentra en el ocio sino en “lograr que el auditorio «se sirva a sí mismo». Conmover, no divertir” (Eisenstein, 2002:140). Como recoge Gubern (2006:150), Eisenstein trata de establecer un vínculo con el espectador yendo “de la imagen al sentimiento y del

sentimiento a la idea”. Una característica que vamos a encontrar en el cine de la Nueva Ola checoslovaca.

David Bordwell, ha realizado varios estudios, algunos en solitario y otros con la colaboración de Kristin Thompson. De sus obras he trabajado con dos: *La narración en el cine de ficción* y *Arte cinematográfico*. En *Arte cinematográfico* Bordwell se aproxima a la producción, la forma del filme y al estilo cinematográfico desde la perspectiva estadounidense. Es interesante su estudio sobre la narrativa donde diferencia la narración clásica del cine de Hollywood con la realización *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941, Orson Welles), la cual califica de inusual en su forma y estilo. Sin embargo, su estudio no va más allá que en un análisis de los parámetros espacio-temporales.

Interesa que escoja este filme porque ha sido considerado uno de los más peculiares en la historia del cine americano. Gubern (2006:267) comenta que “era al mismo tiempo un excelente testimonio sobre la evolución histórica del periodismo en los Estados Unidos y sobre el problema del monopolio de la prensa”. Esta toma de conciencia social será la que algunos autores como Cousins (2005) comparen con la de las nuevas olas.

Sin embargo, *La narración en el cine de ficción* guarda mayor relación con lo que nos interesa de Bordwell (1996:3), que es conocer la narración cinematográfica. Es aquí donde divide la narración en dos grandes grupos: teorías miméticas y teorías diegéticas. “Las teorías *diegéticas* conciben la narración como una actividad verbal, literal o analógicamente: el hecho de contar [...]. Las teorías *miméticas* conciben la narración como la representación de un espectáculo: el hecho de mostrar”. Bordwell, distingue en esta obra entre cuatro modos históricos de narración: la narración clásica, la narración de arte y ensayo, la narración histórico-materialista y la narración paramétrica. Estos modos de narrar son ilustradores, pero no podemos concatenarlos a un periodo concreto porque se dan de forma continuada en el cine: “un modo tiende a ser más fundamental, menos transitorio y más penetrante. En este sentido, consideraré que los modos de narración trascienden géneros, escuelas, movimientos y cinematografías nacionales” (Bordwell, 1966:150).

Más interesante, para nosotros, es el hecho de que los modos que él define están regidos por normas y cómo estas pueden transgredirse. Con los nuevos cines, veremos la transgresión de normas que se habían asentado durante la etapa del Cine Clásico, posiblemente el ejemplo más típico y clarificador sea el trabajo que hace Jean-Luc Godard

en *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1960) donde juega y rompe la norma en torno al montaje y a la continuidad.

También en este libro Bordwell cita, en las teorías miméticas de la narración (anteriores a 1960), al *observador invisible*, un ente que ha sido analizado por más estudiosos. Dependiendo del teórico, encontraremos diferentes roles en ese observador imaginario; para Pudovkin es la lente de la cámara en representación a los ojos de quién ve la acción, la cual, Bordwell (1996:12) observa que “el observador invisible no es la *basis* del estilo fílmico, sino solo una *figura* dentro de ese estilo” aunque, como señala el autor, esta figura es muy primitiva por resumirse entre la relación que establece el ojo y la cámara en detrimento de otras técnicas narrativas.

Al hablar del *observador invisible*, nos aproximamos a otro autor, Edgar Morin, y a su obra *El cine o el hombre imaginario*. Su libro comienza dando al cine el valor de un arte al recordar las palabras de Ricciotto Canudo. Defiende una nueva visión de la fotografía más próxima a la realidad a través de este invento, y apunta a que la atracción del cine en sí fue por “la imagen de lo real”.

De Morin (2011) destaca su definición de la imagen, la cual asemeja a un doble e identifica con una ausencia y explica la particularidad de la inmortalidad de la imagen fílmica:

Esta imagen es proyectada, alienada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta. Esta realidad absoluta es al mismo tiempo una suprarrealidad absoluta; el doble concentra, como si en él se hubieran realizado, todas las necesidades del individuo, y en primer lugar su necesidad más locamente subjetiva: La inmortalidad. (p. 31)

Considera, por tanto, que la imagen en sí y su doble forman parte de un todo. Morin (2011) acerca diferentes puntos de vista de las metamorfosis que encontramos en el cine, en primer lugar, la metamorfosis en sí sobre las diferentes técnicas, lo que se ve proyectado no guarda relación con algo real. Por otro lado, habla de la metamorfosis del tiempo y del espacio, las cuales forman parte, junto con la primera, de una continuidad única que llama “universo fluido”.

Su concepto de cine “una simbiosis que tiende a integrar al espectador en el flujo del filme. Un sistema que tiende a integrar el flujo psíquico del espectador” (Morin, 2011:94)

está conectada con cómo entiende la relación cine-lenguaje, la cual es un tanto semiótica y parte del símbolo que forma la imagen cinematográfica. Morin (2011:157) considera que “cada plano, al mismo tiempo que determina el campo de la atención, orienta un campo de significación”. Los signos de los que habla van más allá de la imagen y abarcan también del sonido, ya que no guarda una relación aleatoria sino previamente pensada. Sin embargo, el lenguaje que nace en el cine tiene, para Morin (2011), un carácter estereotipado y cultural, tiene una determinación social. El uso de signos de forma determinada es otra de las características que encontramos en los nuevos cines que irrumpen entre los años cincuenta y sesenta.

Otro teórico es Noël Burch de quien destacamos *El tragaluz del infinito* y *Praxis del cine*. La primera, fue escrita entre 1976 y 1981 tras una serie de cuestiones acerca de la historia, la estética y la sociología que se habían ido cuestionando en la industria fílmica desde 1965. *Praxis del cine* puede considerarse un pequeño manual donde Burch examina cómo se articulan el tiempo, el espacio, la dialéctica, y el argumento fílmico. En esta obra, Burch (1991:21) da algunas pinceladas acerca de los orígenes del cine, los cuales asocia al desarrollo tecnológico que se desarrolla a lo largo del siglo XIX y busca recrear la realidad, “hacia la realización de una ilusión perfecta del mundo perceptual”. Puntualiza cómo el *summum* de esta tendencia será alcanzado en todo el mundo por el Cinematógrafo Lumière, ya que presentaba una simulación de la vida:

Nos encontramos con una experiencia de observación de lo real: se trataba [...] de «atrapar» una acción, conocida en sus grandes líneas, previsible casi al minuto, pero aleatoria en todos sus detalles, y cuyo carácter aleatorio se intentará conscientemente respetar escondiendo la cámara. (p. 32).

Praxis del cine, publicada por primera vez en 1970, es una guía básica de conceptos que tratan de formar de forma inicial a quien quiera aproximarse al cine desde un punto de vista más técnico. Es muy interesante su aportación en cuanto al *raccord*, como un concepto que es sinónimo de continuidad, de hecho, podemos enlazar esta idea con la crisis que sucede posteriormente con los nuevos cines:

Los cineastas llegaron a pasar de un plano a otro por razones estéticamente mal definidas [...] hasta tal punto que algunos de los más rigurosos llegaron a fines de los años 40 a preguntarse si los cambios de plano eran verdaderamente necesarios, si no era preciso

suprimirlos pura y simplemente o, al menos privilegiarlos radicalmente [Visconti (*La terra trema*), Hitchcock (*Rope*), Antonioni (*Cronaca di un amore*)]. (p. 21)

Finalmente, la última parte del libro está dedicada a una serie de reflexiones sobre los argumentos de las películas de ficción y las de no-ficción. Crea unas categorías, las cuales en las películas de ficción son: las que ocultan un argumento simple, las que tienen un argumento de «psicología imaginaria» y las que muestran una organización desde la discontinuidad y la disparidad. En los argumentos de los filmes de no-ficción trata la idea de la responsabilidad social y los categoriza en aquellos que son plenamente objetivos y experimentales.

Quienes también se aproximaron al cine desde la técnica y, además, estética, fueron Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet en *Estética del cine*. Esta obra, presenta diferentes perspectivas y recoge los trabajos de Jean Mitry, Edgar Morin, Christian Metz, Umberto Eco, Vladímir Propp, Roland Barthes... es sin duda una colaboración muy estudiada que nos permite trabajar el cine desde una base conceptual, histórica, teórica, técnica, estética, y narrativa.

Otra colaboración de Aumont y Marie es *Análisis del film* donde los autores ya se detienen en el análisis del cine en diferentes aspectos. Definen su concepto de análisis y la forma en la que puede realizarse además de extenderse en los tipos de análisis que los autores destacan: textual, sobre la imagen y el sonido, según la influencia del psicoanálisis o en base a la relación de los análisis fílmicos y la Historia del Cine. Esta obra, ha sido una gran influencia para el desarrollo del análisis fílmico de esta tesis.

Para proceder a la investigación se han desarrollado tres bloques de trabajo de forma conjunta: recopilación de material fílmico accesible (bien doblado a español, inglés o francés, bien subtulado), lectura informativa y analítica de cuestiones fílmicas en diferentes soportes (libros, prensa, artículos de investigación...) y análisis fílmico.

La recopilación de material fílmico se ha realizado tanto desde España a través de materiales cedidos por mi director y tutor de tesis, Daniel Narvárez Torregrosa, como en

República Checa a través de bibliotecas públicas: Instituto Cervantes⁵ y la Biblioteca Municipal (*Městská knihovna*), ambas ubicados en la ciudad de Praga.

6.- Estructura

La presente tesis se ha estructurado en cuatro bloques de contenido, encontrándonos así con cuatro capítulos:

- **Capítulo 1: Contexto histórico y político. De Checoslovaquia a la República Checa.** Nos aproximaremos al contexto cultural y marco conceptual, conociendo la identidad checoslovaca y revisando el cine checoslovaco desde sus inicios.
- **Capítulo 2: La *Nová Vlna* y las Nuevas Olas (Cine Moderno). Cuestiones narrativas y técnicas.** Recoge la consolidación del Cine Moderno a través de los Nuevos Cines a nivel internacional.
- **Capítulo 3: Creadores de la Nueva Ola checoslovaca.** Recopilación de autores de la historia del cine checoslovaco y comentario sobre alguna de sus obras.
- **Capítulo 4: Análisis de los filmes visionados. La pertenencia o no a la *Nová Vlna*.** En este capítulo, el más extenso, se analiza una selección de 30 películas y se determina su pertenencia a un modo de representación u otro, en base a las características que manifiestan acordes al Cine Clásico o al Cine Moderno.

Este orden pretende conocer en primera instancia la historia del actual pueblo checo, para poder romper con la barrera cultural y abordar la tesis desde un punto de vista más próximo. Se continua con un capítulo que contextualiza en momento particular de la historia del cine en el que nos encontramos: la ruptura narrativa entre los códigos, técnicas y recursos del Cine Clásico en aras de la construcción de un nuevo paradigma, el Cine Moderno. Proseguimos con el conocimiento de aquellos directores de cine cuyos trabajos han servido para poder llegar a la Nueva Ola checoslovaca, para finalizar con el propio

⁵ Ubicado en la calle Na Rybníčku 536/6, 120 00 Praga 2 (Nové Město – Ciudad Nueva).

análisis de los filmes a los que se ha tenido acceso, y así, poder comprenderlos y definirlos.

CAPÍTULO 1: CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO. DE CHECOSLOVAQUIA A LA REPÚBLICA CHECA

1.1.- Marco contextual

1.1.1.- La situación internacional del siglo XX

Como presentación, podemos tomar las palabras del músico británico Yehudi Menuhin, quien nos dice: “Si tuviera que resumir el siglo XX, diría que despertó las mayores esperanzas que haya concebido nunca la humanidad y destruyó todas las ilusiones e ideales” (Hobsbawm, 1995:12).

Como concluye Lozano (2011), con el fin de la Primera Guerra Mundial, surgió un nuevo panorama económico internacional encabezado por Estados Unidos. Una Europa fragmentada vio formalizarse nuevos estados, con una gran conciencia nacional, que nacieron de la disgregación de los Imperios Centrales y de la Región Occidental de la Unión Soviética: Austria, Checoslovaquia, Estonia, Finlandia, Hungría, Letonia, Lituania y Polonia¹. “Este «desmenuzamiento» de los Imperios, cuyo rasgo principal fue la «balcanización» de la Europa danubiana, se basó en el «principio de las nacionalidades» y el «derecho de autodeterminación de los pueblos» enunciados por el presidente Wilson en sus 14 puntos” (Hobsbawm, 1995:349). El escritor checo Milan Kundera (1984), reflexionó acerca de este nacimiento de diferentes naciones en el corazón de Europa:

The Austrian empire had the great opportunity of making Central Europe into a strong, unified state. But Austrians, alas, were divided between an arrogant Pan-German nationalism and their own Central European mission. They did not succeed in building a federation of equal nations, and their failure has been the misfortune of the whole of

¹ La proliferación de estos nuevos estados está ligado al Principio de las Nacionalidades promovido por Woodrow Wilson. Estaba basado en la idea de que diferentes pueblos europeos, que habían vivido bajo los Imperios alemán, austrohúngaro o ruso, tuviesen la oportunidad de crear su propio estado.

Europe. [...] After the First World War, Central Europe was therefore transformed into a region of small, weak states, whose vulnerability ensured first Hitler's conquest and ultimately Stalin's triumph². (p. 34)

La Posguerra se vio caracterizada por la puesta en marcha de nuevas economías en los países recién formados, pero sin recursos económicos suficientes. Este momento se afrontó bajo la influencia estadounidense y la debilidad de una Europa arrasada por una contienda de desgaste, que era mejor mantener de forma controlada por los países vencedores. En especial, como señala Hobsbawm (1995), por Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña e Italia, quienes acordaron el tratado de paz³. Este pacto prestaba una atención especial a cinco puntos principales: la caída de regímenes totalitarios en Europa y la nueva realidad de una Rusia bolchevique, el control de Alemania (por haber sido, durante la Gran Guerra, la más fuerte de las potencias enemigas), la reorganización del mapa europeo, las relaciones internacionales entre los vencedores (Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos) y establecer una paz duradera (Hobsbawm, 1995).

Con el fin de promover este último punto, donde prevaleciera una situación política de paz, Woodrow Wilson⁴ promulgó la creación de un órgano internacional de mediación que facilitase las relaciones entre los países: la Sociedad de Naciones⁵, que demostró su insolvencia ante los conflictos territoriales y culturales europeos con la Segunda Guerra Mundial.

Como explica Hobsbawm (1995), en la nueva política internacional destacaron dos tipos de mandato: las democracias liberales y los totalitarismos. La democracia liberal basaba el sistema de gobierno entre un grupo de representantes, electos por la sociedad, que respetan una Constitución. Esta modalidad de gobierno fue la que más países llevaron a cabo, sin embargo, fue el sistema más afectado tras el ascenso de Hitler al poder en

² Traducción propia: El Imperio austriaco tuvo una excelente oportunidad para convertir Europa central en un estado fuerte y unificado. Pero los austriacos, ay, fueron divididos entre una nacionalismo Pan-alemán arrogante y su propia misión en Europa Central. No tuvieron éxito construyendo una federación de naciones equivalentes, y su fallo fue la mala suerte de toda Europa. [...] Después de la Primera Guerra Mundial, Europa Central fue, por lo tanto, transformada en una región de pequeños, débiles estados, cuya vulnerabilidad garantizó primero la conquista de Hitler y finalmente el triunfo de Stalin.

³ Conocido como el Tratado de Versalles por firmarse en esta ciudad el 28 de junio de 1919 y que entró en vigor el 10 de enero de 1920. Recuperado de: www.dipublico.org/1729/tratado-de-paz-de-versalles-1919-en-espanol Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁴ (1856-1924) fue el octavo presidente de los Estados Unidos, cargo en el que estuvo de 1913 a 1921.

⁵ Creada el 28 de junio de 1919, esta organización internacional, formalizada con la idea de que fuese duradera y mantuviese un estado de paz, acabó su trayectoria el 18 de abril de 1946.

Alemania en 1933. El auge de las políticas totalitarias fue la respuesta a una situación de quiebra, inflación, paro y pobreza a la que no pudieron hacer frente algunas de las democracias liberales. Representadas por un grupo político, tendieron a idealizar a un representante, convirtiéndose así en gobiernos fascistas; en Italia, Benito Mussolini instauró el primer gobierno de este tipo en 1922 y se prolongó hasta 1943.

Próxima a este tipo de política se encontraba la ideología comunista de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) que, tras haberse formado en 1922, pasó por varios líderes: Iósif Stalin (1922-1953), Nikita Jrushchov (1955-1964), Leonid Brézhnev (1964-1982), Yuri Andrópov (1982-1984), Kostantin Chernenko (1984-1985) y, por último, Mijail Gorbachov (1985-1991). El mundo comunista, como documentan Borek, Carba y Koráb en *Legacy*⁶ (*Legado*), comenzó a gestarse en Alemania a mediados del siglo XIX bajo las reflexiones de Karl Marx y Friedrich Engels sobre una política dirigida por una dictadura del proletariado. En 1917 estas ideas accedieron al poder soviético de la mano de Vladímir Ilich Uliánov, conocido como Lenin, quien comenzó una revolución que derrocaría al gobierno provisional el 7 de noviembre⁷ de ese año.

1.1.2.- La expansión nazi por Europa

El asentamiento de la ideología nazi, tras el nombramiento de Adolf Hitler como canciller por Paul von Hindenburg⁸, pronto comenzó a expandirse por sus naciones fronterizas; como refleja Hobsbawm (1995), entre 1937 y 1939, Alemania se rearmó con el fin de ampliar su dominio territorial. En 1938 se firmó el Acuerdo de Múnich, que como señala Lozano (2012), era un tratado que satisfacía las demandas de Hitler que se suscribió en otoño de 1938. La firma de este acuerdo vino derivada de la invasión nazi de Checoslovaquia, programada de mayo a noviembre de 1938, con el fin de cumplir su amenaza al no recuperar, con reconocimiento internacional, la región de los Sudetes:

⁶ Libro recopilatorio sobre la historia del comunismo en Checoslovaquia, realizado por el Museo del Comunismo ubicado en la calle *Na Příkopě* 10, Praga. No contiene información sobre el año de publicación.

⁷ El 7 de noviembre es la fecha conmemorativa de la Revolución de Octubre, la fecha es una convención del calendario gregoriano que coincide con el 25 de octubre según el calendario juliano.

⁸ Presidente de la República de Weimar en Alemania de 1925 a 1934.

Hitler había exigido la reintegración de la región de los Sudetes, área que en 1919 había sido incorporada a Checoslovaquia. Había amenazado con invadirla si no se cumplían sus exigencias. Aunque se trataba de una violación del Tratado de Versalles, ni Gran Bretaña ni Francia estaban dispuestas a enfrentarse militarmente a Alemania. Chamberlain pronunció, en la BBC, una frase que se haría tristemente célebre: «Es increíble, horrible, que tengamos que empezar a cavar trincheras y a ponernos máscaras antigás solo por culpa de una pelea en un país distante entre gente de la que no sabemos nada». (p. 289)

A lo largo de 1938, los alemanes anexionaron Austria y Checoslovaquia. Con la política internacional a su favor, en septiembre de 1939, Alemania invadió Polonia reivindicando su soberanía en Danzig⁹ al igual que lo hizo en los Sudetes. Este hecho marcó el fin de la política de apaciguamiento, porque supuso la declaración de guerra a Alemania por parte de Gran Bretaña y Francia, quienes tenían sus propios pactos con Polonia.

Comenzaba la Segunda Guerra Mundial, una contienda donde la ofensiva alemana fue dominante entre 1939 y 1942. Se alió con Italia, la cual se había anexionado Albania, y estableció contactos con otros países para sumarse como independientes pero, a su vez, satélites del régimen nazi: Bulgaria, Croacia, Hungría, Rumanía y Yugoslavia. Un caso especial se produjo en Francia con el Gobierno de Vichy¹⁰ tras la toma de París, Hobsbawm (1995) explica este hecho:

En la primavera de 1940, Alemania derrotó a Noruega, Dinamarca, Países Bajos, Bélgica y Francia con gran facilidad, ocupó los cuatro primeros países y dividió Francia en dos partes, una zona directamente ocupada y administrada por los alemanes victoriosos y un «estado» satélite francés (al que sus gobernantes, procedentes de diversas fracciones del sector más reaccionario de Francia, no le daban ya el nombre de república) con su capital en un balneario de provincias, Vichy. (p. 46)

⁹ Estado libre al norte de Polonia que antes de la Primera Guerra Mundial perteneció a Alemania y que tenía una gran tasa de población germana.

¹⁰ Gobierno francés encabezado por el general Philippe Pétain de 1940 y 1944. Fue quien solicitó el armisticio para Francia, tras este acto obtuvo los poderes del gobierno y comenzó una campaña de idolatría hacia su imagen. Mantuvo una actitud cordial con el fascismo del *Reich* aunque se mostró neutral en la contienda.

1.1.3.- Ascenso del comunismo en Europa del este

Tras la Segunda Guerra Mundial, en el este europeo se alzaron los gobiernos comunistas dirigidos desde Moscú. Como dice Lozano (2012), Iósif Stalin accedió al máximo poder del partido en 1922, mostrando tres pilares:

En primer lugar, consideraba que todos los estados capitalistas eran enemigos reales o potenciales de la URSS. En segundo lugar, se encontraba en la necesidad de preservar la seguridad de la URSS con una política de división de las grandes potencias. Y, por último, la «guerra inevitable» tenía que ser evitada el mayor tiempo posible para poder modernizar adecuadamente las Fuerzas Armadas soviéticas. (p. 269)

La URSS se aislaba cada vez más de Francia y Gran Bretaña¹¹, sin embargo, el interés geográfico sobre Polonia llevó a Stalin a firmar con Hitler el Pacto Ribbentrop-Mólotov¹², en agosto de 1939. La invasión en 1941 de Alemania a la URSS supuso el fin del este acuerdo, Lozano (2012) comenta al respecto:

La noche del 21 al 22 de junio [...]. A las tres y cuarto de la mañana, los cañones alemanes fueron despojados de su camuflaje o sacados de sus escondrijos en graneros y almacenes. Poco tiempo después, la artillería alemana abrió fuego a lo largo de todo el frente. El resplandor de aquel ataque fue tan enorme que los habitantes de las localidades fronterizas creyeron que estaban asistiendo a un fenómeno natural sin precedentes: el sol parecía salir por el oeste. (p. 23)

Sin embargo, este duro e inesperado ataque fue el inicio de la caída del ejército alemán, que como señala Lozano (2007) fue derrotado en las proximidades de Moscú de forma sorprendente e inesperada:

La recuperación soviética tras las enormes derrotas del verano y el otoño de 1941 es una de las hazañas más espectaculares de la historia. [...] la misma se produjo tras la pérdida,

¹¹ Como señala Lozano (2012): “La URSS –escribió el enviado especial Joseph Davies- se está encaminando rápidamente hacia el aislamiento absoluto e incluso hacia la hostilidad a Inglaterra y la indiferencia hacia Francia” (p. 291).

¹² Ratificado por Joachim von Ribbentrop, en representación del gobierno alemán, y Viacheslav Mólotov, representando al gobierno soviético. Fue un acuerdo de no agresión entre el Tercer Reich y la URSS, que especificaba el reparto de Polonia entre ambas potencias.

en diciembre de 1941, de cuatro millones de soldados soviéticos, 8.000 aviones y 17.000 tanques, es decir, el equivalente a todo el potencial soviético en junio de 1941. [...] El desastre fue de tales dimensiones que hoy sabemos, gracias a la reciente apertura de los archivos soviéticos, que Stalin estuvo a punto de pedir la paz en octubre de 1941. Fue disuadido por el patriotismo que demostró el pueblo soviético. (p. 31)

Otro golpe contra la Alemania de Hitler que señala Hobsbawm (1995) fue la entrada de Estados Unidos en el conflicto tras el bombardeo de Pearl Harbor¹³ a finales de 1941. Fueron la contestación soviética y la angloamericana las que desembocaron en el fin de la guerra en Europa. En el frente oriental, el final del conflicto fue provocado por Estados Unidos en Hiroshima y Nagasaki. La posguerra de la Segunda Guerra Mundial se caracterizó por el desastre económico, Estados Unidos incrementó de forma exponencial su riqueza, pero la Unión Soviética padeció multitud de pérdidas económicas, así como humanas (de los sesenta millones de fallecidos, veinte millones eran soldados y civiles rusos).

Tras la guerra, varias ciudades, quedaron devastadas y los gobiernos que habían sustentado las bases del conflicto (democracias liberales y totalitarismos) cayeron paulatinamente. Para reorganizar Europa, los Aliados (Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia y la Unión Soviética) concretaron varias reuniones entre las que destacan 3 conferencias: Teherán, Yalta y Potsdam. Como comenta Lozano (2007), en ellas se decidieron cuestiones como las fronteras de Polonia, el reparto de Alemania y se determinaron las zonas de influencia de las dos potencias que dominarían el nuevo panorama bipolar durante la incipiente Guerra Fría: Estados Unidos y la Unión Soviética.

Alemania quedó dividida en cuatro zonas que fueron repartidas entre Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña y la URSS¹⁴ y, en el estado de Berlín, se establecieron cuatro

¹³ El bombardeo de Pearl Harbor se debió a un ataque japonés sobre la base naval estadounidense en Hawái con el fin de disuadir a esta gran potencia de las acciones expansionistas niponas. Las contestaciones por parte de Estados Unidos contra los movimientos de Japón indujeron a ambas potencias a entrar en la Segunda Guerra Mundial. Japón con las Potencias del Eje (Alemania e Italia) y Estados Unidos en el Bando Aliado (Francia, Reino Unido y la Unión Soviética). El entonces Presidente de Estados Unidos animó a su país a entrar en la guerra presentando a alemanes y japoneses como un enemigo unido (Lozano, 2007, p. 32).

¹⁴ Estados Unidos tenía, principalmente, bajo su control tres áreas: Baviera, Hesse y Württemberg-Baden. Francia contaba con Baden, Renania-Palatinado, Württemberg-Hohenzollern, la ciudad de Lindau (en Baviera) y parte de la ciudad de Berlín. Gran Bretaña obtuvo bajo su influencia los estados alemanes de Baja Sajonia, Hamburgo, Renania del Norte-Westfalian y Schleswig-Holstein. La Unión Soviética controló

distritos; tres de ellos en la zona occidental, gestionados por Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña y, otro en la zona oriental, bajo la influencia soviética. Todas estas conversaciones no hicieron más que aumentar las diferencias entre las dos potencias que dominarían el mundo durante los siguientes años, Estados Unidos y la URSS. Stalin ya se pronunció en 1945: “Creo que podemos echar abajo el velo de la amistad [...] cuyas apariencias los norteamericanos se empeñan en mantener” (Lozano, 2007:39).

1.1.4.- La Guerra Fría

Mientras que los acuerdos que trataban de velar por un orden internacional se negociaban, las posturas entre los sistemas comunista y capitalista se distanciaban paulatinamente. Los motivos fundamentales de estas divergencias fueron; el apoyo de Stalin a los países cuyas políticas comunistas se alzaban con el poder y, el temor del capitalismo a la expansión del comunismo. Según Lozano (2007), podemos distinguir tres fases que marcaron el carácter que tomó la Guerra Fría: máxima tensión (1947-1953), el periodo de coexistencia pacífica (1953-1979) y el rebrote y final de la Guerra Fría (1979-1989). A lo largo de este tiempo tendrían lugar cuatro momentos álgidos: la crisis de Berlín (1948), la Guerra de Corea (1950-1953), la crisis de los misiles de Cuba (1962) y la Guerra de Vietnam (1959-1975).

La época de máxima tensión, que se inició en 1947 y finalizó con la muerte de Stalin en 1953, es donde la Guerra Fría fue tomando la forma que la determinó. El temor de Estados Unidos al posible avance de las ideas comunistas llevó a cabo la Doctrina Truman¹⁵. Lozano (2007:49) explica cómo esta medida quedó reflejada en el discurso que dio Harry Truman¹⁶ en el Congreso del 12 de marzo de 1947: “«Creo que la política de los EEUU debe ser la de apoyar a los pueblos libres que están resistiendo intentos de agresión de minorías armadas o presión exterior»”.

cinco estados: Brandeburgo (que rodea el estado de Berlín), Mecklemburgo-Pomerania Occidental, Sajonia, Sajonia-Anhalt y Turingia.

¹⁵ Medida política estadounidense de apoyo militar a países presionados o atacados por regímenes totalitarios internos o externos. En realidad, se trataba de una política de contención al área de influencia soviética.

¹⁶ Presidente de los Estados Unidos desde 1945 hasta 1953.

Por otro lado, el capitalismo contaba también con otra estrategia: el Plan Marshall¹⁷ que, como explica Hobsbawm (1995), estableció una financiación para reconstruir Europa gracias a las contribuciones de los estadounidenses. Esta medida era también una forma de generar una dependencia europea hacia el mercado de Estados Unidos, de tal forma que este último tuvo una recuperación económica tras la guerra sin la necesidad de endeudarse.

El buen resultado de esta medida económica, cuyo fin recoge Lozano (2007), favoreció las relaciones entre la Europa occidental y Estados Unidos, llegando a la creación de un organismo de defensa común, la OTAN¹⁸, donde Europa oriental quedó excluida de su participación mostrando ya las diferencias de una Europa que estaba dividida por el mundo bipolar. Milan Kundera (1984:33) se pronunció ante esta división: “After 1945, the border between the two Europes shifted several hundred kilometers to the west, and several nations that had always considered themselves to be Western woke up to discover that they were now in the East¹⁹”.

Por su parte, en el mundo comunista, la Unión Soviética creó el Kominform²⁰, según Lozano (2007), como respuesta al Plan Marshall. Se trataba de un acuerdo de colaboración entre los partidos comunistas, así como de un instrumento de propaganda desde la URSS. El autor ubica la creación de esta Oficina de Información de los Partidos Comunistas y Obreros en un comité en septiembre de 1947 donde Stalin se reunió con los representantes de Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia y Rumanía. Además, el bloque oriental contaba con el COMECON²¹ y el Pacto de Varsovia. El Kominform se disolvió con la muerte de Stalin en 1953.

¹⁷ Sistema de ayuda económica que Estados Unidos otorgó a algunos países europeos con el fin de estabilizar las economías de posguerra.

¹⁸ Alianza del Atlántico Norte. Alianza militar que trataba de establecer y dirigir la defensa de los países que la componían: Bélgica, Canadá, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Islandia, Italia, Luxemburgo, Noruega y Portugal.

¹⁹ Traducción propia: Después de 1945, la frontera entre las dos Europas se desplazó unos cientos de kilómetros al oeste, y varias naciones que siempre se habían considerado a sí mismas como occidentales se levantaron descubriendo que ahora estaban en la zona Este.

²⁰ Oficina de Información de los Partidos Comunistas y Obreros. Se disolvió en 1956.

²¹ Consejo de Ayuda Mutua Económica, también conocido como CAME, que trataba de coordinar la economía de los países que lo formaban: Albania, Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia, la República Democrática Alemana y la Unión Soviética.

El 14 de mayo de 1955 se fundó el Tratado de Amistad, Colaboración y Asistencia Mutua, más conocido como Pacto de Varsovia. Hobsbawm (1995) concreta los países entre los que se estableció la cooperación militar: Albania, Bulgaria, Hungría, Polonia, República Checoslovaca, República Democrática Alemana, Rumanía y la Unión Soviética. La finalidad del mismo era protegerse ante la OTAN y de la República Federal Alemana, de la cual se temía un rearme. La URSS se posicionó como el estado miembro clave, lo que afianzó la política comunista a pesar de que el Pacto permitía un régimen de gobierno libre a los países miembros. La idea soviética era estar preparados a nivel armamentístico en caso de una guerra directa, hecho que no tuvo nunca lugar y que produjo una pérdida económica pronunciada en tecnología militar. Sin embargo, más que para uso externo, el Pacto de Varsovia trataba de controlar los estados miembros, acallando cualquier protesta o levantamiento como en el caso de Polonia y Hungría en 1956 o Checoslovaquia en 1968.

El periodo de coexistencia pacífica se unió a la nueva política revisionista de Nikita Jrushchov, sucesor de Stalin. Jrushchov dio más autoridad a los países del este europeo continuando con el control de los mismos desde la URSS. Dentro de su mandato se llevó a cabo la división de Berlín a través de la construcción de un muro²² que separó a la ciudad entre la zona oriental y la occidental. Lozano (2007:87) informa cómo la construcción del muro, que era “una humillación pública para el marxismo-leninismo”, se inició la noche del 12 al 13 de agosto de 1961:

Simbolizaría perfectamente todo el drama de la guerra fría y la incapacidad de la RDA de ganarse la lealtad de sus ciudadanos. El gobierno de la RDA alegó que se trataba de un «muro de protección antifascista» cuyo objetivo era evitar las agresiones occidentales, argumentando que su construcción era consecuencia obligada de la política de la RFA y sus socios de la OTAN. (p. 77)

Acusado, al final de su mandato, como arrogante e incompetente, como recoge Lozano (2007), Jrushchov fue traicionado por su compañero de partido, Leonid Brézhnev, en 1964. Este, al iniciar su presidencia, realizó multitud de reformas con un carácter más ortodoxo y una importante política armamentística con el fin de otorgar una superioridad,

²² Construido el 13 de agosto de 1961 y derribado el 9 de noviembre de 1989, con 166 kilómetros de longitud y 4 de altura, el muro de Berlín fue una barrera física contra lo que la Unión Soviética consideraba amenazas antifascistas por parte de Berlín Occidental.

en este aspecto, a la Unión Soviética frente a Estados Unidos. Coartando las libertades culturales del pueblo soviético, puso fin a las licencias que Jrushchov había permitido con anterioridad, sin embargo, continuó con la aparente política de distensión. Fue en este periodo en el que se desarrolló la Guerra de Vietnam (1959-1975), donde la derrota estadounidense no fue motivo de auge de la política comunista.

A pesar del apoyo bélico que desde la URSS se dio a los nuevos gobiernos comunistas, hay varias diferencias en torno a la gestión de las cuestiones internacionales y nacionales. Entre la política de Jrushchov y la de Brézhnev se observan dos tendencias opuestas dentro del Partido Comunista de la Unión Soviética²³: primero una política más progresista que busca remendar los errores del estalinismo y corregirlo hacia una nueva forma y, a continuación, otra más ortodoxa que trata de mantener la esencia de este último.

El nuevo rumbo que tomó la forma de gobierno de Brézhnev marcó el tercer punto de inflexión de la Guerra Fría, el inicio de su final. Desde 1979 la imagen internacional de la política de la Unión Soviética se fue deteriorando, un reflejo de la situación fue la Guerra de Afganistán (1978-1992) donde las tropas comunistas acabaron por retirarse. Los dos secretarios de Partido que siguieron a su gobierno, Yuri Andrópov y Kostantin Chernenko mantuvieron la línea conservadora. Según Lozano (2007), Andrópov provocó un alejamiento en las relaciones con Estados Unidos y, Chernenko mejoró las relaciones con la China soviética.

En 1985, Mijail Gorbachov inició una nueva era con la reestructuración de la economía²⁴ de la URSS, esta tendencia se complementó con una apertura informativa desde dentro del partido²⁵. El ascenso al poder de Gorbachov, como mencionan Hobsbawm (1995) y Lozano (2007), supuso un cambio político con la organización del mundo

²³ Conocido como PCUS, es el partido político de ideología marxista-leninista que nació liderado por Lenin como escisión del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia. Se disuelve en 1991 tras el fallido intento de golpe de estado por Boris Yeltsin hacia Mijail Gorbachov y que derivó en 1993 en el Partido Comunista de la Federación Rusa.

²⁴ Conocida como *perestroika*, se trató de una serie de reformas económicas con el fin de descentralizar la economía de la URSS y poner fin a los problemas de absentismo laboral, alcoholismo y corrupción. (Lozano, 2007, p. 163).

²⁵ La *glasnost* fomentó la libertad de expresión y opinión, trató de establecer una relación más fluida con los medios. (Lozano, 2007, p. 137).

interdependiente sin las superpotencias, la importancia de la dignidad humana a nivel global y el fin de los conflictos armados.

Esta nueva forma de pensar se demostró a lo largo de su mandato con la firma del primer acuerdo de desarme nuclear en 1987 y, la anulación de la Doctrina Brézhnev en 1988 a favor de la Doctrina Sinatra, la cual permitió la libertad política y económica de los países de Europa del Este. El 25 de diciembre de 1991 Gorbachov acabó su presidencia dando fin, al día siguiente de su cese, a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y a la Guerra Fría, un conflicto internacional y bipolar que acabó por disolver el bloque socialista. Kéxar-Yús (1945), recoge acerca del comunismo:

El comunismo, pudo significar una postura de alivio para las clases modestas de Rusia; y hasta una esperanza para los desvalidos del mundo, pero no es su redención, ni puede ser el funcionalismo de los pueblos, ni la meta de la Historia. Es preciso advertirle de su error de dirección -admitiendo la gran verdad del injusto desnivel social que denuncia- y luego de promulgar una recta ordenación humana, evidenciarle que ha terminado su misión. Es necesario movilizar la sensibilidad del mundo, para cicatrizar sobre la Historia, la “herida” del Comunismo. (p. 210)

1.1.5.- Una Europa nueva

Una nueva era de consolidación de una Europa más unida comenzó a surgir con los países que firmaron el Tratado de Maastrich²⁶, donde se regularon; la libre circulación de personas, la unión económica y monetaria (que quedó consolidada en 2001 con el Euro), y un sistema jurídico común con el Parlamento Europeo como órgano representativo de la sociedad de los países miembros. La disolución de la Unión Soviética rompió su área

²⁶ Ratificado el 7 de febrero de 1992 por los países que ya formaban parte de la CEE (Comunidad Económica Europea), CECA (Comunidad Económica del Carbón y del Acero) y Euratom (Comunidad Europea de Energía Atómica).

de influencia y permitió la entrada en la ONU²⁷ de catorce naciones, de ellas, tres pasaron en 2004 a formar parte de la Unión Europea²⁸.

Sin embargo, Hobsbawm (1995), nos acerca una visión un tanto más pesimista y disidente ante el ambiente colaborativo que parecía estar asentándose, en referencia al final de la Guerra Fría, recoge que:

En los países ricos la amenaza de la xenofobia popular se dirigía contra los extranjeros del tercer mundo, y la Unión Europea estaba amurallando sus fronteras contra la invasión de los pobres del tercer mundo en busca de trabajo. Incluso en los Estados Unidos se empezaron a notar graves síntomas de oposición a la tolerancia *de facto* de la inmigración ilimitada. (p. 554)

1.2.- Marco conceptual

Son varios los inventos que llevaron al nacimiento del cine. Marcando el fin del siglo XIX como la fecha de su creación, es difícil asignar la autoría del descubrimiento, casi tanto como afirmar que fue un descubrimiento en sí mismo. Frutos (1999) señala que el cine tuvo una evolución gradual y diferente en cada país²⁹ que acabó confluyendo en un mismo propósito: captar la imagen y reproducirla. Tal vez por este motivo, su tecnología empezó en varios lugares en muy poco tiempo, como comenta Gubern (2006:18): “los ingleses reivindican la gloria de este descubrimiento para William Friese-Greene, los americanos para Thomas Alva Edison y los alemanes para Max Skladanowski”.

²⁷ La Organización de las Naciones Unidas se consolida tras la Segunda Guerra Mundial formándose por 51 países como una nueva fórmula de la fallida Sociedad de Naciones. Con la disolución de la URSS, catorce estados entraron a formar parte de ella: Armenia, Azerbaiyán, Bielorrusia, Estonia, Georgia, Kazajistán, Kirguistán, Letonia, Lituania, Moldavia, Tayikistán, Turkmenistán, Ucrania y Uzbekistán.

²⁸ Comunidad económica, política y social que engloba a veintisiete países europeos que se han ido añadiendo a lo largo de la historia. Los miembros fundadores inician su labor de cooperación desde 1957: Alemania, Bélgica, Francia, Holanda, Italia y Luxemburgo. En 1973 se incorporaron Dinamarca, Irlanda y Reino Unido (disgregado desde el 31 de enero de 2020), seguidos de Grecia (1981) y, España y Portugal (1982). Tras la adhesión de Austria, Finlandia y Suecia en 1995, se produce la mayor incorporación en bloque de países en 2004: Chipre, Eslovaquia, Eslovenia, Estonia, Hungría, Letonia, Lituania, Malta, Polonia y República Checa. En 2007 tienen lugar dos inclusiones más: Bulgaria y Rumanía. El último país en formar parte de la Unión Europea fue Croacia en 2013.

²⁹ El autor se refiere especialmente a tres países, Estados Unidos con Thomas Alva Edison, Alemania con la familia Skladanowsky, y Francia con los hermanos Lumière (Frutos, 1999:19).

Burch (1991) recoge una reflexión del historiador americano Charles Muzzer que reafirma esta idea:

No hay una historia del cine que comienza, por ejemplo, en 1896 en el Gran Café, sino una historia de las imágenes proyectadas, que se remonta, en Occidente, a mediados del siglo XVII y de la cual la invención del cine constituye tan solo una etapa. (p. 100)

A esta declaración podemos sumar el dato que da Mitry (2002) al decir que el colaborador de Edison, W.K.L. Dickson, proyectó en 6 de octubre de 1889 la primera película que había sido grabada a través del *kinetograph*, al cual se había anexionado un fonógrafo. A pesar del surgimiento gradual y espontáneo en diferentes países, podemos destacar dos lugares geográficamente distantes a los que se ha referenciado como puntos de partida del nacimiento del cine: Estados Unidos y Francia.

Nacidos en el siglo de la revolución industrial, eran de entender las aspiraciones de los dos hombres más nombrados como “inventores” del cine: Thomas Alva Edison y Louis Jean Lumière. Como podemos comprender de Burch (1991), mientras que el primero dedicó su vida al descubrimiento de inventos y a su comercialización a través de patentes, Louis Lumière, junto a su hermano, Auguste, trataron de impulsar el conocimiento científico: “El aparato de [...] Lumière [...] no es más que [...] el resultado de los trabajos efectuados durante largos años sobre el estudio del movimiento, su registro y reproducción sobre una pantalla” (Jeanne y Ford, 1974:11-12). Si bien los dos inventos que les unen históricamente son diferentes en cuanto a su intención o campo de interés³⁰, ambos acabarían por formar parte de un ente común, la historia del cine. Por un lado, Edison con su *kinetoscopio*, y por otro, el *cinematógrafo* de los Lumière. De forma paralela se gestaron dos potencias cinematográficas: Estados Unidos y Europa.

Una de las claves que llevó al cine estadounidense a ser referencial fue, como recoge Labarrère (2009), la consolidación en 1908 de la *Motion Pictures Patents Company* (MPPC)³¹, que provocó, de rebote, la creación de la *Independent Motion Picture*

³⁰ Jeanne y Ford (1974:18) recogen que: “Auguste y Louis Lumière no creían que su invento podía revolucionar la vida del espectáculo [...]. Para ellos, [...] era un instrumento de laboratorio que debía permitir al sabio, al investigador, registrar los fenómenos de la naturaleza en movimiento y facilitar observaciones por la proyección, aumentada y repetida a voluntad, de las imágenes.”

³¹ También conocida como *Edison Trust* o *The Trust*, fue una federación de las grandes productoras de cine americanas (American Mutoscope and Biograph Company, Edison Studios, Essanay Film Manufacturing Company, Kalem Company, Lubin Manufacturing Company, Selig Polyscope Company, la filial americana

Distributing and Sales (IMP)³², donde se agruparon las empresas de productoras independientes que estaban en contra del *trust* establecido por la MPPC y que luchaban por evitar el monopolio en la industria cinematográfica.

Por lo general, siguiendo a Black (2012), la IMP se apoyaba por personas emigradas de Europa y que, con su trabajo, revitalizaron el cine americano. Serían también luchadores en la gran pantalla y en los tribunales, pues estuvieron muy coaccionados por la MPPC hasta que la llevaron a juicio en 1913³³. Sin embargo, ante la presión de la MPPC, muchos estudios se vieron obligados a abandonar las sedes neoyorquinas y se establecieron en un nuevo barrio ubicado al otro lado de Estados Unidos, Hollywood (Los Ángeles, California), cuyas condiciones climáticas eran sobresalientes para los rodajes en exteriores.

Otros autores como Jeanne y Ford (1974) puntualizan en la producción *The Count of Monte Cristo* (*El conde de Montecristo*, 1908, Francis Boggs y Thomas Persons) el cambio de localización en las grabaciones con motivo del clima:

Los rigores del invierno, que le impedían rodar los exteriores junto a las orillas del Michigan, le obligan a enviar a su equipo a California, donde el sol nunca faltaba. [...] Al descubrir California y las ventajas que presentaba, el cine se queda allí [...]. (p. 71)

Cousins (2005:42) trata el conflicto entre las grandes productoras de cine y la industria independiente, resume que “la guerra del monopolio concluyó en 1918 [...] cuando los tribunales declararon la MPPC como un monopolio ilegal”. Además, achaca el hecho de que las productoras independientes se fuesen a la otra punta de Hollywood para “escapar de la persecución de la compañía por utilizar fijaciones para los rollos de película en sus cámaras”.

de Société Path  Frères, Star Film Company y Vitagraph Company of America), junto a su distribuidor estrella (George Kleine) y la empresa proveedora de película más importante del momento: Eastman Kodak Company.

³² Creada en 1909 y liderada por Carl Laemmle (padre de la Universal Film and Manufacturing Company en 1912), reunió a otros productores que acabarían consolidando sus empresas: Adolph Zukor (Paramount Pictures), Albert, Harry, Jack y Sam Warner (Warner Brothers Entertainment), Harry E. Aitken (Mutual Film Corporation), Marcus Loew y Samuel Goldfish (Metro-Goldwyn-Mayer) y Wilhelm Fried, más conocido como William Fox, (Fox Film Corporation).

³³ En 1917 el *trust* fue condenado por sus técnicas monopolísticas. El juicio se llevó a cabo por la infracción de la Ley Sherman Antitrust de 1890, que consideraba ilegal la restricción del comercio nacional e internacional, y al monopolio lo calificaba como un delito grave. Documento en línea facilitado por la *U.S. National Archives & Records Administration*.

Otro gran avance que tuvo como referencia a Estados Unidos fueron las modificaciones en el sector de la exhibición. De los antiguos *nickelodeones*³⁴ se pasó a salas, más amplias, más suntuosas y por quince centavos, que, en palabras de Black (2012:31), llegaron de la mano de Samuel Lionel Rothapfel, empresario teatral. Esta nueva concepción del espacio, también conocido como fórmula «Roxy», tuvo una gran acogida, posiblemente porque en comparación con el tipo de local que había: “«Les doy una buena película, una hora y cuarto de entretenimiento y, además, una orquesta de primera, y todo por el mismo precio»”.

En el caso del continente europeo, Burch (1991), considera que la nación que ha contado con un cine más popular y reconocido ha sido Francia, y relaciona este dato con la Revolución de 1789, la cual considera una batalla más de la burguesía contra el feudalismo, pero no el punto final de este conflicto. Para él, existían una serie de cuestiones tecnológicas, económicas, ideológicas y biológicas que determinaban el hecho de que el cine no estaba tan destinado a las clases acomodadas como a los trabajadores. Sin embargo, la industria francesa pasó por un gran momento crítico al desarrollarse en otros países con diferentes puntos de vista:

En Francia se contentan esencialmente con producir películas de marcado populismo [...] que se renueva con muchas dificultades. Y estas películas, que de hecho solo interesan a una pequeña minoría de franceses, arriesgan perder pronto su audiencia internacional, porque en todas partes esta se aburguesa poco a poco... y los norteamericanos, los daneses, los italianos, proponen ya otra cosa. (p. 73).

En 1914, Rusia cerró las puertas al arte extranjero, Alemania hizo lo mismo en 1916, lo que fomentó el desarrollo de cines nacionales caracterizados por su propia identidad. La búsqueda de mejores oportunidades laborales y la evolución de Hollywood fomentaron las migraciones hacia Estados Unidos. Sin embargo, como muestra Black (2012), lo que en un principio eran oportunidades, en una industria que se iba consolidando, se transformaron en una hermética organización donde la primacía del producto era decepcionante para los nuevos talentos. En Europa, bajo los problemas de recuperación económica y los nuevos estados, que buscaban una nueva identidad nacional, la política

³⁴ Primera sala de exhibición cinematográfica concebida para tal propósito. Nació en Estados Unidos en 1905 y su nombre es una unión de *nickel* (moneda de cinco centavos de dólar americano que era el precio de la entrada) y *odeón* (según la R.A.E., teatro cubierto griego destinado a los espectáculos musicales).

se hizo con el control de la industria cinematográfica. El avance de los gobiernos totalitarios quebró la libertad de expresión, y muchos artistas tuvieron que exiliarse fuera de Europa, aportando a sus nuevos países de residencia sus técnicas.

1.2.1.- Cuestiones narrativas

La narración, puede entenderse como “la representación semiótica de una serie de acontecimientos” (García Landa, 1998:19). Bajo esta premisa, el autor reconoce dos características de la narración: es un discurso (por su cualidad semiótica) y es una acción (reúne acontecimientos). Además, integra el concepto de *relato* justificando que el discurso narrativo no tiene un límite en la transmisión de la acción, esta es entonces desbordada por este discurso, conformando el relato. La acción serían los acontecimientos que se narran, el discurso narrativo “el proceso semiótico que elabora o transmite la narración” y, el relato, la acción dentro del discurso.

Para aproximarnos a la narración, encontramos el trabajo de Bordwell (1996), en el que encuentra tres elementos desde los que es posible estudiar la narración: la representación, la estructura y el proceso:

Podemos tratar la narración como una representación, considerando el entorno de la historia, su descripción de la realidad, o sus significados más amplios. [...] como una estructura, una forma específica de combinar las partes de un todo. [...] como un proceso, la actividad de seleccionar, organizar y presentar el material de la historia de tal forma que se ejerzan sobre el receptor unos efectos específicos relacionados con el tiempo. (p. XIII)

Dentro de la narración como representación Aristóteles ha sido de los primeros pensadores en teorizar este punto. García Landa (1998:22) identifica la obra *Poética* de Aristóteles como el punto de partida, ya que se trata de uno de los primeros estudios del argumento: “Aristóteles ya emplea una terminología técnica para permitir una comprensión unitaria de fenómenos diversos; así ve cómo unos elementos u otros se utilizan de manera diferente en los distintos géneros o artes”.

Al hablar de la tragedia y explicar los elementos que la componen, Aristóteles (2002) reconoce la importancia de la estructura de los hechos. También identifica dos partes que

se dan en base a los acontecimientos: el nudo y el desenlace. El nudo abarca del inicio hasta la “parte que es extrema y a partir de la cual se abre el paso el cambio a la felicidad o la desdicha, y desenlace es lo que va desde el comienzo de la mudanza hasta el final” (Artisóteles, 2002:75-76). Aristóteles no está negando el planteamiento, lo que quiere decir es que el nudo se construye desde el inicio hasta que se produce el punto de inflexión que conduce a la narración hacia su final.

[...] la tragedia es imitación no de hombres, sino de una acción y de una vida; así pues, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que los caracteres se los van adaptando a causa de sus acciones. De manera que las acciones y el argumento son el fin de la tragedia y el fin es lo más importante de todo. Es más, sin acción no puede haber tragedia, en cambio, sin caracteres sí puede haberla. (p. 46-47)

Bordwell (1996:5) habla de la perspectiva dentro de este tipo de teorías en torno a la narración, también llamadas *teorías miméticas*³⁵. Expone que la perspectiva es el modelo a seguir. Entendiéndola como “una forma práctica de reconocer que tanto el objeto (el mundo descrito) como el sujeto (el observador) están unidos a través del plano pictórico”. La narración toma un papel enunciativo, mientras que la percepción es receptiva y particular en cada sujeto. García Landa (1998:64) también habla de la orientación mimética y comenta cómo muchas de las primeras teorías clásicas de la narración literaria se focalizan en la acción.

La idea de la percepción subjetiva también ha sido citada por Edgar Morin (2011) al tratar la proyección y la identificación en el cine. La proyección podría realizarse desde el automorfismo, el antropomorfismo o del desdoblamiento, siendo los tres procesos subjetivos que nacen en el observador. Morin (2011:89) afirma que el binomio proyección – identificación se da en la percepción cinematográfica de forma intensa, para lo que recurre a la mención de la “experiencia de Kulechov”, donde (al igual que en cualquier espectáculo) “la participación del espectador, al no poderse expresar en acto, se hace interior, sentida”. Pero Morin, no entiende la percepción únicamente desde la subjetividad, sino que también lo hace desde la objetividad, aceptando la existencia de ambos desde diferentes argumentos.

³⁵ Bordwell (1996:5) explica las teorías miméticas de la narración como una representación “el hecho de mostrar”.

Morin (2011) habla de la percepción objetiva como la base del cinematógrafo, lo hace desde la idea del desdoblamiento, la representación:

El cinematógrafo provoca una percepción objetiva, pero esta percepción objetiva tiene como reverso, si puede decirse así, la cualidad propia del doble, de la imagen. Recíprocamente, los reflejos y las sombras cinematográficas son por sí mismas soportes de corporización y de realidad. El original *real* es percibido, pero a través de su doble. (p. 111)

En cuanto a la narración como estructura, Bordwell (1996) parte de Platón como el precursor de esta corriente al diferenciar dos modos de narrar una historia: la narrativa pura y la narrativa imitativa (mímesis). Étienne Souriau fue el primer filósofo en aplicar el término diégesis para referirse a la historia a la que se refiere una película y, como afirma también Bordwell (1996), el término diégesis ha sido aceptado para hacer referencia al mundo ficticio de la historia.

Dentro de los estudiosos de la narración como una estructura nos encontramos con varios autores de diferente campo y procedencia. Por un lado, están los teóricos rusos que parten de la teoría de Vladímir Propp: Yuri Tyniánov, Tzvetan Tódorov o Borís Eichenbaum. Por otro nos encontramos con los estudiosos franceses seguidores del legado de Ferdinand de Saussure como Claude Lévi-Strauss, Christian Metz o Roland Barthes. Bordwell (1996) resume cómo han influido estas ideas en la teoría fílmica:

Los formalistas rusos fueron los primeros en explorar las analogías entre lenguaje y cine de forma detallada. [...] La estilística del cine se basaría, pues, en una sintaxis fílmica, la forma en que los planos deberían unirse en «frases» y «oraciones». [...] los formalistas no compararon de forma rigurosa el lenguaje como sistema con el cine. [...] Al menos hasta que emergen el estructuralismo francés y la semiología, no encontramos críticos que empleen sistemáticamente la teoría lingüística para analizar una película. (p. 17)

Para Bordwell (1996:18), el teórico que más se aproximó a la visión estructuralista del texto fílmico ha sido el británico Colin MacCabe. Explica que MacCabe, quien realizó un estudio paralelo entre la narrativa fílmica y las novelas realistas del XIX, es estructuralista porque “insiste sobre los niveles de codificación del texto, proclama que el signo lingüístico está constituido por operaciones diferenciadoras, y define el discurso, en una forma propia de Lévi-Strauss, como «un conjunto de oposiciones significativas»”.

Considera que el trabajo de MacCabe se queda en lo superficial del texto novelístico y simplifica igualmente a la narración fílmica:

Al igualar el metalenguaje con la cámara, MacCabe vuelve a un hábito del modelo del observador invisible: privilegiar el trabajo de la cámara (y si es necesario, el montaje) sobre las demás técnicas fílmicas. [...] quizá MacCabe no quiera identificar literalmente «la cámara» con una técnica. Es posible que simplemente diga que lo que vemos en una película de ficción normal tiene mayor fuerza narrativa que lo que oímos. (p. 20)

La narración como proceso, para Bordwell (1996) deriva de las ideas de los formalistas rusos de los años veinte, el autor recalca que se necesita otro tipo de teoría narrativa que sea amplia y flexible para que sea lo menos restrictiva posible:

Necesitamos una teoría de la narración que no esté unida a analogías vagas o atomísticas entre sistemas representacionales, que no dé primacía a ciertas técnicas y que sea lo suficientemente amplia como para cubrir muchos casos, y a la vez lo suficientemente flexible como para discriminar entre tipos, niveles y manifestaciones históricas de la narración. (p. 26)

Una de las primeras figuras que Bordwell (1996:30) critica, bajo su perspectiva de la narración fílmica como proceso, es la del observador. Según él las teorías miméticas y diegéticas, dejan al espectador como un ente pasivo: “Yo adopto el término «observador» o «espectador» para nombrar a una entidad hipotética que realiza las operaciones relevantes para construir una historia partiendo de la representación del filme. [...] es activo, su experiencia se guía por el texto”.

Para teorizar en torno al espectador, Bordwell (1996), propone basar la teoría desde la cognición y la percepción. Coincide con psicólogos como Howard Gardner, en que la percepción es una capacidad del cerebro para comprender e interpretar, a lo que Bordwell se refiere como “un proceso de comprobación activa de hipótesis”. Al igual que Woolfolk (2010:238), ambos reconocen la importancia de los esquemas en la percepción, especialmente en el procesamiento ascendente “porque el estímulo debe analizarse en sus características o componentes y luego integrarse en un patrón significativo”.

Bordwell (1996:35) propone un estudio de carácter constructivista donde reconoce tres factores que se interrelacionan al observar los filmes como un proceso psicológico: las capacidades perceptivas, los conocimientos previos y la experiencia, y el material y la estructura del propio filme. Asimismo, establece un esquema acerca de la historia

canónica y qué elementos la conforman: introducción del escenario y presentación de los personajes, situación del contexto (el estado de las cosas), complicación de la acción (alteración), sucesión de acontecimientos, desenlace, fin. “Las distorsiones en la comprensión y el recuerdo suelen suceder en los puntos en que la narración viola o deviene ambigua respecto a este guion ideal”.

Esta propuesta cognoscitiva entiende la historia como una pauta en la que el observador realiza diferentes asunciones e inferencias. Se trata de una descodificación en la que se aplican esquemas preconocidos que se sustentan en prototipos, cánones y esquemas procesales. Bordwell (1996) diferencia la historia del argumento, ya que este último es la concreción de la historia en el filme, su representación. También habla de estilo para referirse al proceso técnico que engloba al filme (el proceso dramático sería el argumento). Concreta tres principios por los que se vinculan la historia y el argumento: la lógica narrativa, el tiempo y el espacio.

La lógica narrativa alude a la identificación de unos acontecimientos específicos por parte del observador que permite establecer relaciones entre ellos a lo largo del filme. El tiempo puede analizarse desde diferentes enfoques, como orden, duración o frecuencia. Finalmente, Bordwell (1996:51) define el espacio como “un encuadre espacial de referencia, por vago o abstracto que sea” y reconoce cómo el argumento puede ayudar a reconocer un espacio o, por el contrario, impedir la comprensión de este. Bordwell (1996) concluye acerca de la narración:

Es la hora de una definición formal. En el cine de ficción, la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador. En consecuencia, el filme no solo narra cuando el argumento organiza la información de la historia. La narración incluye también los procesos estilísticos. [...] La narración es la interacción dinámica entre la transmisión de información de la historia por parte del argumento y lo que Tyniánov llamó «el movimiento, la elevación y caída del conjunto estilístico». (p. 53)

Jean Mitry se ha aproximado al cine desde diferentes perspectivas. La parte más técnica la abordó en *Estética y psicología del cine*, un libro dividido en dos tomos: las estructuras y las formas. Es interesante las cualidades que da a los cineastas *de algún valor*, ya que ellos se significan a través y por sus películas, algo que vemos que sucede con los autores de la Nueva Ola checoslovaca. Si las obras tienen esta huella particular, podemos señalar

algunas características que encontramos: en Věra Chytilová destaca el uso del surrealismo, Jiří Menzel deja una impronta más poética, Miloš Forman tiene un carácter más crítico con la sociedad...

Para Mitry (2002) el cine es un arte, pero también un medio de expresión, una *forma estética* que a través de la imagen que se sucede en un tiempo concreto conforma un lenguaje:

Medio de expresión, pues, antes de ser o poder ser un arte. Pero esto requiere algunas observaciones. A saber, que un medio de expresión, en el sentido estricto del término, no permite traducir más que sentimientos, emociones: no podría expresar ideas. A lo sumo es capaz de sugerir algunas a partir de las impresiones que comunica, pero son entonces ideas vagas, imprecisas, y que dependen de forma absoluta del carácter de cada cual. (p. 44)

Según Mitry (2002:52) el cine es un sistema de imágenes con el objeto de narrar uno o varios acontecimientos que hacen uso de un conjunto de signos y símbolos. Este empleo secundario del signo hace que no podamos hablar del cine como un lenguaje: “El cine sería lenguaje si las imágenes fuesen signos «en sí»”. También Mitry, trata la importancia del conjunto de imágenes para poder trabajar con la significación, ya que las imágenes de manera individual no son cine, es necesario que exista una interrelación determinada. Sin embargo, no todas las imágenes tienen la misma importancia y es por ello que algunas poseen un valor de signo. Y son precisamente estas imágenes las que nos van a permitir destacar unas secuencias de otras dentro de la película para detectar qué parámetros las introduce en el paradigma de la Nueva Ola checoslovaca. De estas imágenes con valor de signo, podremos obtener también un significado concreto, ya que “un signo vale por lo que significa. Uno no puede interesarse en un signo que no significase nada... ¡porque no sería un signo!” (Mitry, 2002:52).

Además, Mitry (2002:142) habla de otra cualidad de la imagen, *el analogon*, si bien la imagen es análoga a lo que está mostrando, no se queda ahí, aporta algo más: “en cine las cosas están comprometidas en una realidad contingente que tiene un comienzo y un fin, una finalidad”. Es parte de esta tesis, esclarecer cuál es la finalidad de la Nueva Ola checoslovaca, por qué se plantea del modo en que lo hace y en ese momento particular en el tiempo. Hay que discernir entre el compromiso de la *Nová Vlna*, cuál es la analogía

que se muestra, su significado y con qué signos³⁶ se trabaja, de tal forma que estemos conociendo así el lenguaje cinematográfico que articula y da forma a este movimiento.

Para conseguir esa significación Mitry (2002) explica los recursos que pueden emplearse, tales como la movilidad de la cámara o el uso de la profundidad de campo. *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1940, Orson Welles) ha sido, y es en este caso, el ejemplo más destacado del uso de la profundidad de campo con un significado concreto. Y dónde empleamos estos recursos es la *determinada continuidad* que se establece al ordenar las secuencias con un ritmo específico:

Escribir una película es organizar una serie de elementos «puestos en escena» con vistas a significaciones previstas de antemano. El cine, por tanto, no es ni podría ser una escritura más que en la medida en que es *en primer lugar un espectáculo*. (p. 420)

Su acercamiento al signo y el análisis que presenta de la imagen como signo en *Estética y psicología del cine (Las formas)* nos muestran que Mitry planteó una visión semiótica dentro de las teorías metodológicas cinematográficas. Un punto de vista compartido por otros teóricos como Christian Metz.

Metz destaca por sus escritos realizados a partir de la segunda mitad de los años sesenta y que están recogidos en dos volúmenes bajo el nombre de *Ensayos sobre la significación en el cine*. Estas obras recogen varios textos del autor donde va aproximándose a diferentes cuestiones cinematográficas. Metz, reconoce unas características particulares de la narración³⁷: tiene inicio y fin (es una secuencia temporal y clausurada), es un discurso (hay alguien que habla), el relato es real en sí, pero irrealiza lo que se cuenta. Metz (2002) propone una definición de relato:

El relato es un conjunto de *acontecimientos*, acontecimientos ordenados en secuencia; es a ellos a los que el acto narrativo, para poder existir, comienza a irrealizar; son ellos, por último, los que proporcionan al sujeto-narrador su necesario correlato: solo es narrador porque los acontecimientos-narrados son contados por él [...] un relato no es una secuencia de acontecimientos clausurados, sino una secuencia clausurada de acontecimientos. (p. 50)

³⁶ Llamamos signo (en el sentido lingüístico del término) a la representación (en alemán *Repräsentation*) enfocada como sustituto simbólico o como representante abstracto (Mitry, 2002:147).

³⁷ En el texto escrito en 1966: *Observaciones para una fenomenología de lo narrativo*.

Se considera el pensamiento de Metz próximo a la semiótica o semiología a partir de las ideas que presenta en el artículo *El cine: ¿lengua o lenguaje?* donde afirma que el cine es un lenguaje: “Resulta demasiado obvio que el filme es un mensaje como para que no se le suponga un código” (Metz, 2002:66). Además, el autor dice que el cine es un espectáculo compuesto, en donde alude a Jean Mitry y su *Estética y psicología del cine* quien afirma que en el cine existe una relación entre el significante y el significado que es entre los polos en los que opera el lenguaje cinematográfico. Metz (2002:96) entiende que el cine funciona por un mecanismo semiológico: “Una película se comprende siempre, más o menos. Si por ventura no se comprende totalmente, es por una serie de circunstancias particulares, no por el mecanismo semiológico del cine”.

Metz (2002:164) considera que el cine es un lenguaje porque ordena elementos con significado en una disposición reglada y rechaza el análisis fílmico desde la diégesis: “no nos permitirá nunca analizar un filme, porque ello equivaldría a examinar significados sin tomar en cuenta sus significantes”.

También habrá otras tendencias dentro de la semiótica, como la de Pier Paolo Pasolini (Della Volpe et al., 1971:11), quien considera el cine como una lengua al afirmar la existencia del *cinema*. Este concepto se refiere a los elementos que componen el encuadre y Pasolini lo asemeja al fonema en la lengua oral.

1.2.2.- Cuestiones literarias

Ha habido varios pensadores y escritores checos que se han hecho eco como reflejo social de su época. Anterior a los años sesenta, nos encontramos con Franz Kafka (1883-1924), Jaroslav Hašek (1883-1923) o Karel Čapek (1890-1938).

A nivel histórico, los años que comparten Kafka, Hašek y Čapek, se caracterizan por el auge de una conciencia nacional por oposición a la opresión alemana que se ejercía en el Imperio austrohúngaro. El sentimiento nacionalista chocaba con la imposición del emperador, el cual: “nacido en 1830, tenía el mandato del cielo (La Rubia de Prado, 2002:36). Lozano (2011) explica que el Imperio austrohúngaro fue, durante la Primera Guerra Mundial, el aliado débil de Alemania. Sin embargo, el territorio checo, era también ya a mediados del siglo XIX, “una de las regiones más industrializadas de Europa

central” (Čornej y Pokorný, 2000:38), algo que fomentó la reivindicación sus derechos como estado, aparte de por constituir un grupo étnico particular. En el caso del territorio checo, Monika Zgustova, en Hašek (2015), explica que:

La Praga de preguerra contaba con medio millón de habitantes de los que unos 415.000 eran checos (que representaban un 92% de la población total) y 34.000 germanohablantes (un 8%), de los cuales 25.000 eran judíos. Si bien poco numerosa, la minoría de habla alemana era cultural y económicamente muy poderosa. (p. 7-8)

Franz Kafka fue uno de los autores que más jugó con el tema del absurdo y el esperpento en sus obras. Etiquetado de “oscuro” o “atormentado”, no dejó de ser un checo interesado por lo que sucedía en su país. La Rubia de Prado (2002) comenta que:

Las *Conversaciones con Kafka* de Gustav Janouch [...] muestra a un Kafka preocupado por la literatura, la política, el cine, la pintura, el social, etc. No nos muestra a un ser amargado ni profundamente angustiado, sino a un hombre crítico con un finísimo sentido del humor. (p. 19-20)

El autor realiza una exposición biográfica de Kafka, en la que podemos ver que sus trabajos comparten la misma problemática que otros autores, contextualiza a Franz Kafka con la realidad social, política y cultural. La Rubia de Pardo (2002) explica que Kafka desenmascara al poder y que en su relato *El rechazo II*, Kafka defiende la soberanía de los pueblos, como es el caso del pueblo checo y rechaza el centralismo administrativo.

Franz Kafka, forma una parte importante del contexto de libertad que se vivió con la Nueva Ola, ya que es precisamente en 1963 cuando se celebró la I Conferencia Internacional sobre la Literatura Alemana en Praga. Este encuentro celebrado en Liblice, se centró en la figura del escritor (Briana Čechová en Česálková, 2017:66).

Jaroslav Hašek usó el humor ante la vida espontánea, a veces absurda, del señor Švejk en *Las aventuras del buen soldado Švejk*³⁸. La novela que hoy ha llegado a nuestras manos fue, en realidad, un conjunto de escritos publicados entre 1921 y 1923 (hasta el fallecimiento de Hašek) basados en su propia experiencia en el ejército durante la Primera

³⁸ Hašek, J. (2008). *Las aventuras del buen soldado Švejk*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Guerra Mundial: primero luchando en el ejército austrohúngaro, luego tras desertar, como soldado ruso.

El hecho de que compartiesen una misma época ha hecho que las comparaciones entre Kafka y Hašek hayan sido inevitables. Su traductora a español, Monika Zgustova destacó que a pesar de que *Las aventuras del buen soldado Švejk* no tuviesen relación directa con Kafka, “son muy kafkianas, pues sus desventuras se basan constantemente en desencuentros y malentendidos burocráticos³⁹”.

Entre sus ensayos se encuentra *Historia del Partido del Progreso Moderado dentro de los límites de la ley*⁴⁰, que al igual que su novela se basa en experiencias del propio autor. En *Pequeños cuentos de un gran maestro*⁴¹, reúne una serie de relatos cortos haciendo alusión al ensayo anterior, volviendo así a recurrir al tema político y social. Zgustova, en Hašek (2015) habla de dos escritores a los que les influenció el trabajo de Hašek desde dos diferentes perspectivas:

Para Milan Kundera, Hašek es el mejor autor cómico universal, y no solo del siglo XX. A Bohumil Hrabal, Hašek le enseñó a mirarlo todo desde la perspectiva de los marginados, aquellos que habitan los bajos fondos de la sociedad. (p. 14)

Karel Čapek también priorizó el tema político, pero lo orientó desde la fantasía y el uso de la metáfora. Destacan dentro de esta concepción dos de sus obras, *R.U.R Robots Universales Rossum* y *La krakatita*. Sáiz (2002) comenta que la ciencia ficción es una herramienta para Čapek con la que configura el futuro de una humanidad absorbida por la sociedad industrial. Su interés y preocupación por la sociedad en la que vive es clara, más aún tras las palabras de Klíma (2002):

While speaking of the interests of readers, I must emphasize that, for several generations in Czechoslovakia, democracy was only a memory from the past. For many readers,

³⁹ EFE. (2008, noviembre, 25). ‘Las aventuras del buen soldado Svejck’ llega a España desde la República Checa. *El mundo*.

⁴⁰ Hašek, J. (2015). *Historia del Partido del Progreso Moderado dentro de los límites de la Ley*. Barcelona: La Fuga Ediciones.

⁴¹ Hašek, J. (1984). *Pequeños cuentos de un gran maestro*. Praga: Agencia de Prensa Orbis.

therefore, Čapek was a representative and symbol of anti-ideological thought, of tolerance and democratic values, of art that was free and unfettered by any doctrine⁴². (p. 12)

Klíma (2002) considera que Čapek escribe de manera excéntrica y provocativa, aunque siempre dejó clara su postura hacia la democracia. Un ejemplo queda plasmado en su ensayo de 1924, *Proč nejsem komunistou?*⁴³ (*¿Por qué no soy un comunista?*) donde dice que el mundo no necesita odio sino aceptación, armonía y cooperación (Klíma, 2002:47).

Durante los años sesenta, sumergidos en una etapa de censura por la política comunista, nos encontramos a escritores, poetas, y periodistas que trataron de alzar la voz desde la disidencia. Hablamos de los autores que recoge Liehm (1972): Laco Novomeský (1904-1976), Milan Kundera (1929), Ludvík Vaculík (1926-2015), Jiří Mucha (1915-1991), Jaroslav Putík (1923-2013), Eduard Goldstücker (1913-2000), Jan Skácel (1922-1989), Ivan Klíma (1931) y Václav Havel (1936-2011). Por otro lado, también podríamos incluir en este segundo grupo a Bohumil Hrabal (1914-1997), Pavel Kohout (1928) o Karel Kosík (1926-2003).

A todos ellos les une su labor como escritores y su capacidad crítica; les separa el tiempo, los momentos históricos que viven y sobre los que reaccionan. Continúan de un modo u otro la labor de Kafka, Hašek y Čapek al preocuparse por la sociedad, pero en un momento diferente. De todos ellos, los más internacionales han sido Václav Havel, Bohumil Hrabal y Milan Kundera, es por ello que hablamos de forma más extensa de ellos a continuación.

Václav Havel fue un reconocido escritor disidente y político⁴⁴ que sigue siendo un importante referente en la sociedad checa actual. Su biógrafo Žantovský (2016:25) recoge las palabras que *sir* Tom Stoppard⁴⁵ pronunció tras el fallecimiento del expresidente checo: “«Mientras vivió fue la estrella que guio a toda una valerosa nación, y cuando murió los niños pequeños lloraron por las calles»”. Sus valores democráticos le alejaron de la política comunista, y formó parte de un grupo de *rebeldes* que se erigió tras la

⁴² Traducción propia: Al hablar de los intereses de los lectores, debo destacar que, durante varias generaciones en Checoslovaquia, la democracia fue solo un recuerdo del pasado. Para muchos lectores, por tanto, Čapek fue un representante y un símbolo del pensamiento anti-ideológico, de la tolerancia y los valores democráticos, del arte que era libre y sin restricciones de ninguna doctrina.

⁴³ Disponible el texto original en: www.pritomnost.cz/cz/spolecnost/394-proc-nejsem-komunistou Consultado el 6 de noviembre de 2018.

⁴⁴ Václav Havel fue el último presidente de la República Checoslovaca y el primero de la República Checa.

⁴⁵ Dramaturgo británico de origen checo.

Primavera de Praga: “Fue ese sentimiento lo que despertó a Havel de su estado de ociosidad veraniega y lo catapultó a un torbellino de febril actividad pública” (Žantovský, 2016:170).

Uno de los primeros actos más agitadores de Havel fue la *Carta 77*, la cual redactó junto a Jiří Hájek y Jan Patočka. Esta disposición acabaría por ser el “primer movimiento opositor de la Checoslovaquia comunista” (Valverde, 2017) al ser firmada por 241 personas, “desde la invasión del Pacto de Varsovia, ningún grupo o personalidad política checoslovaca obtenía tal apoyo” (Pérez, 1979). Además, Valverde (2017) destaca que:

Carta 77 sirvió de paraguas para toda una serie de actividades a favor de la libertad y la democracia. Los *artistas* organizaban desde eventos culturales, como sesiones de teatro clandestino, hasta la publicación de *samizdat*⁴⁶, textos y libros que los comunistas habían puesto en la lista negra.

Bohumil Hrabal vivió de forma activa la época de la Primavera de Praga, tal vez por este motivo, hayan destacado las adaptaciones a sus obras durante este periodo. Es el caso de *Skřivánci na niti* (*Alondras en el alambre*, 1969) y de *Perličky na dně* (*Perlas en el fondo del agua*, 1965); sin embargo, la más destacada fue la adaptación fílmica de su obra *Ostře sledované vlaky* (*Trenes rigurosamente vigilados*⁴⁷), escrita en 1964, llevada a la pantalla en 1966 por Jiří Menzel, y galardonada con el Premio Oscar⁴⁸ a la mejor película de habla no inglesa. Aproximándose a la sátira, el absurdo e incluso con algún toque surrealista, sus trabajos tienen un marcado revisionismo histórico y político. El último trabajo, de Bohumil Hrabal, que Jiří Menzel llevó al cine fue *Obsluhoval jsem anglického krále* (*Yo serví al Rey de Inglaterra*⁴⁹) en el año 2006, volviendo a recibir buenas críticas internacionales.

La obra de Hrabal comenzó como poeta para acabar dedicándose a la novela, y es su carácter social lo que sobresale de su literatura. Villapadierna (2014) destaca ese acercamiento al pueblo, a su verdad y carácter, lejos de la ideología comunista. Una de

⁴⁶ *Samizdat*: autoeditado (voz rusa). Hace referencia especialmente a las producciones antisoviéticas de los años cincuenta y sesenta.

⁴⁷ Hrabal, B. (2006). *Trenes rigurosamente vigilados*. Barcelona: El Aleph Editores.

⁴⁸ Sin embargo, no era la primera vez que el cine checoslovaco llamaba a las puertas de la Academia americana. El primer nombre checo que sonó en la Academy Juvenile Award fue el de Ivan Jandl en 1949 por su papel como Karel Malík en la película *The Search* (*La búsqueda*, 1948, Fred Zinnemann), una coproducción suizo-americana.

⁴⁹ Hrabal, B. (2003). *Yo que he servido al Rey de Inglaterra*. Barcelona: Ediciones Destino.

sus obras más significativas es *Příliš hlučná samota* (*Una soledad demasiado ruidosa*), publicada en edición samizdat en 1976. En la versión en castellano del libro se especifica que Hrabal dijo que “solo había vivido para escribir este libro”, y quizás sea por el análisis acerca del hombre que hace a través del personaje de Haňt’a.

Milan Kundera, cuya obra actual se desarrolla desde Francia (nacionalidad que adquirió en 1981), ha llevado a sus textos temas de reflexión. En su entrevista con Liehm (1972:108), Kundera reconoció: “El socialismo importado de Rusia me ponía enfermo. Tenía otras ideas sobre el arte y el socialismo, y hacía lo posible por darlas a conocer”. Calificado como escéptico por Liehm (1972:111), el autor acepta esa etiqueta a favor de reconocer su actitud pensativa hacia lo que sucede a su alrededor: “El escepticismo no cambia el mundo en vacío, lo transforma en preguntas. Por eso, el escepticismo es el estado más fecundo que conozco”

Por estas premisas, podemos pensar que Kundera tenía una faceta de historiador que trataba de reflejar a través de sus obras, sin embargo, el autor ha rechazado esta tesis y así se lo hizo saber a Liehm (1972):

Cuando en mi novela *La Broma*, yo operaba un retroceso a los años cincuenta, en modo alguno pretendía hacer una revelación sensacional sobre los hechos históricos, no intentaba para nada, trazar un «cuadro de la época». Los años cincuenta me interesaban porque la historia de entonces llevaba al hombre a experiencias inéditas, le hacía pasar por situaciones imposibles de repetir, bajo ángulos insospechados y, al mismo tiempo, enriquecería mis dudas y mis nociones sobre lo que es el hombre y su condición. (p. 115)

1.3.- Checoslovaquia: identidad nacional en la sociedad plural

Checoslovaquia nació oficialmente el 28 de octubre 1918 tras el reconocimiento de la independencia por Gyula Andrásy⁵⁰, este país fue desde su origen una nación que reunía diferentes identidades. De hecho, como informan Čornej y Pokorný (2000), desde la Edad

⁵⁰ Ministro de Asuntos Extranjeros austro-húngaro. Reconoció ante el Gobierno de Estados Unidos los derechos del pueblo checoslovaco y yugoslavo con el fin de acabar con la Gran Guerra. (Čornej y Pokorný, 2000, p. 42).

Media, los Países Checos eran un conglomerado de tres regiones diferentes: Bohemia, Moravia y Silesia.

En esta nación, se encontraba por un lado la identidad checa, que tradicionalmente había tenido más contacto con la cultura germana, y por otro el reconocimiento eslovaco que mantenía una relación más estrecha con el pueblo magiar. Pynsent (1994:55) trata esta cuestión y acerca las palabras de Jan Kollár, reflejadas en su obra *O literárnej vzájemnosti mezi kmeny a nářečmi slavskými (La reciprocidad literaria entre las tribus y dialectos eslavos, 1836)*, según las cuales la cultura eslava protege mejor a las culturas checa y eslovaca: “Slav nationalism will protect individual dialects, will give those dialects the responsibility that adheres to membership of a large nation⁵¹”. Por su parte, Čornej y Pokorný (2000) tratan la idea del checoslovaquismo:

El checoslovaquismo entendía que los pueblos checo y eslovaco eran un todo único. Esta práctica estructura política se basaba en la extraordinaria afinidad de ambas lenguas (cada checo comprende el eslovaco sin estudiarlo y viceversa), pero pasaba por alto las diferencias propias de una historia y una cultura distintas. (p. 44)

Formada por motivos políticos con el acuerdo de Tomáš Garrigue Masaryk, Edvard Beneš y Milan Rastislav Štefánik, la razón principal de la alianza entre los dos grandes pueblos, como señalan Čornej y Pokorný (2000), era la de mantener la cultura eslava por encima de la germana y la magiar, ya que ambas habían sido históricamente una amenaza constante para el territorio checo y el eslovaco respectivamente⁵².

En base a los pilares del liberalismo y la democracia, comenzó a construirse una república bajo el Gobierno de Tomáš Garrigue Masaryk, uno de los tres padres⁵³ de la actual nación Checa, quien instaba a sus compatriotas a “construir el Estado democrático modelo, cuya tarea deberá radicar en velar por los intereses de toda la ciudadanía libre y autónoma” (Čornej y Pokorný, 2000, p. 44).

⁵¹ Traducción propia: El nacionalismo eslavo protegerá los dialectos individuales, dará a esos dialectos la responsabilidad de adherirse como miembros a una gran nación.

⁵² Independientemente de la unión de checos y eslovacos para la formación de Checoslovaquia, se reconocía una gran autonomía para Eslovaquia, lo que facilitaría el proceso de separación entre ambos pueblos en 1993.

⁵³ Los tres padres de la nación checa reconocidos a día de hoy son: el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y rey de Bohemia, Carlos IV, el filólogo e historiador František Palacký y el filósofo y profesor Tomáš Garrigue Masaryk.

La primera Constitución de Checoslovaquia se aprobó el 29 de febrero de 1920⁵⁴, donde se reconoció la pluralidad lingüística y se establecieron las lenguas checa y eslovaca como las oficiales del nuevo estado. Este hecho remarcaba las intenciones de la supremacía checoslovaca frente a la sociedad alemana, la cual siguió teniendo su reconocimiento, pero en un segundo plano. La lengua alemana perdía así la hegemonía que había tenido durante varios años bajo las directrices del Imperio austrohúngaro. Los años veinte supusieron también un cambio en la literatura, la cual abandonó las obras con influencia germana a favor de las de carácter nacional de la mano de Karel Čapek⁵⁵ o Jaroslav Hašek⁵⁶.

Como señalan Borek, et al., el Partido Comunista de Checoslovaquia se fundó en 1921 por una facción del Partido Socialdemócrata, a lo que uno de sus fundadores, Bohumil Šmeral, expuso: “We are more than a political party. We are the avant-garde of a new life. We create new conditions and we want to create new people⁵⁷” (Borek, Carba y Koráb, p. 14).

La caída de la bolsa en octubre de 1929 dio origen a la Gran Depresión. Señalan estos autores, que la crisis económica desató diferencias sociales en Checoslovaquia, en especial en el año 1931, cuando el desempleo alcanzó la cuota más alta. La población checa, buscó la responsabilidad en el Gobierno, que se encontraba debilitado y con una fuerte oposición entre fascistas, comunistas y nacionalistas. En un intento de toma de poder, aluden Čornej y Pokorný (2000), el Gobierno checoslovaco en 1933, cesó a dos partidos alemanes por su acercamiento a las ideas de Hitler y conspirar contra la República. Esta decisión fortalecería la concepción de Hitler entre la población alemana.

Con la consciencia del peligro exterior existente por la Alemania de Hitler, siguiendo los estudios de estos dos autores, el Gobierno trató de protegerse a través del Ministro de Exteriores; Edvard Beneš, quien, tras la renuncia de Tomáš Garrigue Masaryk, fue electo

⁵⁴ Valvidares (2003) comenta que esta constitución fue una de las primeras que instauraba de manera genuina una democracia parlamentaria y que, por esto mismo, el Partido Comunista Checoslovaco pudo existir de manera legal.

⁵⁵ Alguna de sus obras son: *Rossumovi univerzální roboti (Robots Universales Rossum, 1921)*, *Krakatit (La krakatita, 1923)* o *Vílet do Španěl (Viaje a España, 1930)*.

⁵⁶ Destaca del autor *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války (Las aventuras del buen soldado Švejk, 1920-1923)*.

⁵⁷ Traducción propia: Somos más que un partido político. Somos la innovación de una nueva vida. Creamos nuevas condiciones y queremos crear nueva gente.

presidente de Checoslovaquia en 1935. Nos informan, tanto Hobsbawm (1995) como Lozano (2012), que la indiferencia con la que actuaban los países europeos ante la política de Hitler condujo a la anexión de Austria bajo el mandato del Reich. Ante esta situación, Checoslovaquia quedaba indefensa en gran parte de su nueva frontera con Alemania.

Las presiones llevaron a la cesión de los Sudetes a los alemanes con la firma de los Acuerdos de Múnich por parte de Edvard Beneš, sin el apoyo del Parlamento, bajo su única responsabilidad, con el pensamiento de que, de ese modo, el resto de la nación se salvaría de la invasión nazi. Pero el ejército de Hitler traspasó las fronteras y Beneš abandonó el país para marcharse a Gran Bretaña, desde donde se encargó del Gobierno en el exilio (Lozano, 2012).

El presidente checo Edvard Beneš confiaba en la intervención militar soviética para defender su país; incluso cenó con Stalin, al que describió como «cortés, serio y complaciente». Stalin, al insistir en que ayudaría a los checos si contaba con la autorización de la Sociedad de Naciones y con el compromiso francés, sabía que estaba exigiendo lo imposible. En privado, Stalin había acordado que la ayuda militar tenía que ser descartada y que los checos debían adoptar una «posición conciliadora», un punto de vista muy próximo a las tesis franco-británicas. (p. 289)

Abandonados por los compañeros europeos y, con el inicio del terror nazi en los territorios fronterizos conquistados, Polonia y Hungría aprovecharon la debilidad de Checoslovaquia para anexionarse algunos territorios. El objetivo de la nación checoslovaca, que había luchado por una identidad común con unos nuevos ideales, pasó a ser la defensa de sí misma.

Ante la inestabilidad, afirman Čornej y Pokorný (2000), el Partido Popular Eslovaco se agrupó con otras fuerzas políticas con el fin de reclamar la independencia. Checoslovaquia pasó a ser Checo-Eslovaquia, y el abogado checo Emil Hácha⁵⁸ fue su máximo representante. Sus intentos fallidos de mantener la paz con Alemania llevaron a Eslovaquia a posicionarse de forma voluntaria como un estado independiente del Reich el 14 de marzo de 1939. Al día siguiente, el ejército alemán ocupó los territorios checos

⁵⁸ Elegido tercer presidente de Checoslovaquia. Falleció en la prisión praguense de Pankrác al poco de ser liberada la ciudad de los nazis por el Ejército Rojo.

y el día 16 se proclamó el Protectorado de Bohemia y Moravia. Emil Hácha continuó en un segundo plano dentro de las funciones del presidente del nuevo Protectorado.

Los checos trataron siempre de defender su identidad y su cultura manifestándose en contra de la invasión. Desde el principio surgieron diversas organizaciones de la resistencia que, con el tiempo, formalizaron la Dirección Central de la Resistencia Interior (*ÚVOD: Ústřední vedení odboje domácího*). Que, como señala Narváez (2013:151) “su tarea principal consistió en recabar información militar que era transmitida a Gran Bretaña por medio de emisoras [...]. Tras el atentado de Heydrich fue desmantelada en su totalidad”. El atentado contra Reinhard Heydrich, acaecido el 27 de mayo de 1942, endureció la política nazi y sembró el terror con acciones como las exterminaciones de los pueblos de Lidice y Ležáky. Ambas masacres marcaron un punto de inflexión en los movimientos de la resistencia: perdieron casi todo su apoyo hasta el final de la guerra.

A finales de 1943, tras la Batalla de Stalingrado, comenzó el repliegue alemán. Las potencias se planteaban, entonces, su futuro y los nuevos cambios que traería el restablecimiento de la paz. Edvard Beneš era consciente del auge de las ideas comunistas en Checoslovaquia, por lo que firmó un tratado con la Unión Soviética el 12 de diciembre de 1943 en el que reconocía a esta última como el garante de la independencia de la nación checoslovaca (Čornej y Pokorný, 2000). Lo que Edvard Beneš pensaba era que, con la guerra, el comunismo habría cambiado y que, con motivo de la misma, su política trataría de resolver los problemas de cada nación de forma independiente y haciendo uso de un sistema democrático. Su idea era establecer un Gobierno en el que participasen los comunistas con el fin de que abandonasen las tendencias revolucionarias, un Gobierno en el que checos y eslovacos permaneciesen unidos en igualdad.

Čornej y Pokorný (2000) explican también cómo la sociedad se movilizó junto con los grupos de la resistencia y, paulatinamente, se fueron liberando zonas tanto del Protectorado de Bohemia y Moravia como de Eslovaquia. La liberación total se produjo el 5 de mayo de 1945 con un levantamiento popular independiente, anticipándose a los planes establecidos por la resistencia, sin contar con el apoyo de aliados como Estados

Unidos⁵⁹, de esta forma fueron ellos mismos quienes dejaron vía libre para que la Unión Soviética se hiciese cargo de la situación el día 8.

El 10 de mayo de 1945 (Čornej y Pokorný, 2000) se produjo el regreso de Edvard Beneš y el establecimiento de un nuevo Gobierno con altos cargos en manos de comunistas, se iniciaba, así, una nueva etapa política orientada en el sistema de la democracia popular. El Gobierno se basó en la agrupación de los partidos que formaron parte de la resistencia, creando así el Frente Nacional. La idea de democracia cayó en el olvido y como considera Milan Kundera (1984) lo que puede entenderse como una reunificación de la esencia checoslovaca no fue más que la muerte de esta cultura:

[...] when the Russians occupied Czechoslovakia, they did everything possible to destroy Czech culture. This destruction had three meanings: first, it destroyed the center of the opposition; second, it undermined the identity of the nation, enabling it to be more easily swallowed up by Russian civilization; third, it put a violent end to the modern era, the era in which culture still represented the realization of supreme values⁶⁰. (p. 37)

La política comunista de control estatal se fue imponiendo de la mano del Partido Comunista Checoslovaco, el cual era el más fuerte de los que formaban el Frente Nacional⁶¹. Las reformas, que fueron bien recibidas por la sociedad, junto con el aumento del poder de los partidos comunistas a nivel mundial, crearían la situación idónea para que el Partido Comunista Checoslovaco alcanzase la victoria en las elecciones parlamentarias del 26 de mayo de 1946 con un cuarenta por ciento de los votos (Čornej y Pokorný, 2000, p. 66). Como Pánek, Tůma et alii (2009) reconocen, a partir de este momento la política checoslovaca se dividió en dos grandes fuerzas opuestas; comunistas y demócratas:

The implications of the elections were far-reaching. They determined not only the distribution of seats among political parties in the elected institutions, but also the future

⁵⁹ El motivo principal por el que Estados Unidos no colaboró con el movimiento de liberación fue el respeto hacia el Tratado checoslovaco-soviético de 1943, para no iniciar un conflicto con la Unión Soviética.

⁶⁰ Traducción propia: cuando los rusos ocuparon Checoslovaquia, hicieron todo lo posible para destruir la cultura checa. Esta destrucción tenía tres significados: primero, destruyó el centro de la oposición; segundo, socavó la identidad de la nación, permitiéndola así ser más fácilmente engullida por la civilización rusa; tercero, puso un final violento a la era moderna, la era en la que la cultura todavía representaba la realización de los valores supremos.

⁶¹ El Frente Nacional era la agrupación de varios partidos e ideologías entre las que se encuentran: comunistas, socialdemócratas, nacionalsocialistas, populistas y demócratas. (Čornej y Pokorný, 2000, p. 64).

division of power between the Communists on the one hand, and democratic forces on the other⁶². (p. 66)

El nuevo papel internacional que asumió Checoslovaquia fue la de mediador entre los dos mundos que se estaban forjando y que permanecerían enfrentados durante la Guerra Fría. Sus intentos por comunicarse y establecer negociaciones con la esfera capitalista fueron mal vistos y oprimidos por la Unión Soviética⁶³.

Con el Gobierno plural formado en Checoslovaquia, siguiendo a Čornej y Pokorný (2000) así como a Borek, et al, los comunistas carecían de todo el poder. En busca de alcanzar el control máximo, Iósif Stalin fue ejerciendo más presión sobre los comunistas checoslovacos. La situación llegó a su cénit con una revolución, en febrero de 1948, que volvió a dividir a la sociedad checoslovaca, la cual defendía por un lado el comunismo como el nuevo pensamiento a seguir y por otro, lo padecía a través de las investigaciones, persecuciones y humillaciones llevadas a cabo por los comunistas.

La toma de poder total se hizo realidad el 2 de junio de 1948 cuando Edvard Beneš, enfermo, dejó su cargo como presidente. El Parlamento eligió a Klement Gottwald como presidente de Checoslovaquia, mientras que el resto de los partidos se mantuvieron bajo las órdenes comunistas, las cuales estuvieron siempre bajo las indicaciones de Moscú (Čornej y Pokorný, 2000).

Žantovský (2016) recupera el ambiente internacional de Checoslovaquia tras la Segunda Guerra Mundial recordando la igualdad de oportunidades que había entre el sistema capitalista y el comunista y cómo se orientó hacia este último:

El yugo asesino de la ocupación nazi fue sustituido por dos ejércitos de unas convicciones más benignas. A uno de ellos, procedente del este, y que ocupaba la mayor parte del país, así como su capital, no se le veía por aquellos pagos desde que fuera derrotado junto a los austriacos por Napoleón en Austerlitz [...]. Ahora aparecía bajo una bandera roja que lucía una estrella, una hoz y un martillo. Lo más que se había acercado el otro ejército [...] había sido hasta Francia, al final de la Primera Guerra Mundial, que supuestamente

⁶² Traducción propia: las implicaciones de las elecciones fueron de gran alcance. Determinaron no solo la distribución de los escaños entre los partidos políticos en las instituciones electas, sino también la futura división del poder entre comunistas, por un lado, y las fuerzas democráticas, por el otro.

⁶³ El mayor ejemplo de esta situación fue la negociación sobre el plan económico para Europa propuesto por George Marshall, una medida que Checoslovaquia veía útil pero que, desde Moscú, no permitieron su aplicación en ningún territorio bajo su control.

iba a acabar con todas la guerras [...]. El idioma del primero de aquellos dos países se parecía al checo, [...] pero su gente era muy distinta. El segundo país, que estaba muy lejos, al otro lado del Atlántico, había sido prácticamente desconocido para la población local hasta el siglo XX, [...]. El fundador de Checoslovaquia, Tomáš Garrigue Masaryk, que se había pasado el último año de la guerra en Estados Unidos, y cuya esposa era estadounidense, se identificaba con ese país [...]; al mismo tiempo, a pesar de su simpatía por Rusia, como nación eslava y amiga, Masaryk desconfiaba profundamente de ella, tanto bajo su apariencia zarista y teocrática como después de su antidemocrática revolución bolchevique. Su sucesor Edvard Beneš, [...] participó en la Gran Partida con una habilidad considerable pero con escasa fuerza, y al finalizar la siguiente gran guerra se encontraba en tal medida a la sombra de los soviéticos que, aunque él y su Gobierno habían pasado la mayor parte de conflictos en Londres, la nueva administración de la posguerra se había formado en Moscú.

No obstante, en 1945, todavía parecía que Checoslovaquia podía escoger entre las dos opciones, o por lo menos internar compatibilizar ambas influencias de una forma más o menos equitativa. Se establecieron las instituciones democráticas, aunque con grandes limitaciones, y también el debate intelectual, aunque cada vez más enconado entre el creciente número de conversos al credo comunista y los defensores de las tradiciones liberales y humanistas del Estado que había fundado Masaryk. (P. 47-48)

La economía quedó bajo las órdenes del Estado, a través de empresas públicas y cooperativas que siguieron las directrices de los planes quinquenales estipulados. Checoslovaquia pasó a ser el país productor de maquinaria para la Unión Soviética, en especial, en la carrera armamentística. La agricultura, que había sido la base de la economía eslovaca, se derrumbó, al igual que la industria ligera y las exportaciones de antes de la Segunda Guerra Mundial. La autonomía de la nación checoslovaca quedó reducida más aún tras su integración en el Consejo de Ayuda Económica Mutua⁶⁴ de 1949 y en el Pacto de Varsovia⁶⁵ en 1955 (Hobsbawm, 1995).

El fallecimiento de Klement Gottwald, en marzo de 1953, llevó al poder presidencial a Antonín Zápotocký y a Antonín Novotný como jefe del Partido. Su política, tras el

⁶⁴ También conocido como COMECON o CAME (en español), fue una coalición de países socialistas dirigida por la URSS, que tenía como fin la cooperación económica de las potencias integrantes. Nació por oposición al Plan Marshall.

⁶⁵ Tratado secundado por los países socialistas del este de Europa donde se ofrecían apoyo militar de forma mutua. Lo formaron Albania, Alemania, Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia, URSS y Rumanía.

fallecimiento de Stalin, recibió la orden de tratar de solventar los problemas internos, por lo que se puso fin a las medidas impuestas por Stalin y se consiguió una mejora económica considerable (Lozano, 2007). Sin embargo, la nueva política de Moscú, dirigida por Nikita Jrushchov, entró en crisis en 1956 con el destape de los crímenes de Stalin. La opinión pública trató de manifestarse en contra del culto a la personalidad que se había llevado a cabo, sin embargo, fue un gesto efímero, que rápidamente se disolvió tras los acontecimientos acaecidos en Hungría y Polonia.

1.3.1- Hacia la Primavera de Praga

Como exponen Čornej y Pokorný (2000), tras el fallecimiento de Antonín Zápotocký en noviembre de 1957, Antonín Novotný le sucedió como presidente. Sus reformas no consiguieron mejorar la economía, lo que acentuó el descontento de la población checa y eslovaca. Con el paso de los años y ante la problemática con la gestión del Gobierno, los comunistas eslovacos consiguieron que, en enero de 1968, se eligiese a un nuevo candidato, Alexander Dubček⁶⁶ (eslovaco), como Secretario General del Partido Comunista Checoslovaco. Kurz (en Hanaková y Johnson, 2010) resume que 1968 fue el año en el que Checoslovaquia pudo experimentar una gran libertad de expresión a la vez que una gran represión.

Hajek (1979) explica que la nueva imagen del partido se relacionó con un cambio político que permitía una mayor apertura de pensamiento y acción, lo que dio inicio al periodo de liberalización conocido como la Primavera de Praga⁶⁷. La nueva etapa, que estaba respaldada por un gran apoyo social, contó también con el cambio en la presidencia de Checoslovaquia, a la que accedió Ludvík Svoboda, considerado un héroe nacional por luchar a favor de su país en las dos guerras mundiales. Roy (1968) explica que:

La Checoslovaquia de 1968 muestra [...] una sociedad en la que la reconquista progresiva de las libertades de prensa, de televisión, de radio, de cine, de imprenta, hacen [...] poco a poco posible el interés de todos y la acción de todos en la vida nacional. (p. 3)

⁶⁶ En 1963 reemplazó a Karel Bacílek como Primer Secretario del Partido Comunista de Checoslovaquia.

⁶⁷ Del 5 de enero de 1968 al 20 de agosto de 1968.

Correspondieron a esta renovación, nuevas modificaciones en otras instituciones que darían el nombre de “socialismo con rostro humano” a un sistema político que, por primera vez en mucho tiempo, se mostraba unido y respaldado por el pueblo.

En 1968, con el acuerdo y apoyo de la enorme mayoría de los ciudadanos del país, el Partido Comunista checoslovaco realizó un esfuerzo sin precedentes -tanto por las concepciones que lo animaban como por su ejecución, al menos parcial- dirigido a democratizar el sistema político vigente. (Hajek, 1979, p. 23)

Como indica Hajek (1979) esta cuestión sobre el comunismo socialista al modo de hacer que querían los checoslovacos tenía un ejemplo consolidado en Yugoslavia, un país que seguiría siendo reconocido como socialista a pesar de haberse desvinculado del modelo estalinista. El ejemplo de Yugoslavia era el que quería seguir la nación checoslovaca. Sin embargo, desde el máximo cargo de Moscú, Leonid Brézhnev, no se permitió continuar hacia esta idea de gobierno y movilizó las tropas del Pacto de Varsovia con el fin de aplastar los cambios que se estaban produciendo en Checoslovaquia. A finales de agosto de 1968, concluyó así el periodo de apertura política de la Primavera de Praga.

En la noche del 20 al 21 de agosto comenzaron a ocupar Checoslovaquia fuerzas armadas de la URSS, Bulgaria, Hungría, la RDA y Polonia. [...] El 22 de agosto de 1968, prácticamente ya en la clandestinidad, se reunió el llamado Congreso de Vysočany del PCCh, que tomó parte muy significativa en la dirección de la resistencia popular a la ocupación. [...] el mando soviético se vio obligado a negociar con los que se había propuesto derrocar. Al fin, en las negociaciones del 23 al 26 de agosto consiguió obligar a Dubček, Svoboda, Černík y otros a firmar los llamados Protocolos Moscovitas, que legalizaban la estancia de fuerzas militares soviéticas en el país. La dirección checoslovaca esperaba que, a cambio de esta concesión de principio, lograría mantener la orientación reformadora, al menos, en la esfera económica. (Čornej y Pokorný, 2003, p. 73).

IMÁGENES DE LA PRIMAVERA DE PRAGA



Fuente: Lesezek Sawicki⁶⁸.

Esta invasión no fue una sorpresa para la esfera política, Hajek (1979), porque el temor a que se produjera se gestó desde abril de 1968, pudiendo haberse realizado en julio⁶⁹. Sin embargo, el hecho de aplazarla a finales de agosto provocó que se ejecutase en un momento injustificado:

La actuación de los Cinco despertó una profunda indignación en la opinión pública checoslovaca [...]. Por primera vez en la milenaria historia de los pueblos checo y

⁶⁸ Fotografías facilitadas por el portal Web checo www.irozhlas.cz publicadas el 21 de agosto de 2017. Información y acceso a la galería en: www.irozhlas.cz/veda-technologie/historie/srpen-68-na-unikatnich-barevnych-fotografiich-polskemu-geologovi-lezely-desitky_1708211130_haf Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁶⁹ Destacan dos motivos para llevar a cabo la invasión: la carta de los Cinco y las conversaciones de Cierna. La carta de los Cinco fue un encuentro acaecido en Varsovia, el 14 de julio de 1968, donde se expusieron las cuestiones políticas que tanto por una parte (el partido desde Moscú) como por otra (el PCCh), se defendían. A esta carta le siguió la contestación desde Praga a los tres días. La idea de ambos documentos es la contraposición de dos políticas opuestas, en especial, por la cuestión del modelo estalinista. Las conversaciones de Cierna, realizadas a finales de julio de 1968, fueron un acto de defensa por parte de los reformadores del PCCh hacia la voluntad del pueblo: manifestada en el manifiesto «Por el socialismo y la libertad, por el respeto de nuestras alianzas y nuestra soberanía».

eslovaco, el sentimiento nacional herido cobró un color antirruso, antisoviético, que suplantó simultáneamente la antigua rusofilia. (p. 138)

Curiosamente, tras la intervención, ningún equipo quería dirigir el nuevo orden y hubo que modificar el sistema político prácticamente en su totalidad. Sin embargo, cabe recordar las palabras de Hames (1985:3) en torno a la decisión de invadir o no Checoslovaquia, ya que fue tomada por una pequeña mayoría. En base a Luděk Pachmann⁷⁰, los votos en el Politburó fueron: cinco a favor de la invasión, tres en la oposición y uno en abstención. “It has been argued that had the Soviet Union recognized the depth of public support for the Dubček government, they would not have invaded. However, what is clear is that, one committed, there was no going back⁷¹”.

Čornej y Pokorný (2000) citan el 28 de octubre de 1968 por ser el día en que se proclamó la federación del Estado Checoslovaco, donde se instauraron tres gobiernos: el checo, el eslovaco y el Gobierno federal que se mantuvo sobre los anteriores. La vuelta al sistema de opresión necesitaba de un nuevo jefe de partido; Gustáv Husák, quien desde abril de 1969 comenzó la política de la “normalización” donde se volvió a las centralizaciones política y económica.

Los artistas y pensadores que habían participado de forma activa durante la Primavera de Praga se vieron condenados al silencio, al apoyo al nuevo orden o al exilio. Žantovský (2016) explica que la opresión ciudadana fue grande:

Docenas de personas fueron encarceladas. Decenas de miles de checoslovacos abandonaron el país para empezar una nueva vida en otro lugar, a menudo para no regresar jamás. Más de 300.000 personas fueron expulsadas del Partido Comunista, no ya por haber apoyado las reformas liberales, sino por ser reacias a abjurar de su herejía y a realizar humillantes actos públicos de arrepentimiento. (p. 186)

⁷⁰ (1924-2003). Ajedrecista, escritor y activista político.

⁷¹ Traducción propia: Se ha mantenido que, si la Unión Soviética hubiera reconocido el gran apoyo público a favor del gobierno de Dubček, no hubieran invadido. Sin embargo, lo que está claro es que, una vez hecho, no hubo marcha atrás.

Un último intento de libertad y de respeto a los derechos de los ciudadanos fue la Carta 77⁷², encabezada por el dramaturgo Václav Havel y que acabaría con el encarcelamiento de este y la persecución de sus apoyos.

Aunque la represión puede entenderse como un golpe más de imposición soviética, la realidad es que este acto germinó en la sociedad, los artistas, que habían encabezado la Primavera de Praga, consiguieron que lo que comenzara siendo un movimiento de la oposición pasara a ser una idea civil que se mantuvo hasta la Revolución de Terciopelo. Y es que, como señala Žantovský (2016):

El 21 de agosto de 1968 tiene una doble trascendencia en la historia checa contemporánea. Por un lado marca la represión y posterior derrota de los esfuerzos reformistas de la Primavera de Praga a manos de unas de las mayores invasiones militares repentinas de la historia de Europa, a la que siguieron veinte años opresivos de «normalización». Por otro lado, representa la culminación de la resistencia popular a la ideología que había gobernado hasta la fecha, y el fin de cualesquiera pretensiones de legitimarla. Tan sólo cuando ya todo parecía perdido la gente se unió de verdad y manifestó sus auténticos sentimientos. Durante la semana siguiente, deba igual si uno era un reformista comunista, un opositor del comunismo por principios o un patriota herido en su honor. Cualquiera es capaz de saber cuándo lo están violando, independientemente de sus convicciones políticas. (p. 169-170)

La normalización, supuso la llegada de una censura renovada (Žantovský, 2016) en la que las asociaciones y organizaciones independientes fueron disueltas, el pensamiento autónomo era rechazado y la libertad artística quedó vigilada y controlada.

Siguiendo a Čornej y Pokorný (2000), el régimen comunista se fue estancando paulatinamente en los siguientes años, los cambios en la secretaría del partido no mejoraron la situación y contribuyeron a mantener la caída de una política sin capacidad de reacción al curso de la historia. No ayudó el ascenso al poder de Mijail Gorbachov en 1985, el final de la década de los años 80 fue convulso, en especial por una Unión Soviética indeterminada y el resurgir de una oposición que no pudo reprimirse.

⁷² Recuperado de: elpais.com/diario/1979/10/23/internacional/309481203_850215.html Consultado el 11 de febrero de 2020.

El golpe de gracia que acabó con la separación física y simbólica de los dos mundos antagónicos dirigidos por el capitalismo y el comunismo fue la caída del muro de Berlín el 9 de noviembre 1989 (Hobsbawm, 1995). Una semana después, el día 17, tras la brutal represión de una manifestación estudiantil en contra del régimen, la sociedad checoslovaca no se rindió ante las fuerzas soviéticas y se posicionó junto a los manifestantes. El camino que siguió la oposición fue el propagandístico, al igual que el empleado por los comunistas tiempo atrás. Comenzaba, el 19 de noviembre de 1989, la Revolución de Terciopelo, llamada así por su carácter pacífico (Lozano, 2012).

Se han escrito miles de páginas sobre si los acontecimientos de noviembre de 1989, que pusieron fin a la era comunista, fueron una revolución, una implosión, una transición negociada, un golpe de estado secreto u otra cosa. Para una persona que estuviera por allí en aquella época, la respuesta solo podría ser que, salvo un golpe de Estado interno, fue todas esas cosas. Fue algo ciertamente extraordinario, increíblemente aterciopelado y probablemente nunca se volverá a repetir. [...] fue una revolución, en el sentido de que alteró radical y abruptamente la conciencia individual y social de todos los implicados. [...] De la noche a la mañana, la gente se despojó de sus miedos, de su camuflaje de protección y de sus ataduras. (Žantovský, 2016:417)

La persona que simbolizó el cambio fue Václav Havel, quien fue elegido presidente el 29 de diciembre de 1989. La población, que apoyaba la nueva política socialista, comenzó a dividirse en dos grandes polos nacionalistas, el checo y el eslovaco. La zona eslovaca mostró su desacuerdo con las actitudes pro checas de Havel, quien no estaba organizando una política igualitaria entre ambos territorios, y a pesar de ir obteniendo más autonomía en las competencias a gestionar, se emprendió el camino hacia la independencia nacional. Los checos, que no veían mal esta separación, entendieron del mismo modo las diferencias entre las políticas de las dos federaciones eslavas y, finalmente, la Asamblea Federal decidió poner fin a la unión Checoslovaca el 29 de noviembre de 1992. Los dos nuevos países, República Checa⁷³ y Eslovaquia, nacieron oficialmente el 1 de enero de 1993 (Valvidares, 2003).

⁷³ Valvidares (2003:162) afirma que se eligió el nombre de República Checa para evitar el de Chequia, “históricamente ligado a la ocupación nazi de 1939”.

Con la formación de un nuevo sistema político en el que desaparecía el gobierno federal, en la recién creada República Checa se convocaron elecciones, Václav Havel, electo el 29 de enero de 1993 se convertía así en el último presidente de Checoslovaquia y el primero de la República Checa. Su gestión de la república destacó por el impulso de la política exterior, gracias a la cual el país acercó su postura a formar parte de la OTAN⁷⁴ y entró en la ONU⁷⁵ (Hobsbawm, 1995). La cultura y el arte recibieron buenas críticas internacionales, algo motivado desde dentro del estado por el apoyo a los movimientos culturales.

A la presidencia de Václav Havel, le sucedió la de Václav Klaus, la cual se prolongaría durante diez años, aunque en 1997, una nueva crisis en el Gobierno tuvo que ser solventada bajo la mediación de Václav Havel, quien se posicionó como el garante de la estabilidad del Gobierno de la República Checa. Čornej y Pokorný (2000) explican cómo en las elecciones de junio de 1998, con la coalición del Partido Social Demócrata Checo, liderada por Miloš Zeman y el Partido Cívico Democrático encabezada por Václav Klaus, se repartió el poder entre el primero como Primer Ministro, y el segundo como Presidente. Ambos eran economistas, y las medidas implantadas por Zeman fueron las que consiguieron reducir el saldo negativo en comercio exterior de la República Checa, con lo que el país pudo mostrar una economía más saneada y acorde a las condiciones de los socios europeos para que República Checa entrase en la Unión Europea, lo que se consiguió el 1 de mayo de 2004.

En 2013, accedió a la presidencia de la República el ex-primer ministro Miloš Zeman, quien en 2009 había fundado su propio partido político: El Partido de los Derechos Civiles. Actualmente sigue en el cargo tras haber sido reelegido en las elecciones checas de enero de 2018.

⁷⁴ Organización del Tratado del Atlántico Norte: es una alianza militar fundada el 4 de abril de 1949. Por oposición a esta coalición se organizó el Pacto de Varsovia, aunque los países integrantes de este último acabaron siendo absorbidos por la OTAN tras la caída de su coalición.

⁷⁵ Organización de las Naciones Unidas: es la mayor organización de cooperación política entre países que busca mediar asuntos internacionales con los países miembros. Nació el 24 de octubre de 1949.

1.4.- Revisión histórica del cine checoslovaco

Uno de los primeros bohemios en interesarse por los inventos que condujeron al desarrollo del cine fue Jan Evangelista Purkyně⁷⁶ (1787-1869), quien Škvorecký (1971) señaló como uno de los pioneros de cine más importantes⁷⁷. Responsable de varios descubrimientos e investigaciones científicas, en relación con el campo de la imagen y del movimiento, se aplicó como inventor al desarrollar el *forolyt*⁷⁸, un aparato similar al estroboscopio de Simon von Stampfer⁷⁹, que tomaba como base la persistencia retiniana⁸⁰ y que, como señalan Grzybowski y Pietrzak (2014) utilizó en sus clases como una herramienta de aprendizaje biológico.

La fecha que dio inicio al cine como un espectáculo de masas, aceptada generalmente como 1895, es posterior a Purkyně, por lo que podemos considerarlo un precursor de la cinematografía checa. Por otro lado, al que Škvorecký (1971) consideró el “verdadero abuelo” del cine checo fue a Jan Křiženecký⁸¹ quien compró una cámara cinematográfica en 1896⁸² y comenzó a hacer pequeñas grabaciones⁸³.

The real grandfather of Czech cinematography was the handsome architect, Jan (sic) Krizenecky, who in 1896 brought from Paris the (sic) Lumiere camera and began to take moving pictures of interesting scenes: fireman running around fire-engine, with the water

⁷⁶ Graduado en la Facultad de Medicina de la Universidad de Praga en 1818, destacan sus descubrimientos en materia de ciencia y biología. También desarrolló otros campos de investigación como el relacionado con la luz y el reflejo de los colores conocido como *Fenómeno Purkyně*. Consultado en GRZYBOWSKI, Andrzej y PIETRZAK, Krzysztof. “Jan Evangelista Purkyně (1787-1869)” *Journal of Neurology* [en línea]. Octubre de 2014. Volumen 261, número 10. pp. 2048-2050. Consultada la versión en línea. Recuperado de: <link.springer.com/article/10.1007/s00415-013-7184-8> ISSN de la edición en línea: 1432-1459. ISSN de la edición impresa: 0340-5354. Consultado el 7 de noviembre de 2018.

⁷⁷ (Škvorecký, 1971, p. 1).

⁷⁸ (Sadoul, 1972, p. 206).

⁷⁹ Simon von Stampfer pretendía obtener la ilusión de movimiento partiendo de una serie de dibujos. Su invento se basaba sobre las investigaciones que se llevaron a cabo por Mark Roget y Michel Faraday sobre la persistencia retiniana. (Martín Patino, 1999, p. 25-26).

⁸⁰ Como indica Roman Gubern en *Historia del Cine*, fue el médico inglés Peter Mark Roget quien presentó en 1824 la primera tesis sobre la persistencia retiniana ante la Royal Society de Londres. Según opinión del autor, la persistencia retiniana es una cualidad o posible imperfección del ojo que nos permite disfrutar del cine y la televisión. Como explica a continuación, la ilusión de movimiento del cine se basa en la inercia de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente de la retina, percibiendo la proyección como un movimiento continuado. (Gubern, 2006, p. 16).

⁸¹ Nació en Praga el 20 de marzo de 1868. Dio los primeros pasos en el cine mudo checo a partir de 1898. (Faulstich y Korte, 1997, p. 128).

⁸² Algunos autores han datado este hecho en 1896 (Škvorecký), otros en 1898 (Cowie).

⁸³ (Cowie, 1971, p. 155). Volumen 1.

really jetting out of the hose; a group of bearded gentlemen very rapidly laying the cornerstone of a monument, etc⁸⁴. (p. 1)

El 19 de junio de 1898, fueron mostradas al público por primera vez sus filmaciones en la Exposición de Arquitectura e Ingeniería en Praga⁸⁵. Tres cortometrajes suyos⁸⁶ de 1898 dieron a conocer al que es considerado el primer actor del cine checo: Josef Šváb-Malostranský, quien junto con Kříženecký, creó los primeros cortometrajes de comedia⁸⁷. Además, en *Smích a pláč*⁸⁸ (*Risas y Lágrimas*, 1898), se registraron los primeros Gran Primeros Planos de la historia del cine checo⁸⁹, los cuales muestran el cierre del cuadro en la cara del sujeto, anticipándose al uso de la cámara que dará James Williamson en *The Big Swallow* en 1901.



Jan Kříženecký desarrolló una gran parte de su carrera dentro del género documental, realizando diecisiete cintas hasta 1908, cuando se retiró tras *Jízda tramvají ze Staroměstského náměstí po novém mostě* (*El recorrido del tranvía de la Plaza de la Ciudad Vieja después del nuevo puente*, 1908)⁹⁰. Actualmente en su honor, la plaza ubicada frente a los Estudios Barrandov lleva su nombre, *Kříženeckého náměstí*. Como señalan Jeanne y Ford (1974), podemos identificar la existencia de un cine checo desde 1898, el cual, tras estas primeras cintas mostró un carácter propio:

⁸⁴ Traducción propia: El verdadero abuelo de la cinematografía checa fue el apuesto arquitecto Jan Kříženecký, quien en 1896 compró en París la cámara Lumière y comenzó a grabar escenas interesantes: un bombero corriendo alrededor de un coche de bomberos, con el agua saliendo de la manguera; un grupo de señores con barba colocando rápidamente la piedra angular de un monumento, etc.

⁸⁵ Exposición preparada por la Cámara de las Artes y de Comercio de Praga junto a la Sociedad de Ingenieros y Arquitectos de Bohemia con la finalidad de mostrar los avances artísticos y del ámbito de la construcción en Bohemia. *REVISTA DE OBRAS PÚBLICAS* [en línea] Madrid: 1898-. Recuperado de: ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1898/1898_tomoI_1186_07.pdf Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁸⁶ *Dostaveničko ve mlýnici, Smích a pláč y Výstavní párkař a lepič plakátů*. Consultado en el sitio Web de la base de datos checo-eslovaca (*Česko-Slovenská filmová datábase*): www.csfd.cz/tvurce/27430-jan-krizenecky Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁸⁷ (Liehm y Liehm, 1977, p. 10).

⁸⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/223480-smich-a-plac/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁸⁹ (Škvorecký, 1971, p. 1).

⁹⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/246835-jizda-tramvaji-ze-staromestskeho-namesti-po-novem-moste/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

Aunque Checoslovaquia no existió políticamente antes de 1918, se puede decir que hubo un cine checo desde 1898, cuando el arquitecto Jan Kříženecký llevó a Praga un aparato Lumière [...]. Siguen otros filmes sin valor real, pero que, sin embargo, dejan entrever que un día el cine checoslovaco tendrá una personalidad. (p. 60)

Otro de los padres de la cinematografía checa, en este caso en el campo de la exhibición, fue Viktor Ponrepo⁹¹. Mago de profesión, el avance de la tecnología le llevó a ser un exhibidor de cine ambulante que acabaría, en 1907, por fundar la primera sala cinematográfica permanente en Praga. Actualmente existe en Praga un cine que lleva su nombre, ubicado en la sala que gestionó Viktor Ponrepo, y es donde se proyectan cintas del Archivo Fílmico Nacional checo⁹².

Los años diez se caracterizaron por un auge cinematográfico debido a su holgada situación económica: “Bohemia was the most highly industrialized area in that part of Central Europe, and long fiction films were being made there as early as 1913⁹³” (Hames, 2009:12). Además, Michal Večeřa, en Česálková (2017), señala también cómo los inicios del cine checo fueron problemáticos, especialmente por tener un público praguense que apreciaba más al cine internacional, y la distribución de la cinta se realizaba más fuera de Praga, en otras localidades checoslovacas:

Generally, from the very beginnings of cinema, film industry professionals in the Czech lands tried to shoot at minimal costs, taking into consideration the reduced sales opportunities. According to director Václav Binovec, this situation was caused by the fact that Czech films seemed to be especially linked by audiences outside Prague, while in Prague, being the most commercially profitable location, international films enjoyed greater popularity⁹⁴. (p. 23)

⁹¹ Nacido como Dismas Šlambor (1848-1926) actualmente el asteroide 7332, descubierto por Antonín Mrkos en el cinturón de asteroides del Sistema Solar, lleva su nombre. (Shmadel, 2003, p. 573).

⁹² Recuperado de: www.radio.cz/es/rubrica/personalidades/viktor-ponrepo Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁹³ Traducción propia: Bohemia era el área más ampliamente industrializada en aquella parte de Centro Europa, y los largometrajes de ficción se realizaron allí tan pronto como en 1913.

⁹⁴ Traducción propia: En general, desde los principios del cine, los profesionales de la industria del cine checo trataron de grabar con el mínimo coste, considerando las reducidas oportunidades de venta. De acuerdo con el director Václav Binovec, esta situación fue provocada por el hecho de que las películas checas parecían estar vinculadas de forma especial a las audiencias de fuera de Praga, mientras que, en Praga, siendo la localización comercial más rentable, las películas internacionales gozaban de mayor popularidad.

1.4.1.- Años veinte

Los años veinte trajeron consigo la película *Jánošik*⁹⁵ (1921), una coproducción americana⁹⁶ y checoslovaca que fue la primera cinta a color. Dirigida por los hermanos americanos y eslovacos Siakel, contó con dos versiones, una para cada país (Škvorecký, 1971):

The more historically accurate version, which was shown in Czechoslovakia, had (sic) Janosik captured and executed. The other version, intended for the more sensitive American public, showed (sic) Janosik escaping from under the gallows and marrying a beautiful girl from the mountains⁹⁷. (p. 4)

1920 fue el año en el que se estableció la empresa A-B, que nació de la unión de la *American Film Company* y *Biographia* (Koželová, 2014). Esta época se caracterizó, también, por mostrar el primer desnudo del cine checo de la mano de la actriz Ita Rina en *Erotikon*⁹⁸ (*Eroticón*, 1929).

En este periodo, Svatopluk Innemann se inició como realizador con *Červená Karkulka*⁹⁹ (*Caperucita roja*, 1920). Es también de esta década *Lásky Kačenky Strnadové*¹⁰⁰ (*Los amores de Kačenka Strnadova*, 1926), un largometraje mudo al que se pudo tener acceso con la edición en DVD subtitulada al inglés y distribuida por Filmexport Home Video. La película cuenta con las interpretaciones de Vlasta Burian y Josef Šváb-Malostranský, entre otros. Haciendo uso de la cámara fija, el filme muestra la comicidad de Burian a través del uso del *gag* visual.

Posteriormente, Innemann, se lanzó a la realización sonora con *Poslední Bohem*¹⁰¹ (*El último bohemio*, 1931), un filme sobre la figura del escritor Jaroslav Hašek. Destacó su

⁹⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/161728-janosik/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁹⁶ Hames (2013) dice que la película fue producida por la compañía eslovaca y americana Tatra, asentada en Chicago, Illinois, Estados Unidos.

⁹⁷ Traducción propia: La versión históricamente más precisa, que fue mostrada en Checoslovaquia, dio captura y ejecución a Jánošik. La otra versión, pretendida para el público sensible americano, mostró a Jánošik escapando por debajo de la horca y casándose con una hermosa chica de las montañas.

⁹⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6307-erotikon/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁹⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7897-cervena-karkulka/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁰⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4644-lasky-kaceny-strnadove/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁰¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/43147-posledni-bohem/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

codirección en *Před maturitou*¹⁰² (*Antes de la graduación*, 1932) considerada la mejor película de su compañero de dirección, Vladislav Vančura¹⁰³.

La carrera cinematográfica de Svatopluk Innemann dio su último trabajo en 1937 con el cortometraje *Bílý cíl*¹⁰⁴ (*Destino blanco*) y dejó como un importante testigo de los años veinte en Praga el documental *Praha v záři světél*¹⁰⁵ (*Praga bajo las luces*, 1928). Sin embargo, debemos tener en cuenta lo que señala Stoll (1999) acerca de este tipo de realizaciones:

Czech documentary film in the twenties were totally impotent, all of them were paid for by commercial enterprises as a kind of advertisement, where the boss had to be given more space than the others, and the most important thing was to show who was there. News concentrated on special events (e.g. a visit of Miss Universe to Prague), so the report on Czechoslovakia's life of that time was very distorted¹⁰⁶. (p. 4-5)

Además, fue en esta década cuando se desarrolló el Grupo Devětsil, de carácter surrealista. Owen (2013) comenta que el grupo se inició en 1920 y lo identifica como un grupo más político que estético. Engloba bajo este nombre a personas que se habían “radicalizado” por la guerra, al igual que los movimientos surrealistas de Alemania, Francia e Italia. Hames (2009:145) explica que el grupo Devětsil existió de 1920 a 1931 y acaparó multitud de temas: “Its activities extended across the whole artistic spectrum, including literature, the fine arts, design, music, architecture, theatre, cinema and criticism¹⁰⁷”.

Bydžovská (2003), expone que fue el poeta Vítězslav Nezval quien inició el movimiento surrealista en Checoslovaquia, y que fue él quien trató de establecer una colaboración

¹⁰² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4647-pred-maturitou/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁰³ (Hames, 2009, p 148).

¹⁰⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/222615-bily-cil/zajimavosti/?type=film/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁰⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/231710-praha-v-zari-svetel/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁰⁶ Traducción propia: En los años veinte, las películas documentales checas eran totalmente impotentes, todas ellas estaban pagadas por empresas comerciales como un tipo de publicidad donde el jefe debía tener un espacio mayor que el resto y la cuestión más importante era mostrar quién estaba allí. Las noticias se concentraban en eventos especiales [...], por lo que el reportaje sobre la vida de Checoslovaquia de la época estaba muy distorsionado.

¹⁰⁷ Traducción propia: Sus actividades se extendían a través de un amplio espectro artístico, incluyendo la literatura, las bellas artes, el diseño, la música, la arquitectura, el teatro, el cine y el diseño.

desde Praga con André Breton. Praga se convertiría en el tercer centro más importante del movimiento surrealista tras París y Bruselas.

No fue hasta los años treinta cuando el Poetismo checo, con su segundo manifiesto *Poesie pro pět smyslu* (Poesía para los cinco sentidos) y el segundo manifiesto surrealista estuvieron conceptualmente tan próximos que Teige y Nezval, viendo que las diferencias eran tan superficiales, se unieron al Movimiento Surrealista Internacional. El Grupo Surrealista de Praga se constituyó en 1934 (a partir de la publicación del manifiesto *Surrealismus v Československu [El surrealismo en Checoslovaquia]*). Así es como Devětsil dejó de existir. En esa época, los surrealistas eran el único grupo de vanguardia en Checoslovaquia. (Švankmajer, 2012:58-59)

Por otro lado, Hames (2009:145) habla de Alexandr Hackenschmied, más conocido como Alexander Hammid, como el fundador del cine experimental checo con la película *Bezúčelná procházka*¹⁰⁸ (*Una caminata decidida*, 1930). Sin embargo, ha sido más reconocido el grupo Devětsil, que la aportación de Hammid, como iniciadores del cine experimental.

A finales de los años veinte hizo su aparición Martin Frič, quien no dejó de trabajar hasta 1968 cuando, como relata Škvorecký (1971), falleció al sufrir un ataque al corazón durante la invasión de las tropas del Pacto de Varsovia cuando llegaron a Praga la noche del 20 al 21 de agosto. Su extensa carrera abarca 85 realizaciones en cuarenta años (Hames, 1985), desde *Páter Vojtěch*¹⁰⁹ (*Padre Vojtěch*, 1928) hasta *Nejlepší ženská mého života*¹¹⁰ (*La mejor mujer de mi vida*, 1968). Y aunque siempre se le ha relacionado con un cine de entretenimiento, Škvorecký (1971) dice de él que también trabajó argumentos más serios y comprometidos. Una de las mejores cualidades de Frič, es la que menciona Liehm (1974): su capacidad de adaptación tanto bajo el gobierno nazi como el comunista.

Es también a finales de esta década, donde encontramos, como refleja Hames (1985), dos realizaciones que tratan los problemas de la clase trabajadora son *Batalion*¹¹¹ (*Batallón*,

¹⁰⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/194424-bezucelna-prochazka/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁰⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/3151-pater-vojtech/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹¹⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/3130-nejlepsi-zenska-meho-zivota/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹¹¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7461-batalion/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

1927, *Přemysl Pražský*) y *Takový je život*¹¹² (*Así es la vida*, 1929, Carl Junghans). Destaca la producción de Junghans por haber sido considerada una de las películas que anhelaba los principios del movimiento Neorrealista italiano.

1.4.2.- Años treinta

Los años treinta fueron introduciendo la película sonora de forma generalizada. Como señala Cousins (2005):

El cine mudo entró en decadencia a partir de 1927. En los ocho años siguientes, las películas empezaron a hablar. [...] los realizadores descubrieron que podían hacer más intimistas sus películas dando voz a los pensamientos de los personajes. El sonido se convirtió en un recurso con el que meter al espectador en la película y en el mundo emocional de los personajes. [...] La imagen dejó de ser lo más importante. (p. 114)

En el caso de Checoslovaquia, fue muy difícil trabajar con material que permitiese las grabaciones sonoras porque los estudios cinematográficos A-B no estaban preparados tecnológicamente¹¹³. Ante esta carencia, los estudios invirtieron en la creación de un nuevo espacio adaptado a las necesidades del momento en la planicie de Barrandov, cerca de la ciudad de Praga (Helíčková, 1989).

Los talleres de Barrandov nacieron en 1933, y su primer filme oficial llegó bajo la autoría de Svatopluk Innemann: *Vražda v Ostrovní ulici*¹¹⁴ (*Asesinato en la Calle Ostrovní*, 1933). Con un espacio nuevo, que contaba con una tecnología más avanzada, la producción fílmica aumentó a unas cuarenta cintas anuales a finales de los años treinta (Cousins, 2005).

¹¹² Ficha técnica: www.csfed.cz/film/44489-takovy-je-zivot/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹¹³ Hames (1985) revela cuál fue, por accidente, la primera película checa sonora: *Tonka Šibenice* (*Tonka la horca*, 1930) del realizador Karel Anton, el cual trabajó en más de cincuenta producciones en 39 años. Se refiere al accidente de 1929 en el que parte del negativo de la película se quemó en el incendio de Kavalírka. Para recomponer las escenas, Anton se marchó a París y Joinville y las añadió sonido.

¹¹⁴ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/222491-vrazda-v-ostrovní-ulici/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

Hames (1985) también destaca el trabajo lírico¹¹⁵ de Josef Rovenský, cuya carrera fue más como actor que como director. Rovenský trabajó junto a Otakar Vávra en dos realizaciones, *Maryša*¹¹⁶ (*Marisa*, 1935) y *Hlidač č. 47*¹¹⁷ (*El vigilante núm. 47*, 1937) donde Vávra fue el guionista. Por otro lado, Škvorecký (1971) considera que destacó por tratar de hacer el dinero suficiente para llevar a cabo proyectos que al final no salían adelante, de hecho, *Hlidač č. 47* (*El vigilante núm. 47*, 1937), fue concluida por Hugo Haas en Hollywood bajo el nombre de *Pickup*¹¹⁸ en 1951. Un hito importante, marcado por Gustav Machatý, fue el galardón que obtuvo en el Festival de Venecia de 1934 por *Extase*¹¹⁹ (*Éxtasis*, 1932), nominada en las categorías de Mejor Película y Mejor Director (obteniendo en esta última el León de Oro)¹²⁰. Realizada en 1932, muestra al que se ha llamado el desnudo más exitoso del cine checo de la actriz Hedwige Kiesler-Lamarr, quien acabaría trabajando en Hollywood para la Metro Goldwyn Mayer, como Hedy Lamarr, a partir de 1937. Manethová (2005) habla de cómo se aprecia actualmente esta escena y cómo fue entendida en su momento:



Desde el punto de vista actual, las imágenes de la bella actriz desnuda son inocentes. La muchacha desnuda está enfocada desde cierta distancia y las imágenes son discretas. Sin embargo, el desnudo de Hedy Kiesler, que en aquel entonces tenía 18 años, provocó un sonado escándalo. Hitler ordenó retirar la película de los cines, el Papa habló de una obra diabólica, los distribuidores cortaban las escenas eróticas. [...] fue considerada pornográfica en su tiempo. En Estados Unidos no se proyectó al público hasta 1938. El marido de la actriz intentó comprar todos los negativos. (p.1)

¹¹⁵ La película de *Řeka* (*Río*, 1933, Josef Rovenský) es el ejemplo al que recurre para tratar este liricismo.

¹¹⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7901-marysa/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹¹⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7899-hlidac-c-47/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹¹⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4053-hlidac-c-47/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹¹⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6308-extase/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹²⁰ Recuperado de:

www.filmaffinity.com/es/awards.php?award_id=venice&year=1934&movie_id=786094 Consultado el 11 de febrero de 2020.

Durante esta década también destacó Vladislav Vančura¹²¹, que casualmente es cuando realizó toda su filmografía como director con seis realizaciones¹²². Asesinado en 1942 por la Gestapo tras el atentado que causó la muerte de Reinhard Heydrich¹²³, fue el escritor de dos libros que acabarían siendo llevados a la pantalla por Jiří Menzel en *Rozmarné léto*¹²⁴ (*Caprichoso verano*, 1967), y por František Vlácil con *Marketa Lazarová*¹²⁵ (1967). Hames (1985) recuerda de él que fue de los primeros realizadores que trataron de desarrollar el cine como arte.

En esta época comenzó Otakar Vávra su trabajo como director, al principio con la realización de tres cortometrajes¹²⁶, como señaló Škvorecký (1971:16): “Vávra is the only member of the founding generation who survived all the changes in taste, aesthetics and politics, and is still making movies¹²⁷”. Si bien, debemos reflejar que Otakar Vávra falleció en 2011, su amplio legado de cincuenta realizaciones dejó grandes obras en todos los periodos.

El final de esta década quedó marcado por la invasión nazi en 1938. Otákar Vávra reflexiona sobre estos años de ocupación con Liehm (1974), reconociendo que:

It was then that the people first began to comprehend film as something more than just an entertainment for momentary consumption. [...] during the six years of occupation, not a single Czech film dealt with Nazi subject matter, although the pressure to do so on the part of the Nazis was strong. They didn't push us to do a film about Nazis. They would have been perfectly satisfied with a film just “about life” that would have been some sort of testimonial to what they had introduced¹²⁸. (p. 27)

¹²¹ Škvorecký (1971) explica cómo fue un autor exclusivamente checo, ya que era la única lengua en la que escribía, lo cual no le hizo posible ser conocido más allá de las fronteras de su país. Sin embargo, con las adaptaciones literarias de sus obras sí que podrá ser conocido y valorado más allá de sus fronteras.

¹²² *Před maturitou* (*Antes de la graduación*, 1932), *Na sluneční straně* (*En el lado soleado*, 1933), *Burza práce* (*Intercambio de trabajo*, 1933), *Marijka nevěrnice* (*Infiel Marijka*, 1934), *Naši furianti* (*Nuestra bocaza*, 1937) y *Láska a lidé* (*Amor y gente*, 1937).

¹²³ (Škvorecký, 1971, p. 13).

¹²⁴ Ficha técnica: www.csfid.cz/film/6667-rozmarné-leto/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹²⁵ Ficha técnica: www.csfid.cz/film/9342-marketa-lazarova/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹²⁶ *Světlo proniká tmou* (*La luz penetra en la oscuridad*, 1931), *Žijeme v Praze* (*Vivimos en Praga*, 1934) y *Listopad* (*Noviembre*, 1935).

¹²⁷ Traducción propia: Vávra es el único miembro de la generación creadora que sobrevivió a todos los cambios en el gusto, estéticas y políticas, y está todavía haciendo películas.

¹²⁸ Traducción propia: Fue entonces cuando la gente comenzó por primera vez a comprender el cine como algo más que un entretenimiento para un consumo momentáneo. [...] durante los seis años de ocupación, ni una sola película checa trató el tema de los nazis, a pesar de que la presión de hacerlo por parte de los nazis era grande. Ellos no nos presionaron para hacer una película sobre nazis. Hubieran estado

También encontramos trabajos de Karel Lamač, quien tiene una extensa carrera de director, actor y guionista. Su legado comenzó con el cortometraje *Vzteklý ženich* (*Un novio rabioso*, 1919) entrando en los tres ámbitos cinematográficos mencionados. Mientras que en los años veinte se centra más en su faceta como actor, en los años treinta explotará su habilidad como director, dirigiendo 60 películas, frente a las 22 que realizó en el decenio anterior.

En su comedia *C. a k. polní maršálek* (*Mariscal de campo imperial y real*, 1930) trabaja con el sonido a través de la tecnología que ofrecía la empresa Elektafilm. De no considerar la producción *Tonka Šibenice* la primera película sonora por error al restaurar la cinta (Hames, 1985), hubiera sido este trabajo de Lamač el considerado como la primera producción sonora del cine checoslovaco.

1.4.3.- Años cuarenta

En los años cuarenta, tras la invasión alemana de Checoslovaquia, los estudios cinematográficos A-B pasaron a las manos del *Reich* y se convirtieron en la empresa alemana Prag-film, la cual amplió las instalaciones en las que comenzaron a convivir tanto producciones checas como alemanas (Hejlíčková, 1989). La producción filmica no se vio interrumpida, pero el número de realizaciones descendió notablemente, de 41 en 1939 a 11 en 1944 (Hames, 2009). Liehm (1974), escribe al respecto:

From 1939 to 1945, a total of 124 Czech fiction films were made, and on the average, they were better films than those made before the war. Also, work on animated cartoons and puppet films was developed in two studios, under various pretexts. Furthermore, the Nazis decided that after they won the war, they would turn the Germanized Prague into a German film center, and so they started an extensive modernization and expansion of the Prague studios¹²⁹. (p. 84)

perfectamente satisfechos con un filme simplemente “sobre la vida” que hubiera sido alguna especie de testimonio de lo que habían introducido.

¹²⁹ Traducción propia: De 1939 a 1945, se hicieron un total de 124 películas de ficción checas, y de media, eran mejores que aquellas realizadas antes de la guerra. Además, el trabajo de los dibujos animados y las películas de marionetas se desarrollaron en dos estudios, bajo varias pruebas preliminares. Es más, los nazis decidieron que después de que ganaran la guerra, transformarían la Praga germanizada en un centro fílmico alemán, y entonces, iniciaron una extensa modernización y expansión de los estudios de Praga.

Jeanne y Ford (1974) también recogen este dato en cuanto al descenso de la producción en un 50%. Asimismo, hablan del nacimiento, por parte de la resistencia, de un Centro nacional de cine que en 1945 pasaría a ser el Sindicato de Cineastas.

El fin de la Segunda Guerra Mundial y la consiguiente llegada de los comunistas al poder en Checoslovaquia, llevó a los talleres de Barrandov a convertirse en una empresa pública, desapareciendo Prag-film. A su vez se consolidaron como los Estudios Barrandov, una industria referente y ejemplar a nivel nacional y europeo. Como señala Iva Hejlíčková (1989):

A finales de la guerra mundial, los cineastas de orientación progresista e izquierdista elaboraron proyectos de organización de la cinematografía para la postguerra. Estos adquirieron su forma definitiva en el Decreto n.º. 50 de la Presidencia de la República, de 11 de agosto de 1945, sobre medidas para el sector del cine. El Decreto entró en vigor el 18 de agosto y con él quedó nacionalizada toda la cinematografía checa. Fue el primer decreto de nacionalización en Checoslovaquia. (p. 8)

La nacionalización cinematográfica no era algo tan extraño en los países de la esfera comunista, como dice Hames (1985), en referencia a las palabras de Antonín Liehm, la necesidad de proteger una industria en un país pequeño es algo lógico y, de ello deriva también la transformación del cine como un servicio cultural social. Hames (2000:69) recuerda que: “In a country where state supported theatres and music were the norm, this de-commercialisation of the cinema was a logical step¹³⁰”. Jeanne y Ford (1974) recuperan las palabras del presidente Edvard Beneš sobre este tema:

Este decreto, a mi juicio, es justo. En un Estado tan pequeño como el nuestro el cine es ante todo un asunto de interés público, y luego una cuestión de empresa pública (ya que siempre necesitará enormes capitales), y, por último, un asunto de educación nacional. Estas son las tres razones principales que me han determinado a firmar con gusto este decreto. (p. 238-239)

La posguerra ayudó a sacar a la luz los proyectos que no pudieron desarrollarse durante el nazismo, relanzando así las carreras cinematográficas de algunos realizadores, es el caso de Otakar Vávra, Václav Krška y Martin Frič (Hejlíčková, 1989). La segunda mitad

¹³⁰ Traducción propia: En un país donde la norma era que el estado apoyase a los teatros y a la música, esta descomercialización del cine era un paso lógico.

de los años cuarenta colocó a Checoslovaquia en el panorama internacional cuando en el Festival de Venecia de 1947, fue galardonada la película *Siréna (Sirena)*, dirigida por Karel Steklý (Hames, 1985). Aunque las primeras películas en causar sensación fueron *Muži bez křídel*¹³¹ (*Los hombres sin alas*, 1946, František Čáp) (Jeanne y Ford, 1974) y *Uloupená hranice*¹³² (*La frontera robada*, 1947, Jiří Weiss) (Liehm y Liehm, 1977). Este auge sería breve por el control de Andrei Zhdánov (Liehm, 1974):

[...] Stalin's cultural watchdog, A. Zhdanov, slammed the door even before the first ranks could march through. Stalinism was merciless in crippling the very principles of nationalization, while the dogmatic esthetics that were installed paralyzed individual talent. And another six, seven years were to pass¹³³. (p. 85)

A destacar de esta época es el nacimiento de la FAMU: *Filmová a televizní fakultá Akademie Múzických Umění v Praze (Escuela de Cine y Televisión de la Academia de Artes Musicales de Praga)*. Como señala Jan Bernard, profesor de la FAMU¹³⁴, en el texto acerca de la historia de la escuela¹³⁵, facilitado en el sitio Web de la misma, la consolidación de una escuela fílmica tuvo dos fuentes. Por un lado, el proyecto de academia elaborado por Otakar Vávra, Jindřich Honzl y Karel Dostál en 1939, que estaba planteado para formar parte de la empresa de zapatos Bat'a. Por otro, el intento del profesor Karel Plicka de organizar un ciclo de dos años de estudio sobre cine documental en la Escuela de Artes Prácticas (*Škola umeleckých remesiel*) de Bratislava, en la actual Eslovaquia. Ninguno de los proyectos fue llevado a cabo de forma satisfactoria, aunque sus intenciones eran compartidas, como señala el autor:

Both projects were based on idea of giving wider aesthetic and practical education to people, who wanted to make more artistic films than those, represented by cheap

¹³¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/2076-muzi-bez-kridel/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹³² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9600-uloupena-hranice/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹³³ Traducción propia: El guardián cultural de Stalin, A. Zhdánov, cerró la puerta antes incluso que las primeras filas pudieran marchar. El estalinismo era implacable en paralizar los principios de la nacionalización, mientras que el dogma estético que fue instalado paralizó el talento individual. Y tuvieron que pasar otros seis, siete años.

¹³⁴ Recuperado de: international.famu.cz/page.php?page=110 Consultado el 11 de noviembre de 2018.

¹³⁵ Recuperado de: international.famu.cz/files/2012-08/120819111831.pdf Consultado el 11 de noviembre de 2018.

mainstream melodramas and comedies and who had only little chance of obtaining necessary information from professionals, keeping their knowledge in secret¹³⁶.

Lo que realmente dio impulso a la consolidación de una escuela de cine fue la AMU, *Akademie múzických umění v Praze* (*Academia de las artes musicales de Praga*) que surgió en 1945. Esta academia, nacida tras la nacionalización del cine checoslovaco, creó una sección sobre cine y televisión entre 1946 y 1947, pudiendo ya hablar a partir de aquí de la FAMU¹³⁷.

[...] the people who worked there are as far as possible, professionals with outstanding successes to their credit in artistic and technical work. Americans who have come to observe our work have told us that the composition of our faculty is absolutely unattainable for them. They can't afford the salaries that such people command in the United States. And yet, none of the professors forces his own artistic personality on his students, but rather tries to discover their personalities, and to facilitate their development¹³⁸. (Liehm¹³⁹, 1974:31)

Como informan Liehm y Liehm (1977), bajo la política comunista, la película representaba el segmento más homogéneo y comprometido de la esfera cultural. A finales de la década, en 1947, se realizó la primera película checoslovaca en color *Jan Roháč z Dubé*¹⁴⁰ (*Jan Rohac de Dubai*) hecha por Vladimír Borský. De esta década es también la película *Krakatit*¹⁴¹ (*La krakatita*, 1948, Otakar Vávra) que se anticipó a lo que conllevaría la carrera armamentística de la Guerra Fría. Al año siguiente, Vávra realizó uno de los trabajos más destacados de su carrera, *Němá barikáda*¹⁴² (*Barricada*

¹³⁶ Traducción propia: Ambos proyectos estaban basados en la idea de dar una educación más amplia sobre temas estéticos y prácticos a la gente, que quería hacer películas más artísticas que aquellas representadas por los melodramas baratos, los cuales eran la corriente principal, y las comedias; y quienes solo tenían la pequeña oportunidad de obtener la información necesaria de profesionales, manteniendo su conocimiento en secreto.

¹³⁷ La FAMU fue la quinta escuela de cine del mundo tras los pasos de las escuelas de Moscú (1919), Berlín (1936), Roma (1935) y París (1939).

¹³⁸ Traducción propia: las personas que trabajaban allí, en la medida de lo posible, son profesionales con un éxito sobresaliente atribuido a su trabajo artístico y técnico. Los americanos que vinieron a observar nuestro trabajo nos dijeron que la composición de nuestra facultad era absolutamente inalcanzable para ellos. No pueden hacer frente los salarios que ese tipo de gente pide en Estados Unidos. Y, sin embargo, ninguno de los profesores fuerza su propia personalidad artística a sus alumnos, pero tampoco trata de descubrir sus personalidades, y facilitar su desarrollo.

¹³⁹ La declaración forma parte de Otakar Vávra en la entrevista que le realiza Antonín Liehm.

¹⁴⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/884-jan-rohac-z-dube/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9458-krakatit/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9463-nema-barikada/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

silenciosa, 1949) que ha sido calificada como la primera realización en la que trató la realidad que podía observar el autor en su día a día.

1.4.4.- Años cincuenta

Los años cincuenta colocaron a Checoslovaquia en la mira internacional por el cine de animación. “En 1950 se crearon, ya con carácter de empresa independiente, los Estudios Krátky film, dedicados a la realización de películas didácticas y de divulgación científica, documentales, películas de dibujos animados y películas de marionetas” (Skapová, 1995, p. 19). Por otro lado, el cine de ciencia ficción se vio muy limitado por una resolución emitida por el Comité Central del Partido Comunista de Checoslovaquia. Liehm y Liehm (1977) apuntan que las medidas tomadas tuvieron como resultado un fuerte descenso en la producción cinematográfica¹⁴³.

Como señalan Liehm y Liehm (1977), al inicio de la década de los cincuenta, vieron la luz dos películas de gran significancia: *Daleká cesta*¹⁴⁴ (*Un largo viaje*, Alfréd Radok) y *Není stále zamračeno*¹⁴⁵ (*Todavía está nublado*, Vojtěch Jasný y Karel Kachyňa). Ambas fueron retiradas del público por la censura estalinista. Como recoge Škvorecký (1971:114), habría que esperar a 1953 para que Václav Krška realizase la primera película de vanguardia de su época, *Měsíc nad řekou*¹⁴⁶ (*La luna sobre el río*): “It is a story about feelings, full of emotions and desires, and as Němec says, for the first time in Czech cinema it reveals the personality of the director¹⁴⁷”. Para Hames (1985) y Škvorecký (1971), esta reflexión de Němec, hace que Krška fuese un predecesor directo de Michelangelo Antonioni.

También de carácter crítico sobre las limitaciones del poder ilimitado, pero desde el punto de vista de la comedia, Martin Frič realizó una película dividida en dos partes: *Císařův*

¹⁴³ En 1951 se realizaron un total de 8 películas, mientras que antes de entrar la resolución en vigor, en el año 1950 se habían producido 24. (Liehm y Liehm, 1977:105).

¹⁴⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/27291-daleka-cesta/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/43162-neni-stale-zamraceno/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5370-mesic-nad-rekou/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴⁷ Traducción propia: Es una historia sobre sentimientos, llena de emociones y deseos y, como dice Němec, por primera vez en el cine checo, revela la personalidad del director.

*pekař*¹⁴⁸ (*El panadero del emperador*, 1951) y *Pekařův císař* (*El emperador del panadero*, 1951). Hames (1985) destaca de él que sea el autor del primer largometraje eslovaco propiamente dicho con *Jánošík*¹⁴⁹ (1935), sin embargo, fue su relación con Jiří Voskovec, Jan Werich y Vlasta Burian, lo que más reconocimiento ha dado a su carrera y, en especial este doble filme:

However, he is most remembered for his comedies, his work with Voskovec and Werich and Vlasta Burian in the prewar years as well as later film such as *The Emperor's Baker* (*Císařův pekař*, 1951) and *The Baker's Emperor* (*Pekařův císař*, 1951)¹⁵⁰. (p. 19)

Sin embargo, esta corriente divergente y crítica no fue exclusiva ni característica de la década, ya que no pudo ser tratada de una forma seria y estuvo muy perseguida por la censura. Como reflejan Liehm y Liehm (1977:105): “the campaign against “cosmopolitanism” reached its peak and Czechoslovak film settled on its own Stalinist style, national in form, socialist in content”¹⁵¹. Dentro de este estilo enmarca Peter Hames (2009) la obra dividida de Frič a quien señala como un director comercial incomparable, con una gran profesionalidad. Acorde a esta idea, cabe destacar la trilogía husita de Otakar Vávra, compuesta por las películas: *Jan Hus*¹⁵² (1954), *Jan Žižka*¹⁵³ (1955) y *Proti všem*¹⁵⁴ (*Contra todo*, 1956). Trabajo con el cual, Otakar Vávra perdió su autoridad artística (Liehm y Liehm, 1977:106).

Además, en estos años, salieron a la luz los trabajos de los primeros graduados en la FAMU, que tuvieron un fuerte carácter documental en los casos de Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, František Vlácil o Miro Bernat (Stoll, 1999).

Vojtěch Jasný sería reconocido, en palabras de Liehm y Liehm (1977), como el realizador de la primera película de cine *amateur* por *Touha*¹⁵⁵ (*Deseo*, 1958) donde trató los

¹⁴⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/3094-cisaruv-pekar-pekaruv-cisar/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/3113-janosik/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁵⁰ Traducción propia: Sin embargo, él es más recordado por sus comedias, su trabajo con Voskovec y Werich y Vlasta Burian en los años anteriores a la guerra, así como en películas posteriores como *El panadero del emperador* (*Císařův pekař*, 1951) y *El emperador del panadero* (*Pekařův císař*, 1951).

¹⁵¹ Traducción propia: la campaña contra el cosmopolitanismo alcanzó su cima y el cine checoslovaco llegó a un acuerdo con su propio estilo estalinista, “nacional en forma, socialista en contenido”.

¹⁵² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9453-jan-hus/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁵³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9454-jan-zizka/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁵⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9479-proti-vssem/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁵⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4784-touha/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

problemas de la sociedad en relación con cuestiones políticas e históricas, algo que caracterizaría al cine checoslovaco posterior. La apertura hacia estos temas se reflejó en otras cintas como *Škola otců*¹⁵⁶ (*Escuela para padres*, 1957, Ladislav Helge), *Vlčí jáma*¹⁵⁷ (*La trampa del lobo*, 1957, Jiří Weiss), *Žižkovska romance*¹⁵⁸ (*Un romance local*, 1958, Zbyněk Brynych) o *Probuzení*¹⁵⁹ (*Despertar*, 1959, Jiří Krejčík). Škvorecký (1971), añade también dentro de esta dinámica las siguientes cintas: *Zářijové noci*¹⁶⁰ (*Noches de septiembre*, 1957, Vojtěch Jasný), *Zde jsou lvi*¹⁶¹ (*Aquí hay leones*, 1958, Václav Krška), *Tři přání*¹⁶² (*Tres deseos*, 1958, Ján Kadár y Elmar Klos). El autor señala acerca de estas aportaciones:

The novelty of all these films did not lie in experimental form, as was the earlier case with Radok, but rather in the realistic view of the situation. Although their method may have been archaic, it was important in the given situation to simply discover truth, and history shows that it is always more important for the artists to show the truth of human suffering rather than the truth of what is in order¹⁶³. (p. 45)

Los años cincuenta experimentaron una primera llamada en contra del comunismo que se había impuesto en Checoslovaquia, el cual distaba mucho de la concepción cultural que se tenía del socialismo. Liehm (1972) menciona que a mediados de los años cincuenta se comenzaron a movilizar grupos de discusión en contra de la política estalinista, aunque no fue hasta principios de los años sesenta cuando la sociedad vio que el estalinismo seguía presente:

Estábamos convencidos de que si a partir de 1956, empezábamos desde cero a construir un socialismo checoslovaco democrático y eliminábamos lo antes posible las injusticias y los errores del período 1948-56, podríamos recuperar la confianza de la nación y reparar

¹⁵⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4214-skola-otcu/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁵⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9602-vlci-jama/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁵⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1040-zizkovska-romance/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁵⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5333-probuzeni/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁶⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4791-zarijove-noci/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁶¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5384-zde-jsou-lvi/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁶² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5006-tri-prani/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁶³ Traducción propia: La novedad de todas estas películas no estaba en la forma experimental, como en el caso anterior de Radok, sino en una visión realista de la situación. A pesar de que su método podría haber sido arcaico, era importante en la situación que se daba para simplemente descubrir la verdad, y la historia muestra que es siempre más importante para los artistas mostrar la verdad del sufrimiento humano que la verdad que está en orden.

los daños infligidos a la economía, cortando, sobre todo, la proliferación de errores. (p. 55)

Hacia el final de la década se produce un hito que cambiaría la presencia de la cultura checoslovaca en el extranjero: la EXPO de 1958¹⁶⁴. Liehm y Liehm (1977) hacen referencia al creador del collage *Laterna Magika*, Alfréd Radok, quien consiguió juntar el patrimonio del teatro con el del cine de vanguardia, creando así un espectáculo único y que se mostró en la EXPO del 58. Bargueño (2012) explica que se trataba de una combinación de imágenes fijas y móviles proyectadas divididas en veinticuatro escenas de una hora aproximada de duración¹⁶⁵.

Los años cincuenta acabaron con un importante hito: la Conferencia de Banská Bystrica, celebrada en 1959 en la ciudad eslovaca de la que lleva el nombre. Fue una reunión de artistas cinematográficos (Liehm, 1974):

The task of the meeting was to evaluate the period of “relaxation”. In other words, the meeting was to condemn it, and along with it, those who were particularly guilty of having taken advantage of it. The meeting was also to met out punishments and to map out a “program” for the future. Banská Bystrica succeeded in doing all this, and the advance of Czechoslovak film was successfully delayed for a time¹⁶⁶. (p. 158)

1.4.5.- Años sesenta

Los años sesenta han sido los más destacados en la cinematografía checoslovaca con motivo de la *Nová Vlna (Nueva Ola)*. Como señala Hames (1985:2): “The development of creative ideas in the film industry should be seen as one aspect of a wider phenomenon

¹⁶⁴ Realizada del 17 de abril al 19 de octubre en Bruselas, Bélgica. Símbolo de este evento es el Atomium, ubicado actualmente en el parque Heysel, Bruselas.

¹⁶⁵ Bargueño (2012) considera, además, que este proyecto era paralelo al movimiento surrealista.

¹⁶⁶ Traducción propia: el deber de la reunión era evaluar el periodo de “relajación”. En otras palabras, la reunión fue para condenarlo, y junto a ello, condenar a aquellos que habían sido culpables particularmente por haberse aprovechado de eso. La reunión fue también para castigar y trazar un “programa” para el futuro. Banská Bystrica consiguió hacer todo esto, el avance del cine checoslovaco fue atrasado con éxito durante un tiempo.

–the growth of ideas in economics, politics, literature, and arts that made up the Czechoslovak Reform Movement¹⁶⁷.” A lo que sigue:

Internationally, Czechoslovak cinema provided the most visible manifestation of the intellectual ferment that developed from the mid-sixties onward. Although its political significance went unrecognized abroad, it anticipated the freedom of expression that, when transferred to the press, radio, and television, caused concern to the Soviet Union and her allies¹⁶⁸. (p. 4)

Hames (1985), se sitúa en el año 1962 para dar a entender el malestar que comenzó a manifestarse a partir de 1963 en las artes. 1962 fue el año que marcó una de las peores cifras del crecimiento económico checoslovaco, siendo el país que está a la cola en el este de Europa en cuanto a crecimiento industrial. La agricultura también se estancó y obtuvo las peores cifras en su producción, y se fue gestando un malestar cada vez más marcado, ya que, con anterioridad, la región checoslovaca había sido un referente europeo.

De la desazón social se pasó a su reflejo en la expresión artística, viendo desarrollarse en esta década, la Nueva Ola del cine checoslovaco, la cual tuvo un gran impacto internacional en diferentes festivales, destacando los dos premios Oscar a las realizaciones *Obchod na korze*¹⁶⁹ (*La tienda en la Calle Mayor*, 1965, Ján Kadár y Elmar Klos) y *Ostre sledované vlaky*¹⁷⁰ (*Trenes rigurosamente vigilados*, 1966, Jiří Menzel). Hames (2009:57) cree que el año 1963 fue el que marcó el inicio de la Nueva Ola: “Jireš, Chytilová and Forman made their first films in 1963 and effectively marked the beginning of the New Wave¹⁷¹”.

En el año 1966 varios guiones fueron rechazados, como señala Cowie (1971), por ser “inviabiles comercialmente”. Esta década estuvo marcada por el cambio organizativo,

¹⁶⁷ Traducción propia: El desarrollo de ideas creativas en la industria fílmica debe ser visto como un aspecto de un fenómeno más amplio –el crecimiento de ideas en economía, política, literatura, y las artes que hicieron el Movimiento Reformista Checoslovaco.

¹⁶⁸ Traducción propia: Internacionalmente, el cine checoslovaco proporcionó la mayor manifestación de la efervescencia intelectual que desarrolló desde mediados de los sesenta en adelante. Aunque su significado político no fue reconocido en el extranjero, anticipó la libertad de expresión que, cuando se transfirió a la prensa, radio, y televisión, causó preocupación a la Unión Soviética y sus aliados.

¹⁶⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4999-obchod-na-korze/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁷⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6664-ostre-sledovane-vlakly/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁷¹ Traducción propia: Jireš, Chytilová y Forman hicieron sus primeras películas en 1963 y marcaron eficazmente el inicio de la Nueva Ola.

algunos parones laborales de artistas de la Nueva Ola y el exilio. Sin embargo, el hito más importante es el que señala Buchar (2004):

In the 1960s something interesting happened in Czechoslovakia. Artists started to realize that the aesthetics of social realism contrasted with the realities of their everyday lives. This became reflected in Czech art, literature and film. The films of the so-called New Wave rose as a movement in response to the political and historical reality of Czechoslovakia. The movement (at the time called “the Czech Film Miracle”) started in 1963 with the special premiere screening of Stefan Uher’s film *Sunshine in a Net* [*Slnko v sieti*] in Prague¹⁷². (p. 9)

Las películas que se desarrollaron durante la Nueva Ola (1963-1968) las iremos tratando más adelante. Sin embargo, cabe destacar algunas producciones previas al movimiento como *Holubice*¹⁷³ (*Paloma*, František Vlácil, 1960), *Dáblova past*¹⁷⁴ (*La trampa del diablo*, František Vlácil, 1961) o *Slnko v sieti*¹⁷⁵ (*Sol en la red*, Štefan Uher, 1962).

Si bien las tres tienen un carácter social, destaca de ellas *Sol en la red* que gira en torno al existencialismo de los personajes. El argumento rompe con la temática estalinista al hacer del cine un elemento cercano y real (son unas vidas cualesquiera). Comparte dos de las principales y típicas características de los nuevos cines: se rodó en un suburbio de la ciudad de Bratislava y los actores no eran profesionales. Por estas cualidades es, posiblemente, por lo que se la ha reconocido como la cinta que impulsa al movimiento de la Nueva Ola. Sin embargo, y bajo las palabras de Peter Hames, fue la adaptación de los relatos de Bohumil Hrabal, *Perličky na dně*¹⁷⁶ (*Perlas en el fondo del agua*, 1965), realizada entre varios autores, la que sería vista como el manifiesto de la Nueva Ola.

Liehm y Liehm (1977) destacaron otras cintas como: *Až přijde kocour*¹⁷⁷ (*El gato de Casandra*, 1963, Vojtěch Jasný), *Obžalovaný*¹⁷⁸ (*El acusado*, 1964, Ján Kádár y Elmar

¹⁷² Traducción propia: En los sesenta ocurrió algo interesante en Checoslovaquia. Los artistas se dieron cuenta de que la estética del realismo socialista contrastaba con la realidad del día a día de sus vidas. Esto se vio reflejado en el arte, la literatura y el cine checo. Las películas de la llamada Nueva Ola surgieron como un movimiento en respuesta a la realidad política e histórica de Checoslovaquia. El movimiento (en ese momento llamado “El Milagro Cinematográfico Checo”) comenzó en 1963 con el estreno especial, en Praga, de la película de Stefan Uher *Slnko v sieti* (*Sol en la red*).

¹⁷³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9338-holubice/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁷⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9333-dablova-past/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁷⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/28765-slunce-v-siti/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁷⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1537-perlicky-na-dne/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁷⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4754-az-prijde-kocour/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁷⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5000-obzalovany/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

Klos), *Obchod na korze* (*La tienda en la calle mayor*, 1965, Ján Kádár y Elmar Klos). Aunque es la realización de *Křik*¹⁷⁹ (*Grito*, 1963, Jaromil Jireš) la que sitúa como una de las películas que confirmó que algo estaba ocurriendo en la realización cinematográfica checoslovaca. Además, Liehm (1974) nos acerca la opinión del realizador Jiří Weiss sobre esta década:

Today, in 1968, Czechoslovak cinematography is a community of free creative artists – really free, as we can see from the films that are coming into existence. That is the Czechoslovak miracle: socialism and freedom. Only under “socialism with a human face” can a film industry exist in which the main motivation is art¹⁸⁰. (p. 77)

Hames (2009), resume esta década aludiendo a las palabras del crítico de teatro Zdeněk Hořínek, quien afirma que todo en los años sesenta tenía un significado y contexto político, todo se interpretaba a nivel político. Y Jiří Weiss, se pronunció en una entrevista con Liehm (1974) sobre el *milagro* de la Nueva Ola checoslovaca:

We had a nouvelle vague too. But ours was much more a miracle than the French one, if only because Czechoslovakia is a small country without the tremendous heritage that France can look back to in its literature or painting. The majority of our film critics [...] raised the banner of the new wave comparatively early. [...] Czechoslovak cinematography evolved organically; and there were no generation conflicts as such, probably because all the artists, those with experience and those without it, realized their dependence on each other, a mutual dependence that the journalists didn't feel¹⁸¹. (p 69-70)

¹⁷⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4834-krik/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁸⁰ Traducción propia: Hoy, en 1968, el cine checoslovaco es una comunidad de artistas creativos libres - realmente libres, como podemos ver de las películas que están haciendo. Este es el milagro checoslovaco: socialismo y libertad. Solo bajo “socialismo con rostro humano” puede la industria filmica existir donde la mayor motivación es el arte.

¹⁸¹ Traducción propia: Nosotros también tuvimos una Nueva Ola. Sin embargo, la nuestra fue mucho más un milagro que la francesa, aunque solo sea porque Checoslovaquia es un país pequeño sin la enorme herencia que Francia puede encontrar en su literatura o pintura. La mayor parte de nuestros críticos de cine [...] alzaron el cartel de la Nueva Ola muy pronto, en comparación. [...] El cine checoslovaco evolucionó de forma orgánica; y no hubo conflictos generacionales como tal, probablemente porque todos los artistas, aquellos con experiencia y aquellos sin ella, eran conscientes de su interdependencia, una dependencia mutua que los periodistas no sentían.

1.4.6.- Años setenta

Los años sesenta deben ser recordados como aquellos que llevaron el realismo al cine checoslovaco: “Realism in Czech cinema has primarily been seen as a 1960’s development and was certainly a preoccupation of the New Wave and the early sixties¹⁸².” (Hames, 2009:55).

Tras la Primavera de Praga, el cine se adaptó a la normalización y volvió la censura, afectando durante muchos años a producciones como *Skřivánci na niti*¹⁸³ (*Alondras en el alambre*, Jiří Menzel, 1969), que como indica Hames (2009) fue liberada en 1990 por tratar el estalinismo tras la Segunda Guerra Mundial. El cine de este periodo reorganizó la producción fílmica, haciendo que dejara de existir el cine como arte (Liehm y Liehm, 1977). Asimismo, esta situación permitió el desarrollo de unos artistas con diferentes puntos de vista y formas de trabajo:

The reorganization of film production went the furthest in Czechoslovakia between 1963 and 1968, finally permitting film to exist as an art, and allowing the independent development of a plurality of heterogeneous talents and styles¹⁸⁴. (p. 292)

Como señala Hejlíčková (1989), desde 1971 los Estudios se orientaron a la producción por encargo internacional¹⁸⁵, tanto en el cine como en la televisión, así como a las coproducciones. Se establecieron dos tipos de colaboración: con países socialistas, y con países fuera del régimen socialista, siendo más comunes las primeras por la proliferación de acuerdos entre otras empresas de los países que estaban bajo la influencia soviética¹⁸⁶.

A menudo se trata de proyectos de gran envergadura que plantean grandes exigencias a los Estudios y a sus profesionales. Los premios conseguidos por estos demuestran que saben responder adecuadamente a los encargos; por ejemplo: el artista plástico Theodor

¹⁸² Traducción propia: El realismo en el cine checo ha sido visto como el acontecimiento de los años sesenta y fue realmente una preocupación para la Nueva Ola al inicio de los sesenta.

¹⁸³ Ficha técnica: www.csfid.cz/film/6669-skrivanci-na-niti/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁸⁴ Traducción propia: La reorganización de la producción cinematográfica fue la más lejana en Checoslovaquia entre 1963 y 1968, permitiendo finalmente al cine existir como un arte, y permitiendo el desarrollo independiente de una pluralidad de talentos y estilos heterogéneos.

¹⁸⁵ Hejlíčková nombra aquí *Slaughterhouse-Five* (*Matadero cinco*, George Roy Hill, 1972) o *Liens de sang* (*Laberinto mortal*, Claude Chabrol, 1978). En el caso de España no hay registros de colaboración hasta 1988 con *El mar es azul*.

¹⁸⁶ Para llevar a cabo estas colaboraciones se estipularon diferentes acuerdos, siendo el primero el formado por los Estudios Barrandov y los Estudios DEFA (de la República Democrática Alemana) en 1958.

Pišťek y el arquitecto Karel Černý fueron galardonados con el Óscar por *Amadeus*. [...] Esos encargos a los Estudios Cinematográficos de Barrandov se realizan a través de la empresa Film Export Checoslovaco, que negocia y garantiza todos los contactos comerciales del cine nacional. (p. 20-21)

En 1973 se emitió una lista de películas que quedaban censuradas, la mayor parte de ellas, habían sido los mejores éxitos de la década anterior. Lo más llamativo es que hubo una serie de películas, que como puntualizan Liehm y Liehm (1977), quedaron censuradas para siempre. Es el caso de *Hoří, má panenka*¹⁸⁷ (*¡Al fuego, Bomberos!*, 1967, Miloš Forman) y de *O slavnosti a hostech*¹⁸⁸ (*La fiesta y los invitados*, 1966, Jan Němec), entre otros.

Señala Hames (2009) que durante los veinte años de normalización que discurrieron de 1969 a 1989 no hubo oportunidades para innovaciones formales. Por su parte, Labarrère (2009) comenta que a pesar de que la normalización es la que marca el punto final al periodo de mayor “efervescencia”, los años setenta permitieron el auge puntual de algunas realizaciones eslovacas como *Keby som mal dievča*¹⁸⁹ (*Si yo tuviera un fusil*, 1972, Stephan Uher) o *Ružové sny*¹⁹⁰ (*Sueños en rosa*, 1976, Dusan Hanák).

Especial atención cobra la trilogía de Jaroslav Papoušek sobre la familia Homolka. *Ecce Homo Homolka*¹⁹¹ (1969), *Hogo fogo Homolka*¹⁹² (*La gran cosa Homolka*, 1970) y *Homolka a tobolka*¹⁹³ (*Los Homolka y la cartera*, 1971). Son tres comedias por las que fue muy reconocido el autor. En ellas se alude a temas del día a día, como indica Hames (1985:148): “I have seen the first and the last, and the gap between them is considerable.

¹⁸⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/2975-hori-ma-panenko/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁸⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6894-o-slavnosti-a-hostech/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁸⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/105922-keby-som-mal-dievca/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁹⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4146-ruzove-sny/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁹¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7101-ecce-homo-homolka/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁹² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7102-hogo-fogo-homolka/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁹³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7103-homolka-a-tobolka/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

Ecce Homo Homolka is a hard-hitting and abrasive analysis of social behavior while *Homolka and the Purse* is little more than a routine situation comedy¹⁹⁴”.

1.4.7.- Años ochenta

Labarrère (2009:299) alude a los años ochenta como aquellos en los que vuelve a reorganizarse la producción, aunque los temas sociales que se trataban (tales como drogas o delincuencia) no guardaban relación con la realidad social plasmada durante la Nueva Ola. Esta década tiene a un gran exponente en el ámbito surrealista: Jan Švankmajer.

Como indica Jesús Palacios en *Para ver, cierra los ojos*, de Švankmajer (2012:16): “el cine no es para Švankmajer sino un medio con el que contribuir al despertar, a la «iluminación» del hombre, golpeando su dormida conciencia a través de la trasgresión de la realidad”. Y es en la década de los ochenta donde concentra gran parte de sus obras más destacadas: *Zánik domu Usherů*¹⁹⁵ (*La caída de la casa Uher*, 1980), *Možnosti dialogu*¹⁹⁶ (*Dimensiones del diálogo*, 1983), *Kyvadlo, jáma a naděje*¹⁹⁷ (*El péndulo, el hoyo y la esperanza*, 1983), *Do pivnice*¹⁹⁸ (*En el sótano*, 1983), *Něco z Alenky*¹⁹⁹ (*Alicia*, 1988), *Mužné hry*²⁰⁰ (*Juegos viriles*, 1988), *Zamilované maso*²⁰¹ (*Carne enamorada*, 1989), *Tma/Světlo/Tma*²⁰² (*Oscuridad/Luz/Oscuridad*, 1989) y *Flora*²⁰³ (1989).

Lo más interesante de Švankmajer es su capacidad de remover y molestar, en especial a las autoridades. Como él mismo indica en Švankmajer (2012), los años de la normalización permitieron que la animación se posicionase en la misma escala que los

¹⁹⁴ Traducción propia: He visto la primera y la última, y la diferencia entre ambas es considerable. *Ecce Homo Homolka* es un análisis contundente y abrasivo sobre el comportamiento social mientras que *Los Homolka y la cartera* es algo más que una situación cómica rutinaria.

¹⁹⁵ Ficha técnica: www.csfid.cz/film/8801-zanik-domu-usheru/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁹⁶ Ficha técnica: www.csfid.cz/film/8788-moznosti-dialogu/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁹⁷ Ficha técnica: www.csfid.cz/film/8785-kyvadlo-jama-a-nadeje/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁹⁸ Ficha técnica: www.csfid.cz/film/8775-do-pivnice/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁹⁹ Ficha técnica: www.csfid.cz/film/8790-neco-z-alenky/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁰⁰ Ficha técnica: www.csfid.cz/film/8789-muzne-hry/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁰¹ Ficha técnica: www.csfid.cz/film/8787-zamilovane-maso/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁰² Ficha técnica: www.csfid.cz/film/8798-tma-svetlo-tma/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁰³ Ficha técnica: www.csfid.cz/film/8779-flora/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

largometrajes de ficción y los documentales. De este modo él pudo desarrollar su obra hacia una multitud de espectadores y emitir un mensaje que no quedaba aislado.

A pesar de las condiciones que se le iban imponiendo, todas ellas de carácter restrictivo, el autor continuó su trabajo sin dejarse caer en el olvido. Sin duda, el mejor broche para concluir con la etapa comunista fue la realización del cortometraje *Konec stalinismu v Čechách*²⁰⁴ (*La muerte del estalinismo en Bohemia*, 1990) producido por la British Broadcasting Corporation (BBC).

1.4.8.- Años noventa y el nuevo milenio

La Revolución de Terciopelo permitió la transición de un sistema político comunista a uno capitalista. Una de las primeras consecuencias de la nueva política socialista democrática representada por Václav Havel, fue la liberalización de la industria fílmica por parte del estado. La privatización dio pie a problemas de financiación y favoreció las producciones comerciales que permitiesen una rentabilidad. Cabe destacar que, según indica Hejlíčková (1989:21), en 1989 se realizó la primera colaboración con España: “la compañía Lan-Zinema de Bilbao realizó en el marco de un encargo a los Estudios Cinematográficos de Barrandov su película *El mar es azul*²⁰⁵”.

Hames (2000) explica cómo a finales de los años noventa se dio un progresivo declive económico en los estudios checos. Por un lado, los estudios Barrandov pasaron de hacer de 20 a 30 películas checas en un año, a dos, “In 1997, the Company was taken over by Moravia Steel and put up for sale²⁰⁶”. Por otro, los estudios de Zlín fueron vendidos a la distribuidora Bonton²⁰⁷, la más grande del país, y Krátký Film, actualmente conocida

²⁰⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/8774-konec-stalinismu-v-cechach/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁰⁵ Película dirigida por el bilbaíno Juan Ortuoste y co-escrita con Ada Nukes. Contó con actores checos y españoles como Mariví Bilbao, Elena Irureta, Juan Diego Ruiz Moreno, Josef Abrhám, Jitka Asterová o Libuše Šafránková. Ficha técnica: www.csfd.cz/film/22971-mar-es-azul-el/diskuze/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁰⁶ Traducción propia: En 1997, la compañía fue comprada por Aceros Moravia y puesta a la venta.

²⁰⁷ Conocida actualmente como Bontonfilm, sigue siendo una destacada empresa desde su fundación en 1994.

como Krátký Film Praha, se mantuvo al borde de la bancarrota. Si no se contaba con el apoyo gubernamental, al menos se encontró con la ayuda de la televisión:

In recent years, Česká televize (Czech Television) has produced a glossy brochure entitled *Czech Television and Czech Cinema* [...]. In a sense, and to a lesser degree, television can be said to have inherited the role of the nationalized film industry. If the Barrandov studios had been responsible for 70% of production under Communism, then Czech Television can be seen to have been involved, as producer or co-producer, in a similar proportion under capitalism²⁰⁸. (p. 72-73)

El cine checo del nuevo milenio ha sido debatido por Robert Buchar²⁰⁹ en su trabajo *Czech New Wave Filmmakers in Interviews (Realizadores de la Nueva Ola en entrevistas)*, donde pone en cuestión la nueva situación cinematográfica a través de varias entrevistas a personas como Jan Němec, Jiří Menzel, Věra Chytilová, Otava Vávra o Ivan Passer, entre otros²¹⁰. Algunos de los expertos opinaron que, aunque conozcan muy bien el oficio, su valor como artistas carece de un mensaje por no tener qué decir, son filmes en vista al beneficio²¹¹. Saša Gedeon, que reafirmó esta concepción económica del cine, indicó, además, que probablemente a día de hoy ya nadie espera que el cine sea una fuente de ideas. Todo el mundo espera que sea una fuente de entretenimiento²¹². Věra Chytilová se aproxima a la cuestión cultural y el cambio que ha supuesto tras la caída del

²⁰⁸ Traducción propia: En los últimos años Česká televize (la Televisión checa) ha producido un panfleto brillante titulado *La televisión checa y el cine checo* [...]. En cierto sentido, y en menor grado, puede decirse que la televisión heredó el papel de la industria cinematográfica nacionalizada. Si los Estudios Barrandov habían sido responsables del 70% de la producción bajo el comunismo, se puede ver que la televisión checa se ha involucrado, como productora y coproductora, en una proporción similar bajo el capitalismo.

²⁰⁹ Realizador americano de origen checoslovaco. Graduado en la FAMU en 1975.

²¹⁰ Las entrevistas se realizaron a Antonín Máša, Jan Němec, Saša Gedeon, Jiří Menzel, Věra Chytilová, Jiří Krejčík, Jaroslav Bouček, Jaroslav Brabec, Jan Svěrák, Zuzana Zemanová, Alois Fišárek, Otakar Vávra, Drahomíra Vihanová, Ivan Passer, Karel Vachek y Stanislav Milota.

²¹¹ *What is your opinion of contemporary young filmmakers?* I think that young filmmakers know the craft very well. I think they do. But if I look at them as serious authors, artists, then I believe they have nothing to say. It is just filmmaking for the sake of making films, just to do this interesting activity if somebody likes it. (Buchar, 2004, p. 19). Traducción propia: *¿Cuál es tu opinión sobre los jóvenes realizadores contemporáneos?* Creo que los realizadores jóvenes conocen el oficio muy bien. Creo que lo conocen. Pero si les veo como autores serios, artistas, entonces creo que no tienen nada que decir. Solo es grabar por el beneficio de hacer películas, solo por hacer esta interesante actividad si a alguien le gusta.

²¹² *What do you think of contemporary cinema?* [...] Unfortunately, the situation has changed a lot, and today probably nobody expects cinema to be a source of ideas. Everybody expects film to be a source of entertainment. (Buchar, 2004, p. 32). Traducción propia: *¿Qué crees del cine contemporáneo?* [...] Desafortunadamente, la situación ha cambiado mucho, y probablemente hoy nadie espera que el cine sea una fuente de ideas. Todo el mundo espera que el cine sea una fuente de entretenimiento.

comunismo, ya que considera que lo que domina es la ideología del dinero²¹³. Por otro lado, el factor económico ha sido sacado a la luz desde otra perspectiva lanzada por Jiří Krejčík en Buchar (2004):

What kind of films are being made today? They make films that are shallow and cheap, which of course don't make any money. They only lose money. There is a grant to help filmmakers. Czech Television is broadcasting old Czech films, those made after 1965, and these films are making a lot of money. One hundred million crowns a year. This money goes –after the deduction of royalties and other fees- to the National Fund for Cinema and this grant supports a few films a year. But Czech films today can't make money. They can't break even, because the production costs are high and the box office in the Czech Republic can't bring it back²¹⁴. (p. 77)

La afirmación más poética en torno al debate la lanzó Jan Svěrák al afirmar que: “el cine checo es como un niño sin casa. Fue tirado a la calle y nadie quiere preocuparse por él²¹⁵”. Hames (2000) diferencia dos itinerarios que se marcan en el cine checo de los noventa, por una parte, un cine comercial (llevado a cabo por realizadores como Svěrák o Jan Hřebejk), por otra, un cine artístico encabezado por Petr Zelenka e Ivan Vojnár.

²¹³ *How is Czech film doing now?* [...] I expected that after that period of enforced materialism we would have a spiritual period, and spiritual problems would become a priority. No! Today we have materialism, that is more materialistic than Marxism ever was. Now it's simply a fight for money. Before we had an ideology of propaganda, today we have an ideology of money (Buchar, 2004, p. 51). Traducción propia: *¿Cómo está haciéndolo ahora el cine checo?* [...] Esperaba que después de este periodo de un materialismo forzado tuviéramos un periodo espiritual, y que los problemas espirituales se convirtiesen en una prioridad. ¡No! Hoy tenemos materialismo, que es más materialista que el marxismo. Ahora es una simple batalla por dinero. Antes teníamos una ideología de propaganda, hoy tenemos una ideología del dinero.

²¹⁴ Traducción propia: *¿Qué tipo de películas se están haciendo ahora?* Hacen películas que son superficiales y baratas que, por supuesto, no hacen dinero. Solo pierden dinero. Hay una beca para ayudar a los realizadores. La televisión checa está emitiendo películas checas antiguas, aquellas realizadas después de 1965, y estas películas están haciendo muchísimo dinero. Cien millones de coronas al año. Este dinero va –tras la deducción de los derechos de autor y de los impuestos- a la Fundación Nacional para el Cine, y esta ayuda soporta unas pocas películas cada año. Pero los filmes checos a día de hoy no pueden hacer dinero. Tampoco pueden pausarse, porque los costes de producción son altos y la taquilla de la República Checa no puede devolvérselos.

²¹⁵ *How would you characterize contemporary Czech cinema?* I would say Czech film is like a homeless child. It was thrown out on the street and nobody wants to take care of it. (Buchar, 2004, p. 99). Traducción propia: *¿Cómo caracterizarías el cine checo contemporáneo?* Me gustaría decir que el cine checo es como un niño sin hogar. Fue tirado a la calle y nadie quiere cuidarlo.

Sin embargo, también encontramos opiniones como la de Jiří Menzel, que se considera optimista y cree que el cine checo lo está haciendo bien²¹⁶. De hecho, Labarrère (2009) comenta que:

En los años 2000, merced a una incontestable originalidad, apreciada por un público fiel, el cine checo, pese a un retraimiento relativo (15 películas al año de media), consigue resistir a la presión de las películas americanas. La cuota de mercado, de estas últimas, ronda el 70 por 100 allí donde, en otros países del Este, con la excepción de Hungría, frisa el 90 por 100. (p. 299)

²¹⁶ *What is the situation in Czech cinema today?* I think that Czech film is doing okay. A bunch of good films have been shot, to my surprise. I am very optimistic. (Buchar, 2004, p. 46). Traducción propia: *¿Cuál es la situación en el cine checo hoy?* Creo que el cine checo lo está haciendo bien. Un montón de buenas películas han sido grabadas, para mi sorpresa. Soy muy optimista.

CAPÍTULO 2: LA *NOVÁ VLNA* Y LAS NUEVAS OLAS (CINE MODERNO). CUESTIONES NARRATIVAS Y TÉCNICAS

2.1.- La consolidación del Cine Moderno

En *El tragaluz del infinito* Burch (1991) introduce el Modo de Representación Primitivo (M.R.P.) y el Modo de Representación Institucional (M.R.I.). El primero se identifica con los inicios del cine y es más pobre que el segundo, de hecho, en palabras del autor, el declive de este modelo se produjo alrededor de 1906 con cintas de carácter experimental que mostraron una idea diferente a la tradicional sobre el *découpage*. Podemos destacar cuatro rasgos: la autarquía del cuadro, la frontalidad y horizontalidad de la cámara, el cuadro que es conjunto y centrífugo¹ a la vez, y la ausencia del personaje clásico².

El M.R.I. se desarrolló desde el inicio del cine hasta 1929 y es el que el autor trata a través de los cines de Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña, sería el que posteriormente se enseñaría en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine. Si bien su desarrollo es progresivo, Burch (1991) no habla de su nacimiento como tal hasta 1914, en Estados Unidos, con *The Bank Robber's Fate* (*El destino del ladrón del banco*, 1914, John G. Adolphi). Quizás el punto en el que convergen ambos sistemas y a su vez se separan sea el que recoge el propio autor, Burch (1991:219), en esa fecha: “Y es que el cine primitivo dice a menudo en voz alta lo que el M.R.I. se las ingenia para decir en voz baja”.

Burch resaltó como punto de inflexión, entre los modos de representación, la introducción de los *life models*³, según la evolución de los cuales, aparecieron técnicas de puesta en

¹ El cuadro contiene toda la información y no alude a situaciones que puedan darse fuera de él.

² Para hablar de este concepto, el autor pone como ejemplo *The Great Train Robbery* (*Asalto y robo a un tren*, 1903, Edwin S. Porter) donde apenas puede apreciarse quienes son los actores sino simplemente su actuación.

³ Introducidos a finales de los sesenta por la casa Bamforth, consistían en juegos de unas doce diapositivas (por su elevado precio) realizadas mediante fotografías y eventualmente coloreadas a mano. [...] En ellas se contaban historias perfectamente edificantes, que solían terminar más mal que bien y que casi siempre [...] ilustraban de forma directa los peligros del alcohol. (Burch, 1991, p. 102-103)

escena que prefiguraron los procedimientos centrales del Modo de Representación Institucional. El M.R.I. se vio unido al aburguesamiento de los contenidos, algo que, con motivo de la actitud de los ideólogos, exhibidores y productores, fue precoz en Estados Unidos. Sin embargo, Burch (1991:75) explicó que el paso de un tipo de cine (primitivo) a otro (clásico) “no es sólo una crisis de temas. Es también, y quizás, sobre todo, una crisis de «lenguaje»”.

El paso al Modo de Representación Moderno (M.R.M.), según indicó Santos Zunzunegui en el prólogo de *El tragaluz del infinito*, vino tras la creación de *Cahiers du Cinéma* (*Cuadernos de Cine*) que puso en crisis los esquemas que trabajosamente se habían ido edificando en torno a «la cosa cinematográfica». Como señaló más adelante:

Si hasta entonces estábamos bien dispuestos a admitir que el cine era un arte, lo que ahora se nos revelaba era algo mucho más turbador: que este arte nacía como fruto de elecciones y exclusiones, de operaciones controlables y sistemáticas, que poco o nada tenían que ver con el soplo del genio con el trabajo paciente de la organización de todos y cada uno de los aspectos que terminaban haciendo de un film un objeto de sentido (p. 10)

Si en el trabajo de Burch encontramos una aproximación al inicio del cine, quien mejor abarcó la cuestión narrativa en torno a sus teorías, formas fílmicas y modos fue David Bordwell en *La narración en el cine de ficción*. Este análisis, más rico en cuanto a que ofrece diferentes concepciones, completó el trabajo de Burch.

Tres bloques dividen su trabajo en *Teorías sobre la narración*, *La narración y la forma fílmica* y *Modos históricos de narración*, de los cuales, en este momento, nos interesa el tercero. Bordwell (1996:150) expuso que un modo narrativo: “es un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativas históricamente distintivas. La noción de norma es sencilla: se puede considerar que cualquier filme intenta satisfacer o no satisfacer un estándar coherente establecido por vía o práctica previa” y que una norma “es generalmente considerada como lo que los semiólogos llaman un paradigma, un conjunto limitado de alternativas que en un determinado nivel realizan funciones equivalentes” (Bordwell, 1996:151). Propuso cuatro tipos de narración: clásica, de arte y ensayo, histórico-materialista y paramétrica.

La narración clásica es la configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo. Como señala el autor, en el nivel del argumento, el filme clásico respeta el modelo canónico de

establecimiento de un estado de la cuestión inicial que se altera y que debe, así, volver a la normalidad. El retorno a la normalidad implica que el final sea una conclusión lógica a los acontecimientos señalados en la historia o una revelación de la verdad.

La narración de arte y ensayo abarca, para Bordwell (1996:207), las películas que apelan a las normas de argumento y estilo instauradas en el Cine Clásico. Para entender un nuevo sistema narrativo, el autor hace referencia a las diferencias existentes entre ambos: “[...] el Cine Clásico enfoca las expectativas del espectador hacia la cadena causal continua configurando la duración dramática del argumento sobre planos explícitos. Pero el cine de arte y ensayo generalmente está falto de tales recursos” o “El enfoque limitado se complementa mediante la profundidad psicológica; la narración de arte y ensayo es más subjetiva, con mayor frecuencia, que la narración clásica” (Bordwell, 1996:209).

La narración histórico-materialista se encuentra, como Bordwell (1996:235-236) indica, entre el cine de izquierdas, y se originó en el cine del periodo soviético de los años 1925-1933. Se caracteriza, bajo sus argumentos por las siguientes premisas: “Utiliza los principios narrativos y los recursos opuestos a las normas de Hollywood con propósitos abiertamente didácticos y persuasivos”, “Estas películas están plagadas de cuestiones retóricas, metáforas o símiles [...], sinécdoques [...], personificaciones [...], declaraciones, hipérbolos, antítesis y muchas otras figuras clásicas” o “Al usar el montaje para conseguir la dilación temporal, estos filmes se apoyan en la capacidad del espectador para construir un movimiento a partir de diversas representaciones sucesivas en la pantalla. [...] La capacidad del espectador para trazar similitudes y contrastes puede trabajar de forma conjunta con los objetivos retóricos del modo” (Bordwell, 1996:248-249).

La parte más importante de la existencia de este modo narrativo fue posicionarse como una alternativa al Cine Clásico imperado por Hollywood⁴.

La narración paramétrica la aplicó Bordwell (1996:174) sobre “cineastas aislados y filmes fugaces” y, como indica, no se relaciona con escuelas, periodos específicos o géneros concretos de la historia del cine. Bordwell (1996:276) explicó que “En los últimos

⁴ Esos cineastas soviéticos influyeron permanentemente en la historia fílmica, no solo haciendo películas influyentes sino forjando una forma de narrar las historias que ha permanecido como una potente, si bien minoritaria, alternativa a la narración clásica (Bordwell, 1996, p. 268).

cincuenta y los primeros sesenta, diversos pensadores estructuralistas influyentes introdujeron conceptos que alentaron el pensamiento «paramétrico», y que “la narración paramétrica establece una norma intrínseca distintiva, que frecuentemente implica un ámbito inusualmente limitado de opciones estilísticas, y desarrolla esta norma de forma aditiva” (Bordwell, 1996:289) además de que: “una razón para sostener la posibilidad de la narración paramétrica es que señala hacia los límites de las normas extrínsecas del filme de arte y ensayo [...] y nos permite conocer la riqueza de la textura que opone resistencia a la interpretación” (Bordwell, 1991:290).

Si bien las reflexiones de Noël Burch y David Bordwell son bastante cuidadas e investigadas, sólo la narración paramétrica de Bordwell se corresponde a lo que algunos autores dan el nombre de Modo de Representación Moderno⁵ (M.R.M.). Esto provoca un pequeño problema y es que mientras que la narración paramétrica es algo fugaz y puntual, el M.R.M. abarca multitud de cintas y de autores.

Para profundizar en el M.R.M., contamos con la obra de Jean Mitry *Historia del cine experimental* (1974), donde facilita multitud de datos sobre los orígenes y el desarrollo de un nuevo cine:

Nos dedicaremos a todo lo que suponga *Cine experimental* propiamente dicho, cuyo objeto fue el descubrimiento de un *cine puro*, es decir, desligado de lo que no era específicamente fílmico, partícipe de hecho en estructuras *extrañas al cine*, propias de la pintura, la música o la literatura, pero *aplicadas al cine* y no originadas en el cine en sí mismo. (p. 27)

Además de las características técnicas y estilísticas, como indica Cousins (2005:187) en su *Historia del cine*, el fin de la Segunda Guerra Mundial provocó una reacción en cadena: “Algunos se armaron con sus cámaras y salieron a la calle para filmar lo que veían”. Como indica más adelante en relación con los años sesenta:

⁵ [...] se ha producido, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX, una serie de obras que comparten unos presupuestos estéticos enfrentados a la naturalización narrativa propia del modo institucional. La formulación de esta propuesta, definida como *modo de representación moderno*, se concentra en un conjunto de prácticas cinematográficas que sobre todo buscan la ruptura de los mecanismos en que se ha basado el modo institucional, es decir, para provocar las identificaciones emocionales. (VV.AA., 2004, p. 194). VV.AA. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya (UOC).

Es el momento en que nacen trece nuevos movimientos cinematográficos en Francia, Estados Unidos, Italia, Japón, Reino Unido, la Europa del Este, la Unión Soviética, Cuba, Brasil, la India, Checoslovaquia, Irán y Argelia. Juntos, todos ellos forjaron un nuevo lenguaje para el cine, rechazando de forma selectiva [...] gran parte de lo que se había hecho hasta entonces. En conjunto, todos estos movimientos reciben el nombre de Nueva Ola, aunque los caminos que siguieron no fueron ni mucho menos unitarios. (p. 268)

2.2.- Los Nuevos Cines

Sánchez (1972) explica cómo el modernismo nació a partir del interés del propio artista en trabajar con nuevas formas de expresión. Y que, aunque se diese a nivel internacional con diferentes particularidades, el hecho de que se tratase de un Cine Moderno une a todas las cinematografías. Si por un lado cambia la actitud del director, por otro también cambia la del espectador quien, como señala Sánchez, comenzó a reclamar un cine que propusiese y mostrase, en detrimento de uno que imponía y contaba. Mikonis-Railene (2015) afirma que los nuevos cines eran el medio por el que una nueva generación de directores cinematográficos podía expresar su libertad y aplicar los cambios estéticos frente al *cannon* tradicional.

Existe hoy un nuevo entendimiento del cine. A las generaciones que lo consideraban como una forma de diversión, han seguido otras para las que el cine es un arte y el medio de expresión que más contribuye a configurar nuestra época. (Sánchez 1972:9)

Desde el punto de vista semiótico, Pasolini (Della Volpe et al., 1971:73) cree que el nuevo cine propone que *lo que es, es insignificante*, “dicha insignificancia se siente con tanta rabia y dolor que agrede al espectador y, con él, su idea del orden y su existencial amor humano por lo que es”. Pasolini explica que los nuevos cines se fijan en el neorrealismo por su carácter documental y verdadero, aunque sus autores no pueden definir la globalidad de su trabajo o carácter como cineastas en estos parámetros. No es factible esta categorización porque para Pasolini estos autores realizan un *acto de vida* en estas propuestas, pero no *mueren*⁶ en ellas:

⁶ Pasolini se refiere a la muerte tras explicar que el sentido de los hechos solo se alcanza con el fin de los mismos: “El hombre se expresa principalmente con su acción -no entendida como una mera acción

Se agitan, se contorsionan o, mejor, agonizan dentro de ellas, pero no mueren: por esto sus obras quedan como testimonios de un sufrimiento del absurdo fenómeno del tiempo, y en este sentido, únicamente se pueden interpretar como un acto de vida. (p.74)

Siguiendo el argumento de Pasolini, es difícil poder hacer una clasificación de autores en las nuevas olas, ya que son periodos de tiempo determinados sujetos a unas condiciones históricas inigualables. Por lo tanto, el nuevo cine se podría entender no tanto desde el carácter de sus autores, como de las películas que se enmarcan en esta corriente.

Metz (2002:227) considera que el Cine Moderno simplemente ha enriquecido el relato cinematográfico, no deja de ser una continuación de lo que se ha ido realizando a lo largo de la historia del cine, especialmente a partir de 1915. El nuevo cine es para Metz un movimiento de renovación, no de ruptura, donde se dan tres evoluciones conjuntamente: abandono de algunas figuras, mantenimiento de otras y aparición de nuevas. Metz (Della Volpe et al., 1971:42) también destaca cuál es el mérito que tienen estos nuevos cines: lo que se dice es más relevante que el hecho de decir, “el cineasta «nuevo» o busca un tema de film: tiene cosas que decir y las dice con un film”. También observa en algunos nuevos cines como el Checoslovaco⁷, una victoria hacia la censura política y la económica⁸, aunque apostilla: Algunos filmes de hace varios años, realizados mucho antes que se alcanzasen las actuales «etapas» en la liberación de la profesión, tenían un acento profundamente moderno y forman parte enteramente del «nuevo cine» (Della Volpe et al., 1971:45).

La evolución del cine ha sido paulatina y facilitada por nuevas tecnologías y usos de realizadores que supieron emplear una cámara de forma diferente. Las primeras cintas, como señala Burch (1991), tenían cinco factores que marcaban la tendencia en sus cuadros: iluminación vertical, cuadro fijo, respeto a la horizontalidad y frontalidad de este, lejanía por parte del actor en referencia a la cámara. El autor trae unas palabras

pragmática- porque con ella modifica la realidad e incide en el espíritu. Pero esta acción suya carece de unidad, o sea de sentido, *hasta que no se haya consumado*. [...] Hasta que no me muera nadie podrá garantizar que verdaderamente me conoce, es decir, podrá dar un sentido a mi acción, que, por lo tanto, en cuanto momento lingüístico, es difícilmente descifrable” (Della Volpe et al., 1971:67).

⁷ Destaca los cines de Polonia, Checoslovaquia, Brasil, España y República Federal Alemana. (Della Volpe et al., 1971:44).

⁸ Hace referencia al uso limitado de equipos, así como a la falta de recursos económicos, la necesidad de *recurrir a los amigos...* (Della Volpe et al., 1971:44).

excelentes para entender el cambio que ya era necesario producirse y que fueron defendidas en un artículo de 1930 por un amigo de Georges Méliès, George Noverre:

Qué decir de las filmaciones actuales, cuyo objetivo se supone que es de seguir a personajes *de la vida real* y fotografiarlos sin que ellos se den cuenta... Qué decir también de los decorados que se desplazan horizontalmente, o de abajo arriba, para dejar ver las distintas partes de una habitación, de los personajes que súbitamente engordan, cuando no son sus manos o sus pies los que se vuelven en enormes para dejar ver un detalle. Con toda evidencia nos dirán: ¡es la técnica moderna! ¿Es esta la buena técnica? Este es el problema: ¿Es natural? (p. 174)

Acorde a Liehm y Liehm, (1977:9) podemos decir que antes de la llegada de las nuevas olas y del Modo de Representación Moderno, ya hubo alguna voz que reivindicaba al cine como herramienta de revolución: “In 1913, Mayakovsky published an impassioned appeal in *Kine-Journal* calling for cinema to take to the streets and revolutionize people’s opinions and relationships⁹”. Vladímir Mayakovsky dijo acerca del cine: “You see film as a show, I see it almost as an attitude toward life, film is a conductor of motion, film is an innovator in literature, film is a propagator of ideas¹⁰” (Liehm, 1977:13). Liehm y Liehm (1977), indican que, en el caso de Europa del Este, en los momentos de debilidad política fue cuando el cine pudo posicionarse como guía dentro de todas las artes.

Se ha considerado a los años sesenta como a la década de los Nuevos Cines o Nuevas Olas, y como Labarrère (2009) comenta, se dan en cinematografías ya consolidadas que difieren entre sí en cada país debido a las diferencias políticas y sociales. El autor distingue entre dos periodos: “El primero de estos periodos, entre 1959 y 1963, concierne a países con industrias cinematográficas ya muy desarrolladas. El segundo, entre 1966 y 1970, concierne sobre todo a cineastas todavía balbuceantes” (Labarrère, 2009:47).

Jeanne y Ford (1974) recogen el punto de vista de Alexandre Astruc donde prima la visión del cine como un lenguaje que debe tomar las riendas en la industria, convirtiéndose en un medio flexible y sutil, al modo del lenguaje escrito. A pesar de que los autores explican

⁹ Traducción propia: en 1913, Mayakovsky publicó un apasionado llamamiento en *Kine-Journal* pidiendo que el cine saliese a las calles y revolucionase las relaciones y opiniones de la gente.

¹⁰ Traducción propia: Veis el cine como un espectáculo, yo lo veo casi como una actitud hacia la vida, el cine es un conductor de movimiento, el cine es un innovador en la literatura, el cine es un propagador de ideas.

cómo, en realidad, su premisa es dudosa, al menos no es tan cerrada como la que citan de Roger Leenhardt quién augura el fin del “cine-espectáculo”.

Si bien ambas frases son atrevidas, podemos decir que, con el paso del tiempo y la gesta de las Nuevas Olas, pueden ser relacionadas a este movimiento, aunque con grandes limitaciones. No es posible obviar que la invención técnica del cinematógrafo no guardó en sus inicios una relación con el espectáculo, aunque según fue su evolución sí que se produjo esa combinación. Por otra parte, la relación cine-lenguaje puede entenderse de múltiples formas, ya que el término “lenguaje” es aplicable a varios elementos de la industria fílmica: realización, montaje, guion...

Si bien no es nuestra función entrar en esta pluralidad terminológica, al menos sí podemos avanzar que Astruc ya planteaba una nueva forma de mostrar las cosas. Si esta idea, no es exclusiva de las realizaciones de las Nuevas Olas, al menos sí es decisiva por su sustrato social y político. Hablamos de un lenguaje crítico y novedoso en forma y contenido.

Comenta Gubern (2006) que una de las características de la narrativa moderna, en la que se encuentran las Nuevas Olas, es la destrucción de los argumentos y la psicología dentro de las películas. También relaciona a este periodo el debate sobre dos conceptos: *cine-espectáculo* y *cine de autor*, y de cómo los cineastas se irán desplazando entre ambos términos. Por lo general, la tendencia era partir del cine de autor para, una vez alcanzado el reconocimiento, dirigir su obra hacia el cine-espectáculo.

2.2.1- Cuestiones técnicas de los Nuevos Cines

Mitry (2002) comenta que es a partir de 1924 cuando podemos hablar de la cámara móvil, identificándola como aquella que se mueve entre los personajes, aunque hubo que esperar a 1930 y la llegada de la grúa para perfeccionar la técnica:

Los movimientos de cámara, en un principio descriptivos, fueron adquiriendo paulatinamente una significación que no servía sólo para describir lugares o seguir a los personajes, sino para ponerlos en relación entre sí, para construir el espacio del drama.
(p. 29)

Comparada comúnmente con un ojo, la cámara cinematográfica pasó por muchos inventores y tuvo varios usos antes de asentarse dentro de la industria fílmica. Su base se estableció en la captación de imágenes continuadas que al ser reproducidas se percibían como un conjunto de movimiento. Frutos (1999) habla de una “invención compartida” para referirse a la pluralidad de inventos e inventores que habían desarrollado artilugios de esta índole que dieron pie al nacimiento de la cinematografía:

Todas estas fechas¹¹, que no hacen más que demostrar la complejidad de una invención «compartida», valdrían para marcar un punto de inflexión en el modo de producción y consumo de imágenes, señalando el definitivo «advenimiento» de la cinematografía, término que remite a todo aquel sistema óptico-mecánico de registro y proyección que, a partir del arrastre continuo pero intermitente de un soporte longitudinal y flexible, capaz de contener un buen número de imágenes alineadas permite analizar y recomponer nuestra experiencia perceptiva del movimiento. (p. 19)

El cine, que comenzó acompañando a espectáculos ambulantes y ferias, acabó por consolidarse en las salas cinematográficas. Frutos (1999) marca el año 1910 como en el que se da este gran cambio en la exhibición. Asimismo, la tecnología fue cambiando, no solo por los avances tecnológicos, que fueron importantes sino también, como dice Gombrich (2011:43), por el “cambio de ideas y exigencias”.

Los primeros retos marcados por Frutos (1999) a los que tendría que hacer frente a nivel tecnológico la industria del cine fueron: la necesidad de abaratar el precio de los instrumentos de grabación y proyección, iluminación incandescente, reducción del formato de la película (con el fin de reducir también las dimensiones del aparato de grabación), y la integración de un motor para que arrastrase la película con un ritmo uniforme en vez de impulsarse exclusivamente de manera manual por el operador de cámara.

El Cine Clásico, entendido como aquel que se graba en espacios concretos y cerrados de grabación fue el que se normalizó. Sin embargo, las nuevas olas buscaban romper con la tradición, bien por necesidad, como en el caso del Neorrealismo italiano, donde tras la

¹¹ El autor hace referencia al párrafo anterior en el que habla de las diferentes fechas en las que se considera que los inventores de diferentes países habían creado el cine: 1891 en Estados Unidos para Thomas Alva Edison, 1 de noviembre de 1895 en Alemania para Max y Emil Skladanowsky o el 28 de diciembre de 1895 para Louise y Auguste Lumière.

destrucción de los estudios fílmicos no había más remedio que grabar en exteriores, bien por el afán de experimentar, el caso de la Nová Vlna.

2.2.2.- Italia

Según Labarrère (2009), con los antecedentes de *I bambini ci guardano* (*Los niños nos miran*, 1942, Vittorio de Sica) y *Ossessione* (*Obsesión*, 1943, Luchino Visconti) comenzó la gesta de un nuevo tema a mostrar en el cine: la vida real. Señala el autor que fue con *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*, 1945, Roberto Rossellini), cuando nació el neorrealismo. Decía Federico Fellini en torno a este movimiento:

Yo creo ser tanto o más neorrealista que los neorrealistas dogmáticos. Rossellini, al rodar *Roma, città aperta*, no sabía que hacía neorrealismo. Después se ha querido levantar un muro alrededor del neorrealismo y ponerle una bandera. (Hovald, 1962:12)

El neorrealismo no fue un movimiento aleatorio, como explica Gubern (2006), el neorrealismo permitió que quienes se formaban en el Centro Sperimentale¹², así como sus maestros, pudiesen volver a reflejar la realidad. Sin duda, un apoyo a esta necesidad lo marcó el fin de la Segunda Guerra Mundial. Tras seis años de contienda, los estudios cinematográficos quedaron destruidos, lo cual obligó a los realizadores a grabar en la calle. Como explica Cousins (2005):

Parte de los famosos estudios donde habían sido rodadas producciones destinadas al entretenimiento [...] sufrieron grandes desperfectos durante la guerra, y el principal estudio de cine de la ciudad de Roma, el famoso Cinecittà, había sido transformado en unos barracones destinados al uso militar, por lo que los directores se vieron obligados a rodar literalmente en las calles (p. 189).

El hecho de no grabar en estudios preparados con un material especializado no supuso un problema ante los nuevos avances tecnológicos. Los equipos de cámaras más ligeras y económicas se impusieron en una sociedad con un poder adquisitivo menor al de antes de la guerra. Sin embargo, la grabación en exteriores no era una novedad del movimiento

¹² El Centro Experimental de Cine italiano es una escuela de cine fundada en Roma en 1935 que busca promover el arte cinematográfico y su técnica.

neorrealista, ya que la cinematografía sueca a finales de los años 10 y principios del 20 “hicieron sentir por primera vez en el cine europeo las cualidades vivificantes de la naturaleza¹³ [...] Haciendo del paisaje el personaje principal del drama o buscando en la naturaleza misma la expresión simbólica de sus tragedias.” (Mitry, 1974:55-56). Encontramos dentro de esta idea varios trabajos de Viktor Sjöström como *Körkarlen* (*Carretera fantasma*, 1921) o *The Wind* (*El viento*, 1928).

Grabar en el exterior implicaba mostrar lo que había en la calle, alejarse de los actores y mostrar la cotidianidad desde la realidad *en y del* momento. Además, en palabras de Cousins (2005:190), una de las grandes revoluciones de este movimiento fue romper con la trama, como muestra y ejemplifica la realización de Vittorio De Sica *Ladri di biciclette* (*Ladrón de bicicletas*, 1948).

Junto a Vittorio De Sica, destacaron otros realizadores como Luchino Visconti y Roberto Rosellini, además del guionista Cesare Zavattini quien, según recoge Cousins (2005), comentó en 1953:

Antes, si uno pensaba en una película sobre una huelga, por poner un ejemplo, lo primero que hacía era crear un argumento. Y la huelga en sí se convertía en el trasfondo de la película. Hoy, describiríamos la huelga misma. Tenemos una fe ciega en las cosas, los hechos y las personas. (p. 189)

La mejor manera de contraponer este nuevo lenguaje al anterior la trae Cousins (2005) al hablar de la falta de trascendencia con la que el espectador observa la historia. Mientras que la cámara neorrealista trata de captar absolutamente todos los detalles en sí mismos, la estadounidense seleccionaría todo aquello que no aportase información para el desarrollo de la historia. El hecho de usar la cámara como un ente que lo ve todo tal y como es, deja a un lado el montaje como recurso primigenio para narrar con sentido y coherencia.

Sánchez (1972) explica la situación cinematográfica de 1945 en Italia de la siguiente forma:

En 1945, cuando Roberto Rossellini realiza *Roma, ciudad abierta*, el formalismo cinematográfico había llegado a unos límites ridículos. El cuidado de los elementos

¹³ Jean Mitry (1974) destaca aquí los trabajos de Victor Sjöström y Mauritz Stiller.

formales y el afán de expresarlo todo a través de una anécdota, habían degenerado la realidad hasta presentarla como una realidad abstracta. La vida no era como es, sino como la presentaba el cine. La necesidad del realismo era para el cine una cuestión de supervivencia. Si el realismo estaba en el aire, Rossellini acertó a intuirlo. En 1945, Blasetti había anunciado el neorrealismo y Visconti lo realizaba. La nueva forma de hacer incluso disponía de un nombre: neorrealismo, bautismo que se debe a Umberto Barrero en 1942. Pero hasta que Rossellini realiza *Roma, ciudad abierta*, el neorrealismo no logra la plenitud de su invención y su revolución, su auténtica dimensión. (p. 29)

Comenta Hartmut Köhler¹⁴ en Faulstich y Köhler (1995:91) que para comprender el neorrealismo hay que acercarse a la película *La terra trema* (*La tierra tiembla*, 1948, Luchino Visconti). Esta realización fue llevada al público en 1950 en “una versión mutilada e insípida en su lenguaje” que sin embargo alcanzaría una gran fama como exponente del movimiento neorrealista. Es una película clave por su renuncia a la construcción del montaje, los actores famosos y su aproximación a lo real en contraposición a guiones imaginarios. La trama, que gira en torno a una familia tradicional, numerosa, se mueve por el drama personal y social que deben enfrentar los miembros tras el fallecimiento del padre.

La importancia de los guionistas del neorrealismo recae en el hecho de que algunos de ellos serían los realizadores de los años siguientes, como menciona Labarrère (2009), es el caso de Michelangelo Antonioni, Federico Fellini o Carlo Lizzani. Este autor identifica la temática del neorrealismo, así como de su lenguaje:

Los temas del neorrealismo son los de la Italia de la guerra, los combates de la Liberación, la inmediata posguerra y su cortejo de problemas sociales: desempleo, pobreza, crisis de la vivienda, reformas agrarias, oposición entre el Norte y el Sur del país. Su lenguaje se contenta con decorados naturales, actores no profesionales, una realidad (inspirada a menudo en acontecimientos vividos) registrada sin preocupaciones estilísticas aparentes y poblada de personajes modestos. (p. 257)

Gubern (2006), identificó estos trabajos en la fase postneorrealista y recuerda que el carácter del movimiento neorrealista tiene sus antecedentes y que no radica todo a una cuestión técnica, política o social:

¹⁴ En base al texto integrado en el libro *Cien años de cine: 1945-1960, hacia una búsqueda de los valores*.

Al señalar la originalidad del neorrealismo no conviene olvidar, sin embargo, las anteriores lecciones del realismo ruso, del documental británico y de la obra de Jean Renoir, cuyo influjo fue decisivo, así como del teatro popular «dialectal» y del estilo directo de la narrativa literaria norteamericana moderna. (p. 228)

Según Labarrère (2009) el final del neorrealismo llegó con la colaboración de varios autores¹⁵ en *L'Amore in città* (*El amor en la ciudad*, 1953). Destacó Hovald (1962:18) el hecho de que “la anécdota que cuenta una película, el mensaje que de ella se desprende, son un medio de expresión al servicio de una concepción y de una actitud moral”. Y esta toma de conciencia será continuada por otros realizadores, bien italianos, bien extranjeros, que darán al cine el conjunto de las Nuevas Olas.

Los neorrealistas nos han revelado una nueva forma de observar la realidad, en sus aspectos más auténticos, como un documento vivo [...] que nos ayuda a comprender mejor la condición humana como fruto de su convivencia, solidaria o insolidaria, con sus semejantes. (Gubern, 2006:296)

La importancia de este movimiento fue reflejada con facilidad por Mitry (1974), quien lo identifica como el origen del Cine Moderno. Igualmente, Sadoul (1987), destaca esta importancia, para él, el neorrealismo fue “el gran cambio en la historia del cine”:

En su origen es un cine “en situación”; su ideal es lo “nacional-popular” gramsciano. Su primera etapa tiene como fin redescubrir una realidad alienada, evadida sistemáticamente, *representarla* en su nivel más inmediato, documentar una serie de situaciones. Como resultado, es un cine a veces superficial, otras extremadamente particularizado. (p. 504)

2.2.3.- Francia

Manvell (1966:76) cree que es difícil delimitar el inicio de la Nueva Ola francesa, porque además de definirse como una rebelión de nuevos autores jóvenes que marcan sus trabajos a través de la oposición con la generación anterior, contiene otros muchos matices, como la conversión de algunos críticos de cine en realizadores: “During the period 1959-63,

¹⁵ Labarrère (2009:257) informa que fue “concebida y coordinada por Zavattini y codirigida por C. Lizzani, M. Antonioni, D. Risi, F. Maselli y A. Lattuada”.

around 170 directors in France made their first feature film¹⁶”. Además, recalca que este movimiento careció de un orden o cohesión más allá que el que le dio la revista *Cahiers*.

Sánchez (1972:41) cita la publicación de 1945 de André Bazin, *Ontología de la imagen fotográfica*, para reseñar que Bazin “tuvo una enorme resonancia. Al brotar el movimiento de la «*nouvelle vague*» francesa era citado como uno de los hechos promotores” al ver la crítica de un modo diferente. También señala el autor que, en torno a Bazin, se creó la revista *Cahiers du cinéma*. Como indica Labarrère (2009:195), fue al final de la década de los cuarenta cuando se inició una atención especial por el cine, el cual será objeto de estudio con carácter científico en la universidad. Además de ser una cuestión debatida en las aulas, también se encontrarán debates en otros lugares como los cineclubes.

El panorama político no dejó de ser influyente y permitió una nueva era. Como comenta Diz (2014-2015), la V República, que se inició el 5 de octubre de 1958 bajo el mandato de Charles de Gaulle, tuvo un papel relevante. El nombramiento como Ministro de Cultura a André Malraux, quien sentía “debilidad por el séptimo arte”, permitió la promulgación de la Ley Pinay-Malraux¹⁷, la cual protegió a la industria francesa en contraposición al auge de las producciones americanas.

El cine anterior, comenta Labarrère (2009), desarrollado tras la ocupación alemana, tuvo diferentes aportaciones: películas de la Resistencia que salieron a la luz, realizaciones bélicas, realismo poético, realismo negro, adaptaciones literarias, comedia, documentales, cortometrajes de ficción... Siguiendo al autor, en 1929 es cuando el cine sonoro llegó a Francia, y muchos de los realizadores tuvieron que adaptarse a esta nueva tecnología, entre los cuales destacan René Clair, Jean Renoir¹⁸ o Jean Vigo. Los años treinta vieron el desarrollo de esta nueva forma de expresarse en el cine, así como el surgir del realismo

¹⁶ Traducción propia: durante el periodo de 1959-53, alrededor de 170 directores en Francia hicieron su primer largometraje

¹⁷ Entre las medidas sostenidas destaca la de otorgar un porcentaje de las recaudaciones en las salas cinematográficas para las producciones francesas y la de construir salas en municipios a partir de 5000 habitantes. (Anónimo (2010, diciembre, 19). André Malraux y la protección del cine y las salas en Francia. *Diario Vasco*. Recuperado de:

www.diariovasco.com/v/20101219/cultura/andre-malraux-proteccion-cine-20101219.html

Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁸ Jean Renoir, apunta Labarrère (2009), también experimentó con la tecnología de la cámara cinematográfica, trabajando la profundidad de campo en *La Chienne* (*La golfa*, 1931), diez años antes de que lo hiciese Orson Welles en *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941).

poético. Sánchez (1972) apunta que el realismo fue un movimiento fundamental para el posterior modernismo cinematográfico.

Renoir inserta el drama personal en el contenido social, participa en todos sus sentimientos, obliga al espectador a inmiscuirse en los personajes, pero mantiene una postura objetiva en los problemas que se debaten. Dentro de cada filme, Renoir opera en medios sociales diferentes para exponer toda la gama de sentimientos humanos. Para que los personajes revelen mayor libertad, deja que los actores sigan la inspiración del momento. (p. 26-27)

Esta corriente, de carácter pesimista, tuvo como antecedentes el crack de la bolsa de 1929, que llegó a Europa en torno al año 1932, y el problema de la falta de patentes en cuanto al cine sonoro. Comenta Gubern (2006:224) que esta situación llevó a Francia a tener que “convertirse en un vasallo de los bancos de Nueva York y Berlín”. Además, hemos de añadir la situación en la que se encontraban algunas de las naciones europeas en las que los fascismos se iban haciendo con el poder, en especial, en la vecina Alemania. La amenaza internacional en este aspecto era fuerte, y el ascenso del Frente Popular en Francia dio pie a nuevos argumentos en contra, es el caso de dos de los trabajos de Jean Renoir: *Le crime de M. Lange* (*El crimen del señor Lange*, 1935) y *La vie est à nous* (*La vida es nuestra*, 1936).

Grosso modo, podemos ver en el realismo poético francés un referente para la Nouvelle Vague, ya que se van aproximando a temas políticos con una mirada crítica. Gubern (2006) explica que la Nouvelle Vague fue en principio una “actitud crítica”, pero en este caso orientada a la etapa de *cinéma de qualité* (cine de calidad), que siguió al realismo poético y en la que los guionistas son los protagonistas en las películas:

La literatura ha sido, desde los días lejanos del *film d'art*, el gran pecado del cine francés. Y esto, claro, supone una desconfianza hacia la autonomía y el poder expresivo de la imagen e implica un vasallaje al arte «noble» de las letras. Por eso, en su culto a la imagen, los críticos de *Cahiers du Cinéma* -que es el embrión donde nacerá la «nueva ola»- exaltan a los «primitivos» americanos y defienden con furor su cine «antiintelectual». (p. 368)

El autor continúa explicando que frente a esa toma de poder del “cine de guionistas” y el “cine de productores”, lo que la Nouvelle Vague defendió fue el “cine de autor”. Como máximo ejemplo a seguir, los autores colocan a Jean-Pierre Melville:

Por razones políticas se le cerraron las puertas del sindicato de técnicos cinematográficos, de modo que Melville [...] decidió adaptar *Le silence de la mer* (*El silencio del mar*, 1947), de Vercors, actuando él solo como productor, guionista, director y montador, como si se tratase de un film *amateur*. (p. 369).

Labarrère (2009:197) considera que fueron cuatro realizaciones de 1959 las que abrieron las puertas a la Nouvelle Vague: *Le Beau Serge* (*El bello Sergio*, Claude Chabrol), *Les Cousins* (*Los primos*, Claude Chabrol), *Les Quatre Cents Coups* (*Los cuatrocientos golpes*, François Truffaut) e *Hiroshima mon amour* (*Hiroshima mi amor*, Alain Resnais). Sin embargo, Sánchez (1972:24), considera que la renovación cinematográfica partió de los trabajos de Jean Renoir al “adelantarse varios años al cine de su tiempo”.

Gubern (2006) también habla de estas cuatro producciones, pero destaca una de 1956 llevada a cabo por Roger Vadim: *Et Dieu créa la femme* (*Y Dios creó la mujer*). A través de esta cinta se dio a conocer Brigitte Bardot (esposa en aquel momento de Roger Vadim). Aunque reconoce que este aporte puede formar parte de un estado gestacional de la Nouvelle Vague y que esta comienza a solidificarse a partir de 1958. A partir del festival de Cannes de 1959 este nuevo cine se dará a conocer a la sociedad. Gubern (2006) considera que la nueva ola fue:

Un planteamiento nuevo de los métodos de producción y una forma nueva de acceso a la industria cinematográfica. [...] La «nueva ola», que es un cine «de autor» típico, anteponiendo la libertad creadora a toda exigencia comercial, se impone en el mercado porque también existe -y es cosa que se ha silenciado injustamente- una «nueva ola» de espectadores formada en la frecuentación de cine-clubs y cinematecas. (p. 371)

Destaca también el trabajo de Jean-Luc Godard en la producción de *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1959). Este filme rompió con las normas del encuadre y montaje clásicas y Gubern lo considera un manifiesto de este nuevo cine. Sánchez (1972:113) ubica en 1959 a lo que conocemos como Nouvelle Vague, y cita como las personas que generan este movimiento tenían un gran conocimiento del cine: “Varios se habían destacado como críticos originales, inteligentes y aceptablemente parciales, formados en la primera época de «*Cahiers du cinéma*», bajo el mando de André Bazin”.

Para Labarrère (2009:197), los cineastas de la Nouvelle Vague “reivindican el recurso a equipos ligeros, a rodajes en exteriores, y se contentan con presupuestos reducidos”. Considera que *À bout de souffle* fue el largometraje que representó el punto álgido de este

movimiento. Jeanne y Ford (1974) destacan a tres autores clave que defienden los ideales de la Nueva Ola, son Jean-Luc Godard, François Truffaut y Claude Chabrol. De ellos, señalan como el “más dotado” a Godard.

Algunos autores como Labarrère, Jeanne y Ford son demasiado escuetos y limitan a pocos autores la maestría de la Nouvelle Vague, sin embargo, aceptando la consideración de Diz (2014-2015), debemos ampliar el espectro e incluir a varios realizadores que, en diferentes posiciones, impulsaron el nuevo cine: Georges Franju, Alain Resnais, Jean Rouch o Agnès Varda, entre otros.

Jean Rouch trabajó más dentro del *cinéma-vérité*, que podría considerarse la fórmula más directa de cine que rechazó el montaje en pro de la naturalidad, cotidianidad y libertad del cineasta. Jeanne y Ford (1974) afirman que el director:

se traslada a las calles de París con aparatos portátiles de filmación y sonido y se entrega a reportajes-encuestas que son más bien cintas para emisiones de radio que «cine» y cuya «verdad» solo existe admitiendo que no han sido manipuladas y arregladas durante el montaje. (p. 165)

Si bien ambos movimientos se desarrollan en un mismo momento histórico, el *cinéma-vérité*¹⁹ tiene un carácter documentalista, el cual es también una característica del canadiense *Candid Eye* o el *Direct Cinema* estadounidense, lo diferencia de las pretensiones y oportunidades fílmicas de otras producciones cinematográficas. Una de las conexiones más interesantes de este cine a la historia fílmica la realizan Jeanne y Ford al aproximarla al origen del cine con pequeñas cintas como las de los Hermanos Lumière. Consideran al *cinéma-vérité* un “lema” de ese inicio del cine. Sin embargo, los autores son críticos y ven una gran dificultad entre este movimiento que defiende la verdad cuando se divulga a través de la pantalla.

Sánchez (1972:83-84) habla de dos técnicas a las que recurre este cine: la entrevista directa y la cámara escondida. Estos usos que captan momentos concretos que están sucediendo permiten a Sánchez deducir que el cine pasa a convertirse en un “instrumento sociológico, que permite conocer mejor la composición de una determinada sociedad en

¹⁹ Tipo de cine conocido en Italia como *filme-encuesta* y lo que Zavattini llama *cinema obiettivo*. (Sánchez, 1972:83).

forma total, o en capas aisladas, o con referencia a determinado problema”. Mitry (1974) estipula que el nacimiento del *cinéma-vérité* se produjo en 1961 con *Chronique d’un Été* (*Crónica de un verano*), y cree que el término en sí mismo no representa su forma de hacer cine:

Término desgraciado y fuente de muchos malentendidos, la expresión hace suponer una plasmación de la *verdad* [...] cuando no se trataba más que de captar lo vivo. [...] el término de cine-directo propuesto en 1963 por Ruspoli²⁰ es más exacto. (p. 282)

2.2.4.- Reino Unido

La Nueva Ola británica ha sido identificada bajo el Free Cinema. Este movimiento lleva como representantes a Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson. Comenta Labarrère (2009:105) que: “Gracias a la Nueva Ola, por fin irrumpen en pantalla los suburbios, las regiones, las poblaciones que la preeminencia acordada a la clase media del sudeste del país había sofocado hasta el momento”.

Como señala Gubern (2006:391), este movimiento independiente, dado a conocer a principios de 1956, revitalizó el cine documental. El autor caracteriza a los realizadores que se suman a esta propuesta como “gentes insatisfechas de la sociedad en que viven”, ven en Humphrey Jennings a su maestro y defienden sus ideales en *Declaration* (*Manifiesto de los jóvenes airados*) en 1958. También Jean Mitry reconoce este hecho, además de añadir que los jóvenes cineastas, que trataban de instaurar un cine libre, fueron alentados por el British Film Institute (Mitry, 1974:272).

Para Gubern, la primera película de esta Nueva Ola fue *Room at the top* (*Un lugar en la cumbre*, 1958) del director Jack Clayton, aunque la más importante y característica fue *This sporting life* (*El ingenuo salvaje*, 1962) de Lindsay Anderson. Mitry (1974), sin embargo, cree que esta toma de conciencia hacia un cine libre de política y moral se inició en 1953 con *Wakefield Express* (*El expreso de Wakefield*) de Lindsay Anderson, aunque

²⁰ Mario Ruspoli fue un director pionero en el cine-directo, fue una persona de inspiración para el francés Jean Rouch.

fue Lorenza Mazetti quien dio a conocer el movimiento Free Cinema a nivel internacional con *Together* (*Juntos*, 1956).

Lindsay Anderson realizó una interesante reflexión en el texto *Free Cinema*²¹, publicado en la revista *Universities and Left Review* en 1957:

Cuando la gente le pregunta a uno en qué trabaja, y uno contesta que en el cine, la reacción es previsible: “Ah, tiene que ser interesante...”, y seguramente son sinceros. Pero si luego sigue y dice que hace documentales, entonces se percibe una reacción diferente. La chispa de interés se apaga, y la conversación decae. A veces te preguntan si no te gustaría hacer “verdaderas películas”.

En este clima de fracaso y desamparo, el cine británico vio la oportunidad de resurgir a finales de los años cincuenta, en un momento en el que la cinematografía del país estaba, en palabras de Anderson: “en un periodo de completo estancamiento”. El realizador reconoció en 1977²² que el Free Cinema comenzó siendo una idea de promocionar tres obras: *O Dreamland* (1953, Lindsay Anderson), *Momma Don't Allow* (*Mamá no permite*, 1955, Karel Reisz y Tony Richardson) y *Together* (*Juntos*, 1956, Lorenza Mazzetti).

El hecho de que no se fomentase este tipo de producciones dio a Richard Anderson la idea de crear un Manifiesto, con los principios cinematográficos que defendían, a fin de que la prensa tuviera curiosidad y pudiesen tener una fama mayor que les permitiese proyectarse en National Film Theatre. Tras este primer acto, la llegada de Lionel Rogosin, documentalista estadounidense, con *On the Bowery* (*En el Bowery*, 1957), que sorprendió tanto a Anderson como a sus compañeros, dio paso a un nuevo trabajo comunitario por parte de los componentes del Manifiesto.

Tras ayudar a Rogosin a promocionar su cinta y obtener un destacado éxito, podemos hablar de que, del hecho puntual, los realizadores del nuevo cine se lanzaron a la acción global: “el *Free Cinema* significó, rápidamente, un modo nuevo de hacer películas, y no una simple etiqueta para las películas que se habían proyectado en las exhibiciones originales” (Anderson, 2008:82).

²¹ Recuperado de:

bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/article/view/3973/6017

Consultado el 11 de febrero de 2020.

²² Artículo recogido por la revista Cuadernos de cine documental, Volumen 2.

Labarrère (2009) comenta cómo las producciones de esta Nueva Ola se englobarán en la productora Woodfall. Caparrós Lera (2009:148) considera que esta empresa fundada por John Osborne y Tony Richardson permitió al Free Cinema ser independiente. Junto a Osborne y Richardson, engloba en este movimiento a otros realizadores como: Desmond Davis, Paul Dickson, Clive Donner, Bryan Forbes, John Irvings o John Schlesinger entre otros. También relaciona a varios autores que en conjunto trabajarán para dar protagonismo al proletariado anónimo. “Tuvieron como común denominador una expresión más libre -económica e ideológicamente, no exenta de excesos- y una preocupación sociocultural que en no pocas ocasiones deformaría la realidad, según el prisma de cada uno”.

Quizás la opinión de Gubern (2006:393) sea más precisa y clara en cuanto a cómo o qué definía a la Nueva Ola británica: “Los «jóvenes airados» del cine inglés han hecho añicos con sus películas todos los tópicos de la estable, educada, próspera y pudibunda Inglaterra. Su lenguaje es, en todos los casos, amargo y pesimista”.

La caída de este movimiento queda marcada por lo que Labarrère (2009:105) considera un punto de inflexión, la película *Tom Jones* (1963) de Tony Richardson. El filme mostraba: “temas menos comprometidos, narración clásica, que busca por encima de todo la eficacia y atraer la atención de un gran público internacional”. La relación que guarda el tratar historias más comedidas a fin de que guste a un público mayor es claramente la decadencia del movimiento. Si la Nueva Ola británica había comenzado siendo una defensa a una sociedad diferente, a través de su reflejo en la pantalla, ahora se daba la espalda a estos nuevos temas.

Por su parte, Caparrós Lera (2009) observa cómo la estética particular del Free Cinema no desaparecerá, ya que continuará reflejándose en el cine angloamericano que continuó durante los años posteriores. Mitry (1974:273) considera que la caída de este cine se debe a un problema sobre la significación, ya que los realizadores trataron de “imponer una significación arbitraria a la realidad filmada, tomando, ante la realidad, una actitud premeditada, orientada políticamente”.

2.2.5.- La Unión Soviética

Identificada, por autores como Liehm y Liehm (1977), como una de las cinematografías más fuertes en Europa del Este, el cine soviético tuvo un gran empuje en la animación con marionetas por parte de Wladyslaw Starewicz. Su labor posterior, en los años veinte, con el ascenso al poder de la ideología socialista, vio un refuerzo en este arte. Como concebía Vladímir Lenin “de todas las artes, el cine es para nosotros la más importante”, podemos entender la trascendencia de un medio que permitía dar voz e imagen a todo lo que una población analfabeta en un 80% no podía acceder²³.

Avalan esta importancia los trabajos de autores como Serguéi Eisenstein, Lev Kuleschov, Vsévolod Pudovkin o Dziga Vértov. Son remarcables tanto por llevar a la pantalla los roles sociales de los años veinte y posteriores, así como por experimentar con las posibilidades del medio cinematográfico.

Destacaron el desarrollo de tendencias como el *Kino-Glaz* (Cine-Ojo) y *Kino-Pravda* (Cine-Verdad) en los que participó de forma ejemplar Dziga Vertov. El primero trata de emplear el cine como un observador natural de la vida, sin una preparación previa. El segundo fue un cúmulo de noticiarios realizados fuera de escenarios, en lugares reales, con el fin de captar la verdad de la cotidianidad. Ambos movimientos o filosofías inician la idea del cine fuera de sí mismo, la extrapolación del arte tradicional al arte de la vida. En castellano podemos encontrar dos de sus obras: *El cine-ojo* y *Memorias de un cineasta bolchevique*.

1919 es el año en el que Lenin nacionalizó la industria fílmica, una característica que irá unida a la ideología socialista y que se impondrá en los países bajo su dominio. Como dicen Liehm y Liehm (1977):

The Soviet film reflected from the beginning the two faces of the Revolution that brought it into existence: the first was a movement for political revolution, a determination to

²³ Recuperado de: [es.rbth.com/cultura/2013/05/24/lenine en el cine 28189](http://es.rbth.com/cultura/2013/05/24/lenine%20en%20el%20cine%2028189) Consultado el 23 de diciembre de 2016.

change the balance of power, to shift it to a new class; the second was a movement for an artistic revolution²⁴. (p. 34)

Sin embargo, y como sigue indicando el autor, con el tiempo, el cine pasó a ser el arte más vigilado y controlado en todo su proceso de creación.

Labarrère (2009) explica cómo la llegada al poder de Iósif Stalin en 1932 cambió la situación en la expresión artística rápidamente. La base para la realización fílmica sería la del realismo socialista, donde la aplicación práctica conduciría a un “nefasto culto de la personalidad”. El cine quedó al servicio de la política, y con él, sus realizadores. Como explica el autor, quien rechazó el sistema se encontró con problemas permanentes para trabajar o incluso con el exilio.

La etapa de gobierno de Stalin se caracterizó por su inflexibilidad, tras su fallecimiento en 1953 se abrió una nueva era. El ascenso al poder de Nikita Jrushchov en 1955 se ha relacionado con la desestalinización y una apertura al hermetismo del realismo socialista. Para Labarrère (2009) fue la novela *El deshielo* (1954, Ilya Ehrenburg) la que comienza a mostrar este cambio, y en el cine hubo que esperar dos años más para percibir el cambio.

A esta primera ola de renovación le seguirá una segunda, la que Labarrère (2009) considera la Nueva Ola del cine soviético. Destaca de ella a varios realizadores que muestran un “rechazo de la narración tradicional, retorno a la interioridad, lirismo y espiritualidad”. Los tres más destacados fueron Andrei Konchalovski, Sergei Paradjanov y Andrei Tarkovski, cuyas obras tuvieron una repercusión internacional que no alcanzaron las de otros realizadores del momento.

En todos los cineastas jóvenes, la ruptura pasa también por el trabajo con la imagen [...] así como el ritmo [...]. Rodaje en directo, captando de cerca la realidad inmediata con un interés casi documental [...] y cámaras ligeras en perpetuo movimiento [...] o, por el contrario, lentas panorámicas y planos largos [...] o incluso planos-cuadro que se hurtan a la continuidad del relato, evocando con un agudo sentido plástico miniaturas con significados simbólicos. (p. 343)

²⁴ Traducción propia: El cine soviético reflejó desde el principio las dos caras de la Revolución que lo hicieron existir: la primera era el movimiento político de la revolución, una determinación para cambiar la balanza del poder, para pasarla a una nueva clase; la segunda era un movimiento por una revolución artística.

El fin de este movimiento lo marca la llegada de Leonid Brézhnev al poder del partido.

2.2.6.- Hungría

Labarrère (2009:281) divide el cine húngaro en seis periodos: de 1912²⁵-1919, durante el régimen de Miklós Horthy²⁶ hasta 1945, de 1945 hasta la implantación del gobierno comunista, el cuarto y el quinto de 1949 a 1989 y, el sexto, a partir de la caída del régimen socialista y el inicio de la economía liberal.

En palabras de Liehm y Liehm (1977:32) la Segunda Guerra Mundial no fue algo totalmente negativo para el cine húngaro: “it helped it achieve economic stability by forcing the replacement of foreign films by domestic ones and by facilitating the considerable increase in the export of motion pictures, mainly to the Balkan states²⁷”. En esa época destacó el trabajo de István Szöts, en especial, *Emberek a havason (La gente de las montañas*, 1942), que como señalan Liehm y Liehm, obtuvo muy buenas críticas en Italia.

István Szöts fue quien en 1945 manifestó una intención de cambio en la industria cinematográfica húngara. Publicado en Budapest, según Liehm y Liehm (1977), el *Reclamo en defensa del cine húngaro* de Szöts guardaba relación con las concepciones italianas del momento. El documento llamaba a la libertad de creación, la instauración de una escuela de cine y rechazaba el uso de estudios profesionales para los rodajes a favor de los escenarios naturales.

Liehm y Liehm (1977), informan de que no fue casual que, en 1948, el mundo hablase del “Neorrealismo húngaro” cuando fue proyectada en el festival de Cannes la película de Géza Radványi, *Valahol Európában (En algún lugar de Europa*, 1947):

²⁵ Como indica Labarrère, no fue hasta 1912 cuando el cine húngaro “tomó impulso” y se creó el primer estudio cinematográfico.

²⁶ Ejerció como Regente de Hungría del 1 de marzo de 1920 hasta el 15 de octubre de 1944.

²⁷ Traducción propia: Ayudó a lograr la estabilidad económica forzando la sustitución de películas extranjeras por las nacionales y facilitando el aumento considerable de la exportación de películas, principalmente a los estados balcánicos.

In Hungary and in Italy there was a strong desire to examine the national character and to discover the truth about the war as well as about the sources of national violence and local fascism²⁸. (p. 146)

Sin embargo, en 1948 se impusieron los principios de la doctrina Zhdánov y este incipiente neorrealismo finalizó. Como indica Labarrère (2009:283), la creación de la República Popular de Hungría por parte del partido comunista “privó al país de libertad”, imponiendo el realismo socialista. Esto supuso la segunda nacionalización²⁹ del cine húngaro, la cual, dicen Liehm y Liehm (1977), dejaba el cine en manos de la administración.

Labarrère (2009) destaca que, tras la muerte de Stalin, en 1953, se dio un breve periodo de liberalización en la industria cinematográfica hasta 1956. Liehm y Liehm (1977) destacan a varios autores que impulsaron el cambio:

Hungary, so firmly controlled under Stalin, was the first of the Eastern European countries to take advantage of the changed situation after Stalin’s death. The first intellectual opposition to the old regime came from the Union of Writers, which included among its members Tibor Déry, Gyula Hay, Tamás Aczél, Zoltán Zelk, Tibor Méray, and Imre Sarkadi. They were soon joined by the film-makers³⁰. (p. 156-157)

A finales de octubre y principios de noviembre tuvo lugar la Revolución húngara de 1956 que se levantó en contra del gobierno que seguía las imposiciones soviéticas. Labarrère (2009:283) comenta que “la sangrienta represión de la insurrección de 1956 a manos del Ejército Rojo interrumpe brutalmente este amago de liberalización”. Al finalizar esta etapa, se abrió un tiempo de adaptaciones literarias en el cine.

Otro hito importante de finales de los años cincuenta fue la creación del estudio Béla Balázs, de carácter experimental, y que como dice Labarrère (2009), será un eje central en los sesenta y setenta durante la Nueva Ola cinematográfica. Liehm y Liehm (1977:173)

²⁸ Traducción propia: En Hungría e Italia hubo un fuerte deseo de examinar el carácter nacional y descubrir la verdad de la guerra así como sobre las fuentes de la violencia nacional y del fascismo local.

²⁹ La primera nacionalización del cine húngaro tuvo lugar en 1919 con la llegada del régimen de Miklós Horthy.

³⁰ Traducción propia: Hungría, tan firmemente controlada bajo Stalin, fue el primero de los países europeos del este que aprovechó la situación tras la muerte de Stalin. La primera oposición intelectual hacia el antiguo régimen vino de la Unión de Escritores, la cual incluyó entre sus miembros a Tibor Déry, Gyula Hay, Tamás Aczél, Zoltán Zelk, Tibor Méray, e Imre Sarkadi. Pronto fueron seguidos por los cineastas.

apuntan a 1961 cuando comienzan a aparecer los primeros trabajos de este estudio, el cual despuntó por las oportunidades que daba a los nuevos cineastas: “The fact -unique in the world- that here young people would immediately have a chance to work independently, became a decisive factor in the further development of Hungarian cinematography³¹”.

Labarrère (2009), identifica los años sesenta con los del Nuevo Cine Húngaro, en especial a partir de 1964. Este cine recibirá la atención internacional de realizadores como Miklós Jancsó, András Kovács o István Gaál. Este cine se identificó por:

Son ante todo las películas de Miklós Jancsó las que causan más impresión y se imponen en los festivales. [...] La invisibilidad del montaje (en ocasiones sus películas tienen únicamente 12 o 13 planos) y, por tanto, el recurso a largos planos secuencia; la explotación del *zoom* en la gran pantalla y la perpetua movilidad de la cámara en torno a personajes que también están en movimiento; o el carácter geográfico de sus filmes, donde el estilo cuenta tanto como el tema, convierten a Jancsó es uno de los grandes cineastas de la década. (p. 284)

Una de las claves de este cine la dan Liehm y Liehm (1977:401) al comentar que buscaba ser un testimonio humano, de hecho, el punto de vista de los cineastas húngaros tenía un carácter mucho más realista que el de los polacos.

2.2.7.- Polonia

Jeanne y Ford (1974) parten de 1918 para hablar del cine polaco y de Varsovia como epicentro de la producción. Señalan los autores que, durante la Segunda Guerra Mundial, el cine se paralizó, de hecho, la ciudad de Varsovia quedó arrasada y su reconstrucción fue un asunto principal con la llegada de la paz:

De las 800 salas de cine que Polonia tenía en 1939, casi todas habían sido destruidas. En la primavera de 1945, casi 150 salas estaban en condiciones de funcionar de nuevo. En 1949 ya había 550. Al mismo tiempo, el número de cines ambulantes, que no eran más de siete en 1945, alcanza 180 en 1949 [...]. (p. 231-232)

³¹ Traducción propia: El hecho -único en el mundo- de que aquí la gente joven podía inmediatamente tener la oportunidad de trabajar de forma independiente, se convirtió en un factor decisivo en el desarrollo próximo de la cinematografía húngara.

Como comentan Liehm y Liehm (1977), tras la guerra, con los seis millones de fallecidos, prácticamente cualquier polaco había perdido a alguien en el frente, por lo que exponer este tema fue el recurso de multitud de artistas.

The Polish tragedy [...] it comprised the bitterness of defeat and degradation, and the collapse of the dream of a Great Poland that keeps reappearing in Polish history, only to end in repeated tragedy³². (p. 112)

El final de la contienda abrió las puertas al partido comunista, el cual, tras expulsar a los nazis, se hizo con el poder del país. Bajo este nuevo gobierno, el cine se nacionalizó, según Liehm y Liehm (1977:112), en Lublin: “The nationalization of film was decided before the end of the war in Lublin, the first large Polish city to be liberated³³ [...]”. El mayor representante de este cine estatal fue Aleksander Ford, aunque el primer regresado del exilio fue Leonard Buczkowski, quien, como dice el autor, consiguió con su película *Zakazane piosenki* (*Canciones olvidadas*, 1947) reunir a multitud de personas para verla. “The first Polish film in a nation that had been destined for extermination was seen as simply miracle³⁴” (Liehm y Liehm, 1977:113):

The prewar studios had been razed to the ground. The first films were shot in the hurried adapted sports stadium in Łódź. In 1945, a film workshop for young film-makers was founded in Cracow³⁵ [...]”. (p. 112)

Tras años de una nula producción, el renacer del cine no buscaba ir más allá de las formas tradicionales, algo que sobrepasó, según Liehm y Liehm, Aleksander Ford con *Ulica Graniczna* (*Calle de la Frontera*, 1949). Sin embargo, estas nuevas propuestas en las que también destacó Wanda Jakubowska, no consiguieron salir del ámbito comercial

³² Traducción propia: La tragedia polaca abarcó la amargura de la derrota y la degradación, y el colapso del sueño de una Gran Polonia que sigue reapareciendo en la historia de Polonia, sólo para terminar en repetidas tragedias.

³³ Traducción propia: la nacionalización del cine fue decidida antes del final de la guerra en Lublin, la primera ciudad grande polaca que fue liberada.

³⁴ Traducción propia: La primera película polaca en una nación que había sido destinada a la exterminación, fue vista como un simple milagro.

³⁵ Traducción propia: Los estudios de la preguerra habían sido arrasados. Las primeras películas fueron grabadas en un estadio deportivo rápidamente adaptado en Łódź. En 1945, fue fundado un taller de cine para cineastas jóvenes fue fundado en Cracovia.

tradicional: “the directors [...] -the generation of 1910- were not sufficiently prepared for the task of reviving all branches of film³⁶” (p. 115).

El autor continúa explicando que en 1949 fueron proclamadas las pautas del realismo socialista que comenzarían a marcar al cine. No fue hasta 1954 cuando empezaron a cuestionarse estos principios. Como consecuencia de esta crítica, nacieron los documentales que Liehm y Liehm (1977:121) identifican como *The Black Series*: “The first concrete signs of the political changes that this thaw was to bring about in Polish life in 1954-1956 were documentary films that were later referred to as *the films of the black series*³⁷”.

El hecho que indica Hobsbawm (1995:394) de que Polonia fuese uno de los regímenes políticos comunistas que se impuso en los años 40, hace comprender que la tensión ante una nueva situación estallase en 1956. Liehm y Liehm (1977:174) sitúan el nacimiento del octubre polaco en la ciudad de Poznan “with a spontaneous general strike, demonstrations and street fighting³⁸”. Uno de los avances más importantes que se desarrolló tras esta revolución, acallada por la invasión militar soviética, fue el que Gubern (2006) destaca:

La desestalinización ha quemado etapas en Polonia con mayor velocidad que en la Unión Soviética [...]. Polonia [...], tras la crisis política de 1956 aporta como novedad su gran capacidad autocrítica, su alejamiento de todo didactismo ejemplarista, su ejemplar libertad formal y su atención hacia los problemas individuales [...] virtudes que convergen en *Popiół i diament* (*Cenizas y diamantes*, 1958, Wajda). (p. 385)

Como Liehm y Liehm (1977) dicen, en estos años se consolidó la Escuela Polaca, en la cual destacaron realizadores como Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Munk o Andrzej Wajda. Los nuevos aportes fueron duramente criticados y condenados en la Conferencia de Realizadores de Europa del Este realizada en 1957:

³⁶ Traducción propia: Los directores, -la generación de 1910- no estaba lo suficientemente preparada para el hecho de revivir todas las ramas del cine.

³⁷ Traducción propia: Los primeros signos concretos de los cambios políticos que este deshielo estaba provocando en la vida polaca de 1954-1956 fueron los documentales que luego se llamaron *películas de serie negra*.

³⁸ Traducción propia: Con una espontánea huelga general, manifestaciones y lucha callejera.

[...] the main spokesman condemned the new Polish films as being hostile to the socialist system and demanded that Polish film-makers return to the idealization of national history and the present. [...] The films of the Polish school [...] were not shown in the movie theatres of the other socialist countries until the sixties, if at all³⁹. (p. 178)

La Escuela Polaca tuvo una gran actividad entre 1956 y 1959 y como comentan Liehm y Liehm, vio nacer el cine polaco moderno. Prolongado su trabajo hasta 1963 en palabras de Labarrère (2009:287), los temas de esta escuela guardan relación con la guerra bien durante o después de esta: “rompen con la estética y la ideología oficiales”.

Entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, la situación evoluciona: emerge un lenguaje diferente, aparecen nuevos temas, más próximos a la actualidad. [...] Las películas de estos años prefieren centrarse en seres humanos captados en su singularidad. [...] A mediados de los años setenta, el panorama vuelve a transformarse. Demasiado jóvenes para haber conocido la guerra y el estalinismo, los nuevos diplomados observan estos temas de forma más distanciada. Su escritura está menos pendiente de tomar precauciones y valerse de sobreentendidos, situación que llegará a su apogeo tras el nacimiento del sindicato *Solidarnosc* (Solidaridad). (p. 289)

2.2.8.- Checoslovaquia

Tras la invasión nazi, el camino de Checoslovaquia en el cine era el del socialismo y la nacionalización: “Before the end of the war, proposals for the nationalization of Czechoslovak cinema prepared by Czech film-makers during the Nazi occupation were sent to London and Moscow on microfilm⁴⁰” (Liehm y Liehm, 1977:96).

Algunos autores como Gómez Lucas (2008), reconocen la existencia de dos olas, la Primera que se corresponde con una generación del año 1956 y la segunda, que es la que forma parte de la *Nová Vlna*, que se desarrolla de 1963⁴¹ a 1968. Lo que es evidente, y

³⁹ Traducción propia: El portavoz principal condenó las nuevas películas polacas como hostiles al sistema socialista y exigió que los cineastas polacos volvieran a la idealización de la historia nacional y del presente. [...] Las películas de la escuela polaca [...] no fueron mostradas en los cines hasta los años sesenta si acaso.

⁴⁰ Traducción propia: Antes del final de la guerra, durante la ocupación Nazi, las propuestas para la nacionalización del cine checoslovaco fueron preparadas por los realizadores checos y enviadas a Londres y Moscú en microfilm.

⁴¹ Según Gómez Lucas (2008) se considera, por parte de Fran Benavente y Santiago Fillol, que el estreno de *Konkurs* (Concurso, 1963, Miloš Forman) inició la Nueva Ola. Otros autores, como Peter Hames o César

que investigadores como Liehm y Liehm (1977) han reflejado, es que el año 1948 fue un importante punto de inflexión:

Czech culture on the one hand followed its traditional strong socialistic inclinations, and on the other hand continued to nourish a strong individualistic avant-garde movement. But when in the latter half of 1948, the position and prestige of the Communist Party was ensured by force, freedom of expression was gradually liquidated, and an atmosphere of fear and suspicion became dominant [...]⁴². (p. 101)

Este cambio hacia la comprensión del modelo socialista, que ellos habían defendido, se produjo con la ruptura política entre Yugoslavia y la U.R.S.S. en 1948. Como indican Aracil et al. (1998), el revisionismo socialista por el que abogaba la Yugoslavia de Tito condujo a la primera escisión en el bloque socialista. La nueva situación mostró el control férreo desde Moscú, y los dirigentes no cesaron en su propuesta de mostrar ese poder ante cualquier ocasión.

También es de importancia el grupo Devětsil, del cual Labarrère (2009) y Gómez Lucas (2008) afirman haber una conexión con la Nueva Ola checoslovaca. Pero el verdadero hito hacia la apertura lo marca el deshielo político que siguió al fallecimiento de Stalin. Labarrère (2009) señala los tres años que van de 1956 a 1959 como los más abiertos a nivel ideológico, ya que en 1959 la censura del partido comunista comenzó a imponer la prohibición de algunas realizaciones. Hames (1985) aclara que esta situación se inició en mayo de 1956 cuando una serie de protestas estudiantiles en Bratislava y Praga pedían tener más libertad y mejores contactos con los países occidentales.

Sin embargo, fue la Nueva Ola checoslovaca la que permitió hablar de un gran cambio en la intencionalidad cinematográfica, y que como apunta Labarrère (2009:297): “frente al tradicional conflicto intergeneracional, propicia una cohabitación pacífica entre varias generaciones, comprometidas en la búsqueda de objetivos comunes”. Gómez Lucas (2008), explica del nacimiento, desarrollo y conclusión de este movimiento la

Ballester, se refieren a un conjunto de películas las que asientan el movimiento y permiten abrir el debate en torno a él.

⁴² Traducción propia: La cultura checa por un lado siguió su tradicional y fuerte inclinación socialista y, por otro lado, continuó alimentando un fuerte movimiento individual de vanguardia. Pero cuando a finales de 1948, la posición y prestigio del Partido Comunista se aseguró a la fuerza, la libertad de expresión fue liquidada gradualmente y comenzó a dominar una atmósfera de miedo y temor.

importancia de la política cultural y social y la intencionalidad con la que actuaron sus miembros.

Una de las premisas que más apoyamos de Gómez Lucas (2008:4) es la que dice que “los propios autores no tenían el sentimiento de pertenencia a un grupo o movimiento concreto, sin embargo, entre ellos primaba ante todo una intención común: romper con las pautas del realismo socialista y abrir nuevas vías de creación artística”. Dentro de la Nueva Ola, Gómez Lucas (2008) sigue las afirmaciones de Gubern para identificar dos corrientes diferenciadas: por un lado, una de “corte realista” y, por otro, otra asociada al “universo absurdo”. En cada una encontraríamos a diferentes realizadores, de corte realista fueron: Miloš Forman, Jiří Menzel e Ivan Passer. Por su parte, los representantes del universo absurdo han sido identificados como Věra Chytilová, Pavel Juráček, Jan Němec y Jan Schmidt.

También Hames (1985:5), se pronunció sobre esta cuestión asegurando que a pesar de que la mayor parte de los realizadores checoslovacos no sintiesen que estaban dentro de un determinado grupo “they were clearly united in their rejection of the restrictions of Socialist Realism and the desire to create a more satisfying culture⁴³”.

Škvorecký (1971:181), por su parte, reconoce como los representantes de la Nueva Ola al trío formado por Miloš Forman, Jiří Menzel e Ivan Passer, Věra Chytilová, Jan Němec y Ester Krumbachová, Evald Schorm y Jiří Menzel. Pero como destaca el autor: “No movement, however, is adequately described by an enumeration of its major personalities⁴⁴”.

Dentro de las conclusiones propias de Gómez Lucas (2008), caben destacar dos: que la Nueva Ola no tiene una forma propia sino múltiples manifestaciones, en función del realizador, aunque existan unas líneas generales. Y que el cine de animación guarda algunos puntos en común, como el cortometraje *Ruka (La mano)*, 1965, Jiří Trnka), aunque como considera que puede estudiarse de forma separada a la Nueva Ola, no entra dentro del objeto de estudio de esta materia.

⁴³ Traducción propia: estaban claramente unidos en su repulsa a las restricciones del realismo socialista y el deseo de crear una cultura más satisfactoria.

⁴⁴ Traducción propia: Sin embargo, ningún movimiento se describe adecuadamente por la enumeración de sus principales personalidades.

Por otro lado hay que mencionar la reflexión de Škvorecký (1971:120): “Anyway, the New Wave was never a movement that would follow a clearly defined programme (with the exception of its obvious humanism) but simply an example of what an intelligently managed socialist cinematography could achieve⁴⁵”. Y es que, es Liehm (en Turigliatto, 1994) quien mejor revela cómo pudo producirse el “milagro checoslovaco”:

Il «miracolo» cecoslovacco è stato possibile nel momento in cui, in campo culturale, la struttura stalinista aveva ormai perduto la capacità di adempiere a quella funzione per cui era stata realizzata, e quando essa stessa aveva permesso la nascita di una corrente a lei totalmente antitetica⁴⁶. (p. 65)

La *Nová Vlna* no puede estudiarse sin aludir al componente literario que se anticipó a ella durante la década de los años cincuenta, ya que como refleja Gómez Lucas (2008:9): “La subjetividad que adopta el lenguaje cinematográfico deviene en gran medida de la influencia literaria, ámbito donde a mediados de los cincuenta, los escritores comenzaron a desarrollar la experiencia subjetiva de la narración”.

Para Jan Němec, tal y como recoge Škvorecký (1971:120), más importante que esta *experiencia subjetiva de la narración*, está la del autor por crear un mundo propio en la película: “It is necessary for the author to create in a film his own world, which is totally independent of reality as it at that particular moment appears⁴⁷”.

Además, el claro ejemplo político y social que abrió una nueva vía expresiva fue la Primavera de Praga, o la que Lozano (2007) llamara “La primavera frustrada de Praga”. Definida brevemente por el autor, hay que relacionarla con el “socialismo democrático” y “pluralidad”. Esta concepción checa particular de adoptar un socialismo nuevo y diferente al que se ofrecía desde Moscú llevaba gestándose, según Lozano (2007), por Alexander Dubček desde el inicio de los sesenta. Durante esos años comenzó a desarrollarse una apertura artística y social que devendría en la política:

⁴⁵ Traducción propia: De todos modos, la Nueva Ola nunca fue un movimiento que siguiera un programa definido (con la excepción de su obvio humanismo) sino un simple ejemplo de lo que podía lograr una cinematografía administrada de forma inteligente.

⁴⁶ Traducción propia: El «milagro» checoslovaco fue posible en el momento en el cual, en el campo cultural, la estructura estalinista hubo perdido la capacidad de mantener esa función para la cual se había realizado, y cuando ella misma había permitido el nacimiento de una corriente totalmente antitetica para ella.

⁴⁷ Traducción propia: Es necesario que el autor cree su propio mundo en una película, el cual es totalmente independiente de la realidad como aparece en ese momento particular.

[...] en enero de 1968 accedió al poder una nueva dirección del partido comunista dirigida por Alexander Dubček. Dubček fue el primer eslovaco que accedía al poder en Praga. [...] emprendió una serie de actuaciones liberalizadoras que fueron apoyadas por los medios de comunicación, favoreciendo el levantamiento de la censura y autorizando la creación de foros de discusión política. Se iniciaba así la «Primavera de Praga». (p. 97)

Lo que se inició como un cambio hacia las pretensiones de la sociedad checa, concluiría siendo una provocación hacia el Partido Comunista que encabezaba Leonid Brézhnev. El fin del movimiento de la Nueva Ola lo provocó la invasión de Checoslovaquia acaecida la noche del 20 de agosto de 1968.

Sin embargo, dentro de este clima de apertura, no se debe olvidar el peso que siguió teniendo la censura. Škvorecký (1971:72) menciona la existencia de una “*Great Assembly of Dramaturgists*” (Gran Asamblea de Dramaturgos) y de cómo actuó en algunos guiones: “This Assembly was a body of monstrous proportions, and its unmanageable size prevented it from passing anything smaller than the proverbial telephone poles which, according to a well-known Moscow underground joke, are in fact well-edited trees⁴⁸”.

Detrás del movimiento de la Nueva Ola, quedaron multitud de personas cuyos nombres no siempre podremos conocer. Škvorecký (1971:181) recuerda que muchas de las personas que participaron en este movimiento trabajaron durante muchos años como guionistas cuyo éxito en la realización bien llegó después, o no llegó a producirse⁴⁹.

Además, tras este auge internacional, muchos realizadores abandonaron el país con el fin de continuar trabajando sin los problemas de censura que se restablecían en Checoslovaquia. Como concluye Škvorecký (1971:242): “Barrandov seems to be leaving the road taken ten years ago by the young graduates of the Film Academy, and stepping out in the direction of Hollywood⁵⁰”.

⁴⁸ Traducción propia: Esta Asamblea era un cuerpo de proporciones monstruosas y, su inmanejable tamaño impedía pasar cualquier cosa más pequeña que los proverbiales postes telefónicos, los cuales, según un chiste muy conocido en Moscú, son, de hecho, árboles bien editados.

⁴⁹ Podemos citar el caso de la directora Drahomíra Vihanová, quien tras no conseguir un gran éxito con su película *Zabitá neděle* (*Aburrido domingo*, 1969), la cual fue censurada, se dedicó a la realización documental. Ella misma reconoció, en palabras recogidas por Buchar (2004) que no tuvo las mismas oportunidades que Chytilová o Němec al graduarse más tarde.

⁵⁰ Traducción propia: Barrandov parece estar abandonando el camino tomado hace diez años por los jóvenes graduados de la Academia de Cine, y saliendo en la dirección de Hollywood.

Por otro lado, la Nueva Ola no tuvo un impacto exclusivo en el cine, sino que la forma y el contenido tratado se divulgó por los distintos medios de expresión, es decir: las artes. Žantovský (2016:103) ve en *Jeho den (Su día)* de Václav Havel una de las obras dramáticas más determinantes y características del momento. Realizada en 1961, *Jeho den*, muestra una rebeldía contra la sociedad, una obra en la que Havel “despojaba de rasgos psicológicos a los personajes, suprimía de la historia los aspectos de la vida real, y la reducía a una serie de pautas mecánicamente recurrentes, en su mayoría carentes de significado [...]”.

2.2.9.- Estados Unidos

La historia del cine estadounidense ha sido la referente durante muchos años y, por lo general, el modelo a seguir para los modelos cinematográficos comerciales. Ha sido ampliamente estudiada y comentada por historiadores del cine pero, sin duda, uno de los autores más dinámicos, minuciosos y particulares que ha abordado este tema es Gregory D. Black. El autor abarca en dos de sus obras desde los orígenes de este cine hasta 1975, se tratan de *Hollywood censurado* y *La cruzada contra en cine*.

Parte de la historia cinematográfica de este país ha estado fuertemente marcada por las normas que grupos ajenos al gremio imponían a las productoras, es el caso del Código de Producción⁵¹, que como Black (2012) señala, se desarrolló desde 1930 hasta 1966. Esta autoproclamada censura fue gestada por el padre Daniel Lord S.J., un sacerdote católico que “creía que las películas corrompían los valores morales norteamericanos”:

Según una premisa básica del Código, las películas no gozaban de la misma libertad de expresión que la palabra impresa o las representaciones teatrales. El nuevo arte, tan democrático, debía ser regulado, afirmó Lord, porque el cine traspasaba todas las barreras sociales, económicas, políticas y educativas, y atraía a sus salas a millones de espectadores cada semana. (p. 11)

⁵¹ También conocido como el Código de Lord, en referencia a su impulsor el padre Daniel Lord, trató de censurar aquellas escenas que moralmente eran perjudiciales para los estadounidenses. Algunos ejemplos son: los desnudos, el erotismo, la violencia, los temas de drogadicción, blasfemias... Se trató, igualmente, de fomentar aquellos valores de la iglesia católica que querían que se promocionasen: la idea de la familia católica y el ejemplo del dogma católico como camino a seguir.

Black (2012) comenta cómo el cine era visto como una mala influencia, y el Código de Lord se instauró como un poder de censura ante escenas que no eran, a su juicio, permitidas. Sin embargo, sin el acuerdo de la industria, estas medidas no se hubieran adoptado, y en esta situación hay que nombrar a Will Hays, presidente de la asociación de cine *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), quien se unió a la propuesta de Daniel Lord y fomentó la censura dentro de su propia organización.

El acuerdo con Daniel Lord se materializó en la *Production Code Administration* (PCA), que desde dentro de la MPPDA, controló que se cumpliesen las premisas del código de la mano de Joseph I. Breen. Sin embargo, no todas las películas fueron reguladas según las premisas que las delimitaban, varios trabajos trataron de defender su originalidad y buscaron alternativas que los censores aceptasen para poder expresar aquello que querían. Es el caso de las obras de Howard Hughes, quien se enfrentó a los censores en varias ocasiones por películas como *The front page* (*Un gran reportaje*, 1928), *Hell's Angels* (*Ángeles del infierno*, 1930), *Scarface* (1932) o *The Outlaw* (*El forajido*, 1943).

Black (1999), recoge las palabras de Howard Hughes en referencia a la censura ejercida con *Scarface* por tratar el tema de la violencia, las bandas y la Ley Seca:

La libertad de expresarse honradamente en Estados Unidos se ve seriamente amenazada cuando los supuestos guardianes del bienestar público, personificados en nuestros consejos de censura, prestan su ayuda y su influencia a los esfuerzos destructivos de maliciosos y egoístas intereses para suprimir una película simplemente porque muestra la verdad sobre una situación que ha sido noticia de primera página en Estados Unidos desde el comienzo de la Prohibición. (p. 57)

El hermetismo de Hollywood comenzó a romperse con la llegada de trabajos europeos, y acabaría, como comenta Black (1999) con el fin de la edad de oro en la década de los sesenta. El autor identifica el inicio de la caída con el año 1947 y se reflejó por el descenso de la audiencia en las salas. Un dato interesante que aporta Black (1999:118) es que el papel de la televisión no fue tan fundamental en esta pérdida de audiencia ya que “en 1950 había solo tres millones de hogares con aparatos de TV y menos de cien emisoras comerciales de televisión”.

Dentro de esas primeras realizaciones europeas a las que se abrió Estados Unidos, Black (1999) hace referencia a tres que fueron castigadas por los censores pero que, sin embargo, tuvieron un gran éxito de audiencia: *Extase* (*Éxtasis*, 1932, Gustav Machatý),

checoslovaca, *La kermesse héroïque* (*La Kermesse heroica*, 1935, Jacques Feyder), francesa, y *Roma città aperta* (*Roma ciudad abierta*, 1945, Roberto Rossellini), italiana. A estas nuevas voces y formas se les unió la defensa de John Courtney Murray en 1956 quien, como recoge Black, planteó algunas cuestiones básicas: “[...] la censura en un país democrático era una peligrosa infracción contra la libertad de expresión [...]. Los censores deben ser profesionales muy preparados e inteligentes, no aficionados.” (Black, 1999:235).

La forma en la que afectaba esta nueva realidad a la sociedad y los realizadores fue el posicionamiento de las instituciones censoras por detrás de las ideas que querían desarrollarse. Frente a su nueva ubicación social, el Código de censura comenzó a tratar de modificarse de cara a los nuevos tiempos y, como comenta Black (1999), algunos temas como las drogas o el aborto podrían ser llevados a las pantallas siempre que se trataran “con buen gusto”⁵².

“Tennessee Williams representó un papel fundamental en la ruptura de barreras” (Black, 1999:298). A pesar de sus éxitos como dramaturgo⁵³ las adaptaciones fílmicas que se hicieron de sus obras fueron bastante controvertidas. Un caso es el de *Cat on a Hot Tin Roof* (*La gata sobre el tejado de zinc*, 1958) que trata el tema del alcoholismo y la homosexualidad. Mitry (1974) destaca cómo lo que trataban estos realizadores americanos era trabajar al margen de Hollywood y captar la realidad *en vías de realizarse*.

Ya fuera de los márgenes de esta esfera censora y comercial, el gran cambio lo desarrolló lo que ha sido llamado Cine Underground. Comenta Sadoul (1987) que el movimiento *underground* lo componía un grupo de personas a las que les unía la revista *Film Culture*. Como explica, este cine surge a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta como el “New American Cinema” (NAC):

Se funda en un intento de liberación individual y en el descubrimiento de una comunicación auténtica, “virgen”. La oposición al mecanismo narrativo bien organizado,

⁵² A pesar de darse un cambio y una apertura temática, la realidad fue que la cuestión sexual y los temas de carácter erótico o filmes que presentaban desnudos, siguieron siendo rechazados independientemente del modo en el que se mostrasen en la pantalla.

⁵³ De sus premios destacan dos Pulitzer de teatro por *A Streetcar named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*), premiado en 1948 y por *Cat on a Hot Tin Roof* (*La gata sobre el tejado de zinc*), premiado en 1955.

a la perfección técnica hollywoodiana, es paralela al deseo de redescubrir la “esencia de la realidad”. (p. 522)

Mitry (1974) explica que el inicio de esta tendencia cinematográfica se encuentra en realizadores como Kenneth Anger o Leslie Stevens. Es en septiembre de 1960 se constituyó *The New American Cinema Group* en torno a la figura del productor Lewis Allen, el cual continuó a través de *The Film Maker's Cooperative* fundada por Jonas Mekas en 1962 (Mitry, 1974:295). La base de este movimiento era un rechazo hacia el cine comercial y consistió en buscar la libertad por completo en sus películas; no se contemplaban las pertinencias de la censura y se focalizaba en la *expresión personal* que cada autor⁵⁴ dejaba en el cine.

Mitry (1974) recoge el pensamiento de Robert Benayoun, quien identifica dos tendencias en el Cine Underground, por un lado, la ya expuesta e identificada a partir de Jonas Mekas, la otra representada en su hermano, Adolphas Mekas, y que tiene un carácter más impulsivo y fantástico en torno a la alegría de vivir. Sin embargo, esta otra corriente: “- dicen Paul y J. L. Leutrat- en la mayor parte de los casos, se manifiesta una predilección por los problemas sexuales” (Mitry, 1974:297).

Uno de los problemas del Cine Underground es entenderlo dentro de las Nuevas Olas ya que el mismo movimiento está totalmente desconectado de ellas al no prestarlas atención (Mitry, 1974):

Jonas Mekas no quiere oír hablar de los cineastas americanos que no forman parte del *Underground*. [...] no existen para él porque realizan de manera independiente obras *profesionales*. Lucha por un cine de *aficionados* presuntuosos y que no se interesan por el cine checo, yugoslavo, brasileño o húngaro, ni por el americano de fabricación standard. (p. 301)

Cabe preguntarse entonces si no debería considerarse un movimiento aislado y para un público no comercial, que, si bien puede ser numeroso, no deja de ser más próximo a pequeños experimentos personales de cada realizador. Mitry (1974:302) destaca que estas

⁵⁴ Los primeros miembros del grupo fueron George Manupelli, Bruce Ballie y John Fles, a los que se juntaron Andy Warhol, Peter Goldman, George Landow [...] hoy pueden contarse en unos ochenta los cineastas emparentados con el *Underground Cinema* (Mitry, 1974:295).

producciones sean “una élite de cafetería y de discoteca, recurren a un lenguaje oscurantista ya usado por la vanguardia de 1925”.

2.2.10.- Nuevos cines en otros países europeos

Como señalan Labarrère (2009) e historiadores como Hobsbawm (1995) o Lozano (2012), los países amparados en la esfera comunista pudieron abrirse a nuevas oportunidades a lo largo de los años 60 y 70, aunque su verdadera liberación llegó con la caída del sistema comunista en 1989.

Tras años de dictadura o invasión nazi, estos países vieron en los partidos comunistas el aliado con el que alcanzar la independencia y salir de una situación opresora. Sin embargo, con el tiempo, las libertades individuales no dejaron de estar igualmente perseguidas. Con una tradición diferente, aunque en algunos puntos compartida, la cinematografía tomó un camino en cada país. Mientras que, en algunos países a finales de los cincuenta, principios de los sesenta ya se gestó un cine de cambio, en otros como Bulgaria o Yugoslavia fue más difícil y tardía la apertura a nuevas formas fílmicas. También cabe destacar que no siempre se arranca en esta corriente desde la industria propia del país, en el caso de Yugoslavia el *Novi Film*, el nuevo cine, arrancó tras los filmes de dos extranjeros: *Ples v dežju (Danza bajo la lluvia, 1961)* de Boštjan Hladnik y *Dvje (Dos, 1961)* de Aleksandar Petrović.

Labarrère (2009) comenta que los cines de los países bálticos no mostraron un verdadero desarrollo hasta los años cincuenta, cuando realmente comenzó a construirse una estructura industrial. Lo mismo sucedió con las repúblicas socialistas soviéticas emancipadas de la actual Rusia; Bielorrusia y Moldavia. La excepción la marcó Ucrania por su mayor desarrollo, sin embargo, su cine ha estado vinculado históricamente al soviético, complementándose mutuamente.

Si bien estos países tuvieron una evolución complicada, en Europa, la diversidad cultural permitió una amplia variedad de Nuevas Olas que se enriquecieron entre sí. Mientras que en unas zonas existían unas circunstancias poco favorables para el desarrollo del movimiento, en otras continuó la gesta de una nueva ideología en pro de la sociedad.

Con una tradición muy diferente entre sí, la mayor parte de los países de Europa occidental experimentó con la nueva ola y generaron, de forma más o menos sólida, grupos de cineastas que trataron de reflexionar y dar un nuevo impulso a la historia del cine. Según Labarrère (2009), con algunas cinematografías invadidas por realizadores extranjeros, como la irlandesa, encontraremos países tardíos a unirse a la nueva corriente: Austria lo hace en los años ochenta de la mano de Franz Novotny y Suiza se incorporó a finales de los sesenta, aunque se desarrolló en los setenta.

Posiblemente los países que mejor pudieron unirse al movimiento fueron Grecia y Portugal, este último, que estaba sumido en la dictadura de Salazar, se encontraba en una situación precaria a nivel tecnológico en la industria cinematográfica.

Con una tradición documentalista, histórica y literaria, la renovación que generó el *Cinema Novo* portugués fue una declaración tanto estética como política que pudo realizarse gracias a la convulsiva situación de un gobierno cuyas colonias se estaban desligando. Grecia vivió el nuevo cine como parte liberadora de la dictadura militar que se extendió de 1967 a 1974, pero no consiguió gestarlo con éxito. Otros países, como refleja Labarrère (2009) tuvieron otras pretensiones: Bélgica acabó por triunfar en el cine de animación, España trató a abrir caminos dentro de la dictadura franquista y Holanda se orientó a la búsqueda de reconocimiento internacional.

2.2.10.1.- Países escandinavos

En el curso en línea *Producción cinematográfica y televisiva escandinava*, facilitado por la plataforma Coursera e impartido por la Universidad de Copenhague; los profesores Ib Bondebjerg, Casper Tybjerg, Johannes Riis, Peter Schepelern, Birger Langkær y Eva Novrup Redvall dan a conocer la historia de los países escandinavos desde sus orígenes hasta el día de hoy.

A través de sus testimonios, podemos saber que, a pesar de haberse iniciado de forma separada en la historia del cine, Dinamarca, Noruega y Suecia, han colaborado a lo largo de los años en sus industrias. Los nuevos cines impulsaron el reconocimiento internacional de algunos realizadores como Henning Carlsen, Palle Kjærulff-Schmidt

(daneses), Anja Breien, Pål Løkkeberg (noruegos), Vilgot Sjöman, Jan Gustaf Troell, Bo Gunnar Widerberg (suecos).

Jean Mitry (2002:254) considera que las primeras aportaciones intelectuales al cine vinieron de la mano de realizadores daneses: “el cine danés se complacía, aunque bajo apariencias folletinescas, en tratar los temas de la angustia y la locura, o los más místicos de la hechicería”. Se refiere a producciones hechas a partir de 1914, donde destacaron realizadores como Holger-Madsen o Peter Urban Gad.

La tradición dejada por realizadores como Carl Theodor Dreyer, unida al nacimiento de las escuelas de cine nacionales entre los años sesenta y setenta, gestó un ambiente favorable para el auge de trabajos más sentimentales. Destaca *Hambre (Sult, 1966)* de Henning Carlsen, quien estaba muy unido al estilo de Cine de Realidad. Fue la primera obra danesa que adquirió un reconocimiento internacional tras los trabajos de Carl Th. Dreyer. El nuevo cine se categorizó en tres tendencias: renovación de antiguos géneros, realidad social y autorreflexión.

En Suecia destacó la apertura al mundo tabú, del cual, Vilgot Sjöman es su máximo representante con cintas como *Syskonbädd 1782 (Mi hermana, mi amor, 1966)* y *Jag är nyfiken (Yo soy curiosa, 1967)*, sin embargo, quien alcanzó mayor fama internacional fue Jan Gustaf Troell con producciones sobre el ser humano como *Utvandrarna (Los emigrantes, 1971)* y *Nybyggarna (La nueva tierra, 1972)*. El cine noruego, que fue de los más tardíos en darse a conocer, se unió a este periodo de apertura en los setenta, *Liv (1967)* es la obra de Pål Løkkeberg que inició la nueva tendencia. Tal vez sean más controvertidos los trabajos de la cineasta Anja Breien, autora de *Voldtekt (La violación, 1971)* y *Hustruer (Las esposas, 1975)*, obras que se enmarcan en la corriente feminista del cine, una vertiente que continuarán autoras como Vibeke Løkkeberg o Berit Nesheim.

2.2.10.2.- Alemania

Mitry (2002) concisa que el cine alemán comenzó a ganar relevancia desde 1914 a partir de una serie de trabajos que condujeron al expresionismo. La mejor época, para Labarrère (2009), fue bajo la República de Weimar (1918-1933), que estuvo dominada por el la

corriente expresionista de Robert Wiene, que tras el éxito de *Das Kabinett des Doktor Caligari* (*El gabinete del Doctor Caligari*, 1919) daría al cine el *caligarismo*⁵⁵.

En realidad, el caligarismo estaba precedido por el movimiento expresionista que, como señala Gubern (2006:137): “Frente a la fidelidad al mundo real captado por los sentidos, se alzó la interpretación afectiva y subjetiva de esta realidad, distorsionando sus contornos y sus colores”. Para Labarrère (2009) el caligarismo fue el expresionismo “exacerbado”. El autor considera, además, que el movimiento expresionista se vio confrontado con la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) y con ella se iría disipando.

Sin embargo, el principal motivo por el que estos temas se cortaron y dejaron de desarrollarse fue el ascenso de Hitler al poder en 1933. Por un lado, se produjo una represión hacia los trabajadores judíos que provocó la emigración de multitud de profesionales; por otro el *Reich* solo aceptó dos tipos de producciones: comedia y propaganda. Esta situación de opresión y control cambió con la derrota del fascismo. Labarrère (2009) expone al respecto:

En 1933, Hitler toma el poder. Una de las primeras leyes ordena la despedida de los colaboradores judíos de las compañías cinematográficas. Persiguen a todos aquellos, tanto alemanes como extranjeros, que no habían tenido la prudencia de alejarse del odio nazi. El éxodo masivo de los profesionales que habían construido el cine alemán lo deja exánime. Su servidumbre a la causa nazi hará el resto. Las fronteras se cierran. (p. 131)

Labarrère (2009), explica cómo tras la toma de posesión por parte del régimen de las tres compañías base (Bavaria, Tobis y UFA), las realizaciones tendrán o bien un carácter cómico, o bien propagandístico.

Como recoge Hobsbawm (1995), a la caída del régimen al final de la Segunda Guerra Mundial, le siguió el reparto cuatripartito de Alemania en la Conferencia de Potsdam y la posterior ratificación de la Ley Fundamental para la República Federal de Alemania. La parte occidental del país consiguió sanear las cuentas estatales y reanudar la actividad fílmica en un ambiente más libre que el vivido durante la Alemania de Hitler.

Los años sesenta vieron formarse un nuevo cine alemán con unas aspiraciones críticas y sociales, de orientación política, que se reflejaron el 28 de febrero de 1962 en el

⁵⁵ Estilo cinematográfico que exagera la corriente expresionista.

Manifiesto de Oberhausen⁵⁶. Como ejemplo, la historia del cine alemán ya contaba con el interés hacia el realismo que durante los años veinte gestó el movimiento expresionista teatral *Kammerspiel* y que, como dice Labarrère (2009) aportó al cine esa aproximación social que retornó, de la mano de realizadores como Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff y Wim Wenders. Por su parte, Gubern (2006:141) define este *Kammerspielfilm*, ya orientado al cine, como una visión anodina que describe como lineal, simple a nivel argumental y sobria. A su juicio: “La simplicidad dramática y el respeto a las unidades permitió crear unas atmósferas cerradas y opresivas, en las que se movían los protagonistas como monigotes guiados por el *fatum* de la tragedia clásica”.

El Manifiesto Oberhausen, Gubern (2006) lo relaciona directamente con lo que los historiadores del cine han llamado el Joven Cine Alemán. Reconocible a partir de 1965, el autor reconoce en el realizador Jean-Marie Straub como el primero en realizar una producción que permitiese hablar de algo nuevo: *Nicht Versöhnt* (*No reconciliados*, 1965). Sin embargo, centra la fuerza del movimiento en dos directores: Alexander Kluge y Volker Schlöndorff.

Para Labarrère (2009) Volker Schlöndorff fue el más internacional de todos, quien obtuvo el galardón en su primer trabajo *Der junge Törless* (*El joven Törless*, 1966) en el Festival de Cannes. Si algo destaca de esta corriente, es la falta de la crítica ante el cine en sí, ya que sus intereses recaen más en dar un empuje a la industria cinematográfica en cifras que en contenidos. Sin embargo, a esta pretensión defendida por Labarrère, se contradicen las cifras que Gubern (2006) da en torno a estos años en el país, por lo que la internacionalidad sería la clave para obtener beneficios:

A pesar de la caída vertical del número de espectadores en la República Federal (de 810 millones en 1956 a 250 millones en 1967), la producción ascendió en 1967 a 93 films - cifra no alcanzada desde 1960- debido a la incorporación de nuevos nombres al cine alemán. (p. 400-401)

⁵⁶ Firmado por veintiséis realizadores alemanes, es un escrito que aboga por la creación de un nuevo cine que puede surgir tras la muerte del “viejo cine convencional”. En busca de nuevas libertades laborales y políticas, el documento finaliza con la afirmación de que “El viejo cine ha muerto. Creemos el nuevo”. Los jóvenes cineastas que apoyaban la propuesta fueron: Bodo Blüthner, Boris V. Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hans-Jürgen Pohland, Raimond Ruehl, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Detten Schleiermacher, Fritz Schwennicke, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely y Wolf Wirth.

Por otro lado, Labarrère (2009) explica cómo la República Democrática Alemana estuvo fuertemente controlada bajo la censura que gestionaron los Estudios DEFA (*Deutsche Film-Aktiengesellschaft*), creados en 1946. Según el autor, los trabajos realizados tenían un carácter político, contrario a las formas de gobierno fuera del comunismo, y social al exponer el rechazo hacia el antisemitismo.

Este cine se mantuvo siempre controlado bajo las órdenes de Moscú, y no pudo ser conocido ni divulgado fuera de las fronteras soviéticas por lo que surgió una gran diferencia entre las cinematografías de las dos repúblicas. La identidad nacional perdió en parte su sentido, y no fue hasta la reunificación alemana de 1990 cuando se reasentaron las bases reales de un cine nacional que pudiese redescubrirse y exportarse a nivel internacional.

2.2.11.- Otros Nuevos Cines americanos

Un destacado movimiento por la grabación en directo determinó en Canadá el nacimiento del *Candid Eye*. Mitry (1974) afirma que el *Candid Eye* fue insituido por la Oficina Nacional del Film y el trabajo del realizador anglocanadiense Terence Macartney-Filgate. El autor, dice que el *Candid Eye* “se trata de registrar en vivo, pero sin que la elección, la visión personal, la valoración de algunos hechos sea prohibida al realizador” (Mitry, 1974:276). Surgió por la necesidad de dar a conocer la existencia de la etnia francesa en Canadá. Su inicio se encuentra en *Lonely Boy* (*El chico solitario*, 1962, Wolf Koenig y Norman Kroitor) y su primera obra maestra fue *Pour la suite du Monde* (*Hacia el fin del mundo*, 1963, Pierre Perrault) (Mitry, 1974:277).

Sin embargo, en el continente americano el cine más destacado dentro de las Nuevas Olas fue el Nôvo Cinema brasileño, el cual dio el salto a internacional a Europa en el festival de Cannes de 1964 con las producciones *Deus e o diabo na terra do sol* (*Dios y el Diablo en la tierra del sol*, 1964, Glauber Rocha) y *Vidas secas*⁵⁷ (*Vidas secas*, 1963, Nelson Pereira dos Santos) (Della Volpe et al., 1971:29):

⁵⁷ *Vidas Sêcas*, el filme de Nelson Pereira dos Santos realizado en 1963, según la novela de Graciliano Ramos, no tuvo éxito popular a pesar de ser una obra rica en polémicas culturales (Glauber Rocha en Della Volpe et al., 1971:212).

El movimiento ha tenido una vitalidad y una capacidad expresiva propias y nadie puede discutir, como totalidad, su papel revolucionario dentro del cine latinoamericano en cuanto a creación de una forma expresiva nacional, de un ámbito cultural anticolonizador y de unas nuevas posibilidades de trabajo. (p. 29)

Glauber Rocha sintetiza que el cineasta brasileño, debe proponerse un primer desafío: desvincularse del cine norteamericano y emplear unas fórmulas nuevas en las películas (Della Volpe et al. 1971:201). Reconoce, que utilizar estas nuevas fórmulas dan como resultado un lenguaje diferente entre el director y el público, y que supone un doble esfuerzo: por un lado, el público tiene que entender la obra de un cineasta a cuyo lenguaje no están acostumbrados, por otro, el director debe esforzarse para poder hablar al público correctamente. Este nuevo cine, también fue entendido por Rocha como nacional, pero antipopulista, y por este motivo su triunfo fue mayor fuera de Brasil:

Un país subdesarrollado no tiene necesariamente la obligación de poseer un arte subdesarrollado. Es una ingenuidad y una forma de reaccionarismo creer que el arte ofende. El «Cinema Nôvo», partiendo de la inquietud general de la cultura brasileña, ha rechazado el populismo reduciendo así su posibilidad de manejar al público. (p. 203)

Rocha explica que el arte moderno es una oposición ética y estética al lenguaje dominante, y que, en el caso particular del cine, es un lenguaje que unifica teoría y práctica, ya que los directores aprenden “mientras se realiza” (Della Volpe et al., 1971:204). La existencia de una convención ampliamente aceptada del cine norteamericano dificultó la acogida del Cinema Nôvo para el público brasileño, el cual chocó con una *cultura precaria*, a pesar de intentar ser lo más próxima posible a esta.

Nuestra lucha quiere implantar una mentalidad; y está por el asalto al poder cinematográfico del cine; está por hacer que el cine brasileño se haga verdaderamente un cine nuevo, digno de un país nuevo, aunque una prematura decadencia pueda suscitar temores respecto a su futuro. (Glauber Rocha en Della Volpe et al., 1971:222-223)

CAPÍTULO 3: CREADORES DE LA NUEVA OLA CHECOSLOVACA

Al observar las producciones de Checoslovaquia durante lo que se considera el periodo del Nuevo Cine, nos encontramos con un conglomerado de obras que se unen entre sí por su determinación a desligarse del pasado y comprometerse con un presente que busca un futuro mejor (libre y democrático por y para la sociedad). Las diferentes personalidades y organismos que llevaron a cabo este cine plasmaron, por norma general, la situación social y política del momento, si bien cada uno defiende un estilo personal que le caracteriza.

Un filme no hace la revolución. Como por otra parte no puede hacerla un hombre solo. Sin embargo debemos proceder como si fuésemos capaces de hacerla nosotros mismos. Ni tampoco la revolución se hace de la noche a la mañana. Sin embargo, un hombre, y un filme, deben proceder como si fuesen capaces de hacerla hoy mismo. [...] Un cineasta moderno, en el mismo momento en que se descubra sus grandes posibilidades como artista, también se descubre como militante, a todos los niveles de la vida. Se puede decir: no les basta liberar su arte; también tiene necesidad de liberar su vida. (García Espinosa en Della Volpe et al., 1971:193)

En algunos documentos analíticos se ha expuesto a los componentes de la *Nová Vlna* como integrantes de dos grupos en función de su edad y experiencia profesional, es el caso de la aportación que ha realizado Gómez Lucas (2008). La autora divide en dos olas a un número de realizadores: la Primera Ola se correspondía a 1956, cuando se inició un momento de apertura en el régimen comunista. Como miembros de este movimiento, Gómez Lucas (2008:3) introduce a Ladislav Helge, Vojtěch Jasný y a František Vlácil y, afirma que “serán ellos [...] los que asentarán las bases que propiciarán el nacimiento de la *Nová Vlna*”. La Segunda Ola es la que se identifica como la Nueva Ola, atañe a lo que la autora denomina “la segunda generación de la FAMU”, en este grupo los realizadores que se engloban son: Miloš Forman, Věra Chytilová, Jiří Menzel, Jan Němec, Jiří Trnka, Evald Schorm, Jaromil Jireš, Juraj Herz, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, Ján Kadar y Vojtěch Jasný.

Aceptando esta división, hay que matizar también, como hace Hames (1985), que uno de los principales reconocimientos de la Primera Ola fue la de allanar el terreno para la Segunda. El autor considera que forman parte de este primer grupo los directores Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Stefan Uher, František Vlácil, Ladislav Helge, Ján Kadar y Zbyněk Brynych. Y recuerda, que si no pudieron formalizar sus ideas y métodos en un grupo reconocido fue por la Conferencia de Banská Bystrica¹.

Esta etapa cinematográfica, ha sido reconocida por Hames (1985) como el movimiento más importante del mundo del cine desde el Neorrealismo italiano:

After World War II, Czechoslovakia gained early international success when the Venice Grand Prix of 1947 was awarded to *The Strike/The Siren (Siréna)*, directed by Karel Steklý. During the 1950s, however, the international reputation of Czechoslovak cinema depended almost exclusively on the animated and puppet films of Jiří Trnka and Karel Zeman. [...] Films by Alfréd Radok and Jiří Weiss won awards in the late 1950s, but there was no preparation for the sudden spate of prizes awarded to Vojtěch Jasný, Věra Chytilová, Zbyněk Brynych, Ján Kadar and Elmar Klos, and Miloš Forman in the period 1963-64². (p. 1)

Hames (1985), hace hincapié en entender el fenómeno de la *Nová Vlna* dentro de su contexto, ya que abarcó mucho más que una mera respuesta artística anticomunista. El cine fue una parte más dentro de un clima de reforma que afectaba a la economía, la política y la sociedad checoslovacas. Por otro lado, también aclara que no es necesario estudiar la Nueva Ola por separado, entre realizadores checos o eslovacos³ ya que algunas

¹ Realizada a comienzos de 1959, fue un ataque al nuevo estalinismo. La respuesta por parte del cine puede conglomerarse en tres realizaciones: *Tři přání (Tres deseos, 1958, Ján Kadar y Elmar Klos)*, *Zde jsou lvi (Hic sunt leones, 1958, Václav Krška)* y *Konec jasnovidce (El fin del adivino, 1957, Vladimír Svitáček y Ján Roháč)* (Liehm y Liehm, 1977:225).

² Traducción propia: Después de la Segunda Guerra Mundial, Checoslovaquia ganó un temprano éxito internacional cuando el Gran Premio del Festival de Venecia de 1947 fue otorgado a *La Huelga/La Sirena (Siréna)*, dirigida por Karel Steklý. Durante los años cincuenta, de todas formas, la reputación internacional del cine checoslovaco dependía casi exclusivamente de las películas de animación y marionetas de Jiří Trnka y Karel Zeman. [...] Las películas de Alfréd Radok y Jiří Weiss ganaron premios a finales de los cincuenta, pero nadie estaba preparado para la repentina serie de premios ganados por Vojtěch Jasný, Věra Chytilová, Zbyněk Brynych, Ján Kadar y Elmar Klos, y Miloš Forman en el periodo de 1963-64.

³ Liehm y Liehm (1977) sí hacen esta distinción y nombran a Stefan Uher, Peter Solan, Eduard Grečner, Martin Hollý y Stanislav Barabáš como los líderes del movimiento. Sin embargo, no destacan ninguno de sus trabajos salvo el de Uher en *Slnko v sieti (Sol en la red, 1962)* y el estilo de Juraj Jakubisko (graduado en la FAMU). Crean que en *Kristove roky (Los años cruciales, 1967)* se marca el nacimiento de un cine eslovaco particular.

de las mejores películas checas han sido realizadas por eslovacos y multitud de directores eslovacos se formaron en Praga.

Además, Hames (1985:23) recalca que es comprensible que se diesen las influencias entre el cine francés e italiano cuando se está dando un clima más abierto, y destaca influencias francesas (Godard, Resnais o Truffaut), italianas (Antonioni) e incluso inglesas (Anderson, Reisz o Richardson) por “their emphasis on the problems of everyday life⁴”. Por su parte, Liehm y Liehm (1977) concluyen que la reorganización fílmica realizada entre 1963 y 1968 permitió la existencia del cine como arte que podía destruir mitos y ser el observador de la verdad social.

La distinción que se propone en este capítulo sigue el planteamiento de Peter Hames en *The Czechoslovak New Wave*, por ello distingue una Primera Ola y una Segunda Ola o Nueva Ola. Dentro de la Primera Ola se encontrarían los autores que el propio Hames (1985:35) señala: Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Štefan Uher, František Vlácil, Ladislav Helge, Ján Kadár, Zbyněk Brynych, Otakar Vávra, Jiří Weiss, Jiří Krejčík, Václav Krška⁵ y Alfréd Radok. Personalmente he añadido a Elmar Klos por desarrollar su trabajo con Ján Kadár.

Después, la Segunda Ola presenta cuatro grupos diferenciados en base tanto al esquema que presenta Hames (1985) como a las consideraciones de Gómez Lucas (2008) y Škvorecký (1971):

- 1- La escuela de Miloš Forman: Miloš Forman, Ivan Passer y Jaroslav Papoušek.
- 2- Directores de corte realista: Jaromil Jireš, Evald Schorm y Hynek Bočan.
- 3- Directores de carácter surrealista y fantasía: Věra Chytilová, Pavel Juráček, Jan Němec y Jan Schmidt.
- 4- Otros realizadores: Jiří Menzel, Juraj Jakubisko, Juraj Herz.

Ballester (2007:39) también hace su propia clasificación de los directores de la Nueva Ola, tras decir que estos autores “enfatan la subjetividad [...] suprimiendo el plano

⁴ Traducción propia: su énfasis en los problemas de la vida diaria.

⁵ Krška, en los años 50, realizó en su mayoría películas de corte biográfico. Destacan de él tres trabajos: *Měsíc nad řekou* (*La luna sobre el río*, 1953) y *Sříbrný vítr* (*Viento de plata*, 1954) son los dos primeros que le hicieron salir del cine biográfico. La tercera es *Zde jsou lvi* (*Hic sunt leones*, 1958), la cual fue muy criticada en la Conferencia de Banská Bystrica (Liehm y Liehm, 1977).

general [...] dentro de una escena, es decir, suprimiendo el elemento más teatral”. Recordemos sus palabras ya recogidas en la Introducción al presentar el Estado de la cuestión:

[...] personalmente, considero como directores de la Nueva Ola aquellos que, tras estudiar en la FAMU a finales de los años 50 y principios de los 60, dirigieron su primera película durante la primera mitad de la década de los años 60. Estos son: Hynec Bočan, Věra Chytilová, Miloš Forman, Jaromil Jireš, Pavel Juráček, Antonin Maša, Jiří Menzel, Jan Němec, Ivan Passer y Evald Schorm. (p. 45)

Liehm y Liehm (1977) recuerdan que el final de la Nueva Ola se produjo la noche del 21 de agosto de 1968 con la invasión checoslovaca por parte de las tropas del Pacto de Varsovia, imponiéndose así la normalización. Muchos autores como Radok, Kadár, Weiss, Jasný, Forman, Passer o Němec fueron arrestados. Algunos fueron despedidos o no pudieron trabajar hasta años más tarde, otros decidieron irse de Checoslovaquia para iniciar sus carreras en otros países. Marcharse fuera fue más sencillo para ciertos autores por el reconocimiento internacional que habían adquirido durante los cinco años anteriores.

3.1.- Dos grandes directores reconocidos en la historia del cine checoslovaco anterior a 1956 (La Primera Ola): Machatý y Haas

3.1.1.- Gustav Machatý (1901-1963)

Uno de los primeros realizadores que podemos considerar predecesor de la Nueva Ola fue Gustav Machatý (1901-1963). Škvorecký (1971) se refiere a él como el primer director checo que realizó historias fílmicas completas, para Hames (1985) fue el único que alcanzó una reputación internacional durante el periodo de entreguerras.

Sus inicios en el cine fueron como actor, guionista y realizador. En 1919 participó en cuatro obras con diferente responsabilidad: *Teddy by kouřil*⁶ (*Teddy fumaría*, 1919,

⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6316-teddy-by-kouril/zajimavosti/?type=film Consultado el 11 de febrero de 2020.

Gustav Machatý), *Dáma s malou nožkou*⁷ (*La señora con los pies pequeños*, 1919, Přemysl Pražský y Jan Stanislav Kolár), *Aloisův los*⁸ (*Alois gana la lotería*, 1919, Richard František Branald) y *Akord smrti*⁹ (*Muerte acordada*, 1919, Jan Stanislav Kolár y Karel Lamač).

Como director, durante su carrera realizó diecisiete obras, desde *Teddy by kouřil* (*Teddy hubiera fumado*, 1919) hasta *Hledané dítě 312*¹⁰ (*Búsqueda de 312 menores*, 1955). Siguiendo a Škvorecký (1971:9) al finalizar la primera Guerra Mundial, Machatý recibió una oferta de trabajo en California, marchándose a Estados Unidos en 1920: “according to unconfirmed accounts, [he] worked as assistant to both D. W. Griffith and Erich von Stroheim¹¹”.

Škvorecký (1971) comenta que los años con Griffith le dieron a Machatý tener un sentido fílmico muy bueno, el cual demostró al volver a Praga en 1921. Durante los años veinte, el realizador dedicó dos años para estudiar otros cines extranjeros de los cuales obtener nuevas ideas y aprender. Claramente, en *Erotikon*¹² (1929), su primera película de carácter erótico mostró sus cualidades cinematográficas al mundo entero.

Anterior a *Erotikon* nos encontramos con otras dos realizaciones, de las cuales Hames (1985) apunta diferente repercusión. En 1926, adaptó con éxito la novela de 1889 de León Tolstói *Kreutzerova sonáta*¹³ (*Sonata Kreutzer*), sin embargo, la siguiente adaptación a la novela de Jaroslav Hašek, *Osudy debrého vojáka Švejka* (*Las aventuras del buen soldado Švejk*), escrita entre 1921 y 1922, fue, en palabras de Hames, insatisfactoria.

Erotikon es una película que muestra la fugacidad de una relación de pareja, así como sus consecuencias sentimentales, físicas y psicológicas. Andrea es una joven que vive con su padre, y George, que es mayor que ella, es un hombre con el que tiene una relación esporádica y del que no vuelve a saber nada. Andrea se queda embarazada, se va de casa

⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7464-dama-s-malou-nozkou/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/222685-aloisuv-los/zajimavosti/?type=film Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/75309-akord-smrti/zajimavosti/?type=film Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6314-hledane-dite-312/filmoteka/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹¹ Traducción propia: según fuentes no confirmadas, [Gustav Machatý] trabajó como asistente de D. W. Griffith y Erich von Stroheim.

¹² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6307-erotikon/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6311-kreutzerova-sonata/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

de su padre y, tras dar a luz a un bebé muerto, trata de rehacer su vida sentimental con otro hombre.

Por otro lado, la vida de George es complicada y mantiene un idilio con una mujer casada. Cuando Andrea ya ha recompuesto su vida, se reencuentra con George por casualidad y vuelven a surgir ciertos sentimientos entre ellos. Sin embargo, George es asesinado por el marido de la mujer con la que tiene una relación secreta y Andrea vuelve con su pareja, olvidándose de George. Esto nos recuerda a lo que sucede en *Sunrise (Amanecer*, Friedrich W. Murnau, 1927) donde también se muestra el amor entre una persona de campo y otra de ciudad.



Una de las particularidades de *Erotikon* es que, como destaca Škvorecký (1971), fue la primera película checa en la que una actriz aparecía desnuda al completo en la pantalla, sin embargo, este plano no se encuentra en la cinta que podemos encontrar a día de hoy y, como testigo, quedaría la imagen que Škvorecký publica en *All the Bright Young Men and Women. A personal history of the Czech Cinema*.



Hames (1985:13), destaca el hecho de que Machatý trabaja aquí con la dicotomía: país/inocencia y pueblo/decadencia, aunque los valores que se transmiten no dejan de ser convencionales: “The convenient killing off of her seducer, the object of temptation, and the miraculous intervention by an well-off young man who doubles as husband and father figure nonetheless provide a strong confirmation of existing values¹⁴”. En *Amanecer*, también se establece la similitud del binomio pueblo = pobreza, ciudad = riqueza.

Claramente se produce otro castigo a parte del asesinato de George, la mujer con la que mantiene una relación extramarital es también castigada: por un lado, como alguien poco relevante en la vida de George (quien prefiere a Andrea en varios momentos), por otro, como una mujer estúpida que es descubierta por su marido.

Jeanne y Ford (1974:220) hacen un apunte sobre *Erotikon*, destacando la capacidad artística de Machatý, quien “supo llegar hasta el límite de las situaciones que trataba y detenerse en el instante preciso [...] no es el fondo lo que da valor a la obra, sino la forma”.

El guion original partió de la obra del escritor Vítězslav Nezval, con quien también trabajó en su siguiente obra, *Ze soboty ne neděli (De sábado a domingo, 1931)*. Esta última se vio un tanto abandonada por la opinión pública posiblemente por, como afirma Škvorecký

¹⁴ Traducción propia: El conveniente asesinato del seductor de ella, el objeto de tentación, y la intervención milagrosa de un joven acomodado que se duplica como marido y padre, dan una fuerte confirmación de los valores existentes.

(1971), encontrarse entre dos grandes producciones eróticas: *Erotikon* (1929) y *Extase* (*Éxtasis*, 1932):

Erotikon's story was written by the great Czech surrealist poet, Vítězslav Nezval, who was obviously not being quite serious. He was more serious in the script for Machatý's next feature, *From Saturday to Sunday* (1931), which has been unfairly neglected probably because it was sandwiched between the two erotically scandalous pieces¹⁵. (p. 10)

Extase (*Éxtasis*, 1933) fue el triunfo más internacional de todos sus trabajos y permitió arrancar de forma exitosa la carrera cinematográfica de la actriz Hedy Lamarr (Hedvige Kiesler). Para Hames (1985), *Extase* (*Éxtasis*), fue la continuación lógica de *Erotikon*.

Esta película vuelve a tratar el tema de las relaciones de pareja, en este caso entre el reciente matrimonio de Eva y Emil Hermann. Durante la convivencia ella observa que su marido es muy maniático con su orden y que primero es él antes que ella. Cansada de la situación, en la que no se siente querida por Emil, Eva vuelve a casa de su padre y pide el divorcio. Un día en el campo conoce a Adam, quien desde el primer momento muestra tener una mayor sensibilidad y aprecio hacia ella.

Si en *Erotikon* no había diálogos, en *Extase* los encontramos de forma muy breve, en alemán, y la película está apoyada con música de fondo. Es trascendente la petición de divorcio por parte de Eva, en la cual alega tener diferencias irreconciliables con su marido reconociendo que su matrimonio había sido un error, ya que en aquellos años no era algo tan común.

Hames (1985), resume el éxito de la cinta por triunfar en el Festival de Cannes de 1933 y presentar el desnudo de la actriz. Por su parte, Škvorecký (1971) explica que fue en el Festival de Cannes, el cual sitúa en 1934, cuando la cinta se convertirá en uno de los clásicos del cine mundial. Independientemente del éxito, el autor explica cómo a pesar de los éxitos como *Erotikon* o *Extase*, Machatý pasó por varios problemas económicos:

¹⁵ Traducción propia: La historia de *Erotikon* fue escrita por el gran poeta surrealista Vítězslav Nezval, quien no estaba siendo muy serio. Fue más serio en el guion para el siguiente lanzamiento de Machatý, *De sábado a domingo* (1931), el cual fue injustamente descuidado probablemente por encontrarse entre dos trabajos eróticos de gran escándalo.

The reminder of Machatý's life is a typically Czech tragedy, although it takes place predominately in the United States. Notwithstanding his triumph in Venice, he was unable to obtain money at home, and had to turn to Austria, and later to Italy. [...] The latter was sent to Venice, but the audience expected another *Extasy* and rejected it¹⁶. (p. 12)



Al desnudo de la actriz, debemos sumarle la relación sexual que mantiene con Adam y que queda insinuada de forma muy directa en la cinta.

A pesar del divorcio o el desnudo, el filme sigue una línea convencional en la que quien se siente responsable es ella, Eva. Su sentimiento de culpabilidad es mayor que a la idílica historia que podría vivir con Adam y eso le lleva a abandonar al hombre que quiere. De unos actos socialmente no aceptados, deviene el castigo de la protagonista.

Škvorecký (1971:12) continúa la biografía del autor comentando que de Venecia volvió a Hollywood para luego regresar a Venecia. La subsistencia en Estados Unidos fue en parte inducida al no recibir trabajo en Checoslovaquia ni en la Italia de Mussolini, a esta situación se sumaba la negativa por parte de Machatý de trabajar en la Alemania de Hitler. “He made a living as a specialized side-kick: whenever a famous director felt under the weather, Machatý was sent for to become a director for a few days¹⁷ [...]”.

Hollywood lo abandonó tras volverse dependiente de su esposa económicamente, la cual se suicidó en 1950, Škvorecký (1971) dice que fue entonces cuando se marchó a vivir a Alemania Occidental, en donde realizaría su última película, *Hledané dítě 312*. (*Búsqueda de 312 menores*) dentro de una cátedra como profesor de la Escuela de Cine de Múnich.

¹⁶ Traducción propia: El recuerdo de la vida de Machatý es una típica tragedia checa a pesar de que ocurre predominantemente en Estados Unidos. A pesar de su triunfo en Venecia, no era capaz de obtener dinero para casa y tuvo que recurrir a Austria y después a Italia. [...] Al final fue enviado a Venecia, pero la audiencia esperaba otro *Éxtasis* y lo rechazaron.

¹⁷ Traducción propia: Se ganaba la vida como un compañero especializado: cada vez que un director famoso se no se sentía inspirado, Machatý era enviado para ser director por unos días [...].

En 1957 trató de negociar llevar a la pantalla un par de guiones en Praga, sin embargo, al paso de los años, en 1963, durante las negociaciones, falleció.

Hames (1985) relaciona las tres realizaciones de *Erotikon*, *Ze soboty ne neděli* y *Extase* como los trabajos que, en conjunto, tratan las relaciones hombre-mujer de forma ingeniosa y sutil. Sin embargo, considera que la obra más madura fue *Ze soboty ne neděli* por su romanticismo lírico. También asocia el trabajo de Machatý con el del final de los años veinte del realizador alemán de origen checo, Georg Wilhelm Pabst.

3.1.2.- Hugo Haas (1901-1968)

Con una muy amplia y prolífica carrera como actor, cabe destacar su aportación como director¹⁸, si bien es cierto que gran parte de su carrera la desarrolló en Estados Unidos, aunque como explica Hames (1985), esas producciones se basaron en originales checos.

Comenzó a destacar, según Škvorecký (1971:20), a partir de su contribución como actor en *Muži v offsidu* (*Hombres fuera de juego*, 1931, Svatopluk Innemann). A partir de ese momento se gesta la labor de Haas como comediante, una tarea que llevó en ocasiones de la mano de Martin Frič: “In 1933 Haas joined forces with Mac Fric¹⁹, and they produced a series of first-class comedies, based often on their own ideas and scripts²⁰”.

Con el avance militar y político de la ideología nazi, Škvorecký (1971), explica cómo Haas, de origen judío, tomó la decisión de emigrar de Checoslovaquia, para protegerse del holocausto, y establecerse en Francia²¹. Durante esta etapa colaboró con dos producciones; como actor en *Documents secrets* (*Documentos secretos*²², 1940, Léo Joannon), y como realizador del documental *Notre combat* (*Nuestro combate*, 1939). Sin

¹⁸ Su realización Checoslovaca más destacada fue, para Hames (1985), *Bílá nemoc* (*La enfermedad blanca*, 1937), una adaptación de la novela del escritor Karel Čapek.

¹⁹ Martin Frič.

²⁰ Traducción propia: en 1933 unió sus fuerzas con Mac Frič, y ambos produjeron unas series de comedias de primera clase que se basaban, por lo general, en sus propias ideas y guiones.

²¹ Cabe destacar el aporte que hace Petr Procházka quien ubica a Hugo Haas en España también en este momento propio de transición.

²² El filme ha sido traducido como *El mar en llamas*.

embargo, la instauración del Régimen de Vichy hizo que tuviera que irse a Estados Unidos.

Su etapa estadounidense quedó marcada por varios éxitos laborales, Škvorecký (1971) explica que:

It is undoubtedly a sign of Haas' extraordinary abilities that from his first American movie (*Days of Glory*, in which he co-starred with the young Gregory Peck) until the day he left for Europe in the early sixties, he was featured in some twenty Hollywood films, and in 1950 he was even able to form his own company and buy the old Chaplin studios²³. (p. 20-21)

El miedo a regresar a Checoslovaquia hizo que su primera visita de vuelta se alargase hasta 1963, en palabras de Škvorecký (1971), durante esta etapa, el público le acogió desde el cariño y la nostalgia, en su contra, se encontró con un sentimiento personal de desarraigo ante los nuevos tiempos y a una falta de identidad. Finalmente se asentó en Viena, Austria, donde falleció en 1968.

Por su parte, para Martin Frič, en palabras de Liehm (1974:13), el cine se convirtió en el sentido de su vida y en su única manera de pensar²⁴, independientemente de la política:

He absorbed every influence that came to him, from all over the world. In addition, he became the first pure extension of tradition in Czechoslovak film, a tradition that had linked his family for generations to crucial moments in modern Czech culture and civilization. [...] He had a spark, an intuitive intelligence, that raised him above the provinciality that surrounded him, without any particular effort on his part²⁵. (p. 13)

²³ Traducción propia: Sin duda, una muestra de las extraordinarias habilidades de Haas es que desde su primera película americana (*Días de Gloria*, la cual co-protagonizó con un joven Gregory Peck), hasta el día en que volvió a Europa, a principios de los sesenta, trabajó en unas veinte películas de Hollywood, y en 1950 fue capaz de formar su propia compañía y comprar los estudios antiguos Chaplin.

²⁴ Texto original: [...] for Frič, film was not just something that had captivated him. It became his very life, the meaning of his life; he was incapable of thinking in any other terms. Traducción propia: [...] para Frič, el cine no fue algo que solamente le cautivó. Se convirtió en su vida entera, el significado de su vida; era incapaz de pensar en otros términos.

²⁵ Traducción propia: Absorbía cada influencia que llegaba a él, de todo el mundo. Además, se convirtió en la primera extensión pura de la tradición fílmica checoslovaca, una tradición que vinculó a su familia por generaciones en momentos cruciales de la cultura moderna checa y la civilización. [...] Tenía una chispa, una inteligencia intuitiva, que lo elevó sobre el provincialismo que le rodeaba, sin ningún esfuerzo particular por su parte.

Dentro de la temática de reflejar las familias de clase obrera se encuentra la película *Siréna* (*Sirena / La huelga*, 1947) del guionista y realizador Karel Steklý²⁶. Hames (1985) señala que, tras ser galardonada con el León de Oro en el Festival de Venecia, Steklý, no volvió a realizar nada semejante en el resto de su carrera.

Lo interesante de estas realizaciones, es lo que concluye Hames (1985): que muestran el deseo de cambio en Checoslovaquia por parte de los realizadores hacia una tendencia socialista.

3.2.- Precursores

Dentro de estos autores nos encontramos con Jiří Weiss, Otakar Vávra o Jiří Krejčík, los tres con extensas carreras cinematográficas, que tuvieron que saber adaptarse a cada momento. Para Hames (1985) Weiss y Vávra fueron los primeros en tratar temas comprometidos. Destacan dos películas de cada autor por haber sido comparadas con las realizaciones de Roberto Rossellini o Karel Reisz.

En el caso de Weiss, Hames (1985) cita las realizaciones de *Uloupená hranice*²⁷ (*La frontera robada*, 1947) y *Vstanou noví bojovníci*²⁸ (*Nuevos luchadores se levantarán*, 1950). La primera trata del conflicto checo-alemán en la región de los Sudetes y cómo afectó a las familias, la segunda se centra en el pueblo y en los más necesitados, donde manifiesta la fuerza del grupo y la conciencia de clase²⁹.

Sedmidubský (2006:17), hace una revisión de *Uloupená hranice* y destaca cómo trata el Acuerdo de Múnich: “*Uloupená hranice* skýtá světu výmluvné svědectví naší mnichovské Kalvárie³⁰”. En palabras del autor, la película se alzó como una de las mejores del año, lo que debemos considerar todo un éxito al ser el primer largometraje de ficción checoslovaco de Weiss. Sin embargo, lo que más destacó fue la capacidad del

²⁶ Liehm (1974:84) cree que es injusta la atribución exclusiva del éxito de *Siréna* a Karel Steklý.

²⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9600-uloupena-hranice/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9604-vstanou-novi-bojovnici/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁹ Ficha técnica: www.filmovyprehled.cz/en/film/396113/new-warriors-will-arise Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁰ Traducción propia: *La frontera robada* da un testimonio elocuente mostrando al mundo nuestro calvario de Múnich.

autor de aproximarse a nuevos temas que Sedmidubský (2006:19) concreta: “Weiss se chopil tématu, k němuž zatím nikdo neměl odvalu se vydat, snad pro jeho podvědomě pocit’ovanou mnohoznačnost -politickou i psychologickou³¹”. Weiss confesó a Liehm (1974) sus sentimientos en torno al Acuerdo de Múnich, los cuales eran compartidos por el pueblo checo:

The problem of Munich was a fundamental one, particularly for my generation. The question of why, and under what circumstances, the Czechoslovak Republic -with its outstanding army- had surrendered without a fight was a very painful one for me. [...] Out of humanism? A distaste for violence? Cowardice? A feeling of smallness?³² (p. 62)

Otra interesante producción, que sería de las últimas en introducir contenido político fue *Můj přítel Fabián*³³ (*Mi amigo Fabián*, 1953). En este caso se trató de la problemática de la etnia gitana en Checoslovaquia, donde siendo una gran minoría (160.000 gitanos por 15.000.000 millones de checoslovacos³⁴), no estaban integrados en la sociedad. La película estaba pensada para llevarse al Festival de Venecia, pero al final no fue porque se exigía a Weiss que cortase varias escenas. Como él mismo dijo a Liehm (1974), no la quiso mutilar.

Con el tiempo, Weiss alcanzaría su identidad como director con *Vlčí jáma* (*La trampa del lobo*, 1957). Este largometraje, marcado por su carácter psicológico, fue un punto y final para los trabajos de carácter documentalista que solía realizar Weiss (Liehm y Liehm, 1977:223), así lo demostraría en películas posteriores como *Romeo, Julie a tma*³⁵ (*Romeo, Julieta y las tinieblas*, 1959), *Zlaté kapradí*³⁶ (*El helecho dorado*, 1963), *Tricet jedna ve stínu*³⁷ (*Treinta y uno en la sombra*, 1965) o *Vražda po našem*³⁸ (*Asesinato al estilo checo*,

³¹ Traducción propia: Weiss trató un tema que nadie tuvo el valor de realizar, posiblemente por la ambigüedad política y social que se percibía.

³² Traducción propia: La cuestión del por qué, y bajo qué circunstancias, la República Checoslovaca -con su espectacular ejército- se rindió sin luchar fue algo que me hizo mucho daño. ¿No quedaba humanismo? ¿una repulsión a la violencia? ¿cobardía? ¿un sentimiento de inferioridad?

³³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/43536-muj-pritel-fabian/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁴ Cifra tomada en base a la afirmación de Weiss en Liehm (1974:65). A día de hoy, tras mi estancia en República Checa, puedo afirmar que este problema de inclusión sigue estando presente, en especial en zonas rurales como Drnovice (distrito de Vyškov), donde la comunidad gitana se integra en el ámbito laboral de la agricultura al ser mano de obra barata.

³⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9596-romeo-julie-a-tma/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9609-zlate-kapradi/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁷ Coproducción con Reino Unido, conocida allí por el nombre de *Ninety Degrees in the Shade*. Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9586-tricet-jedna-ve-stinu/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁸ Ficha técnica: <https://www.csfd.cz/film/9603-vrazda-po-nasem/prehled/> Consultado el 11 de febrero de 2020.

1966). Estas películas tienen un mensaje comprometido y moral, en *Vražda po našem* Liehm y Liehm (1977) recalcan que el misterio que se presenta se basa en la hipocresía de la sociedad y tienen un toque autobiográfico.

Hames (1985) menciona de Vávra las películas *Krakatit*³⁹ (*La krakatita*, 1948) y *Němá barikáda*⁴⁰ (*La barricada silenciosa*, 1949). *Krakatit* es un anticipo a lo que sucedería con la carrera armamentística durante la Guerra Fría, ya que la historia está polarizada entre dos personas que buscan gobernar el mundo al querer tener en su poder el arma de destrucción masiva que es la krakatita. Puede considerarse que el filme es también una reflexión acerca del poder absoluto y sus consecuencias.

Němá barikáda (*La barricada silenciosa*, 1949) es un drama bélico ambientado el final de la Segunda Guerra mundial y la expulsión de los alemanes de Checoslovaquia. Es una de las películas que más encaja en torno al realismo socialista⁴¹ que se instaurará en el país, ya que, frente a un conflicto entre alemanes y checoslovacos, es el Ejército Rojo quien gana la batalla contra los nazis y restaura el orden⁴². Hames (1985:37-38) dice al respecto:

At the same time, the film is intensely nationalistic. In linking its nationalism to the arrival of the Russians, Vávra was doing no more than asserting an emotional belief common to those unaware of the Soviet-American agreement that effectively ensured a Russian liberation of Czechoslovakia⁴³. (p. 38)

Cabe destacar del trabajo de Vávra, la afirmación que Liehm (1974:26) le hace en una entrevista: “You were the first here to consistently introduce literature into film⁴⁴”. A lo que Vávra responde que fue por necesidad, ya que en ese momento no había guionistas que fuesen a escribir de forma artística para una película. Además, Liehm y Liehm (1977)

³⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9458-krakatit/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁴⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9463-nema-barikada/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁴¹ Sin embargo, para Liehm (1974), *Němá barikáda* fue un trabajo neorrealista que surgió al margen del Neorrealismo.

⁴² Recuperado de: www.filmovyprehled.cz/en/film/396096/silent-barricade Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁴³ Traducción propia: Al mismo tiempo, la película es intensamente nacionalista. Vincula el nacionalismo con la llegada de los rusos, Vávra no hacía más que afirmar una creencia emocional común a aquellos que no conocían el acuerdo soviético-americano que aseguraba una liberación rusa para Checoslovaquia.

⁴⁴ Traducción propia: fuiste el primero en introducir la literatura en el cine de forma consecuente.

recalcan que esta habilidad de adaptar una buena obra literaria al cine fue una tradición que se mantuvo del cine de la época de entreguerras. Vávra reconoció en una entrevista con Liehm que: “In contrast to what was going on in literature, in art, in the theater, in music, I was isolated in professional filmmaking. As an intellectual, I aroused producers’ suspicious, and I ran into a lot of trouble⁴⁵” (Liehm, 1974:25).

Sin embargo, en *Němá barikáda*, Vávra por primera vez abandonó el apoyo de la literatura en el guion y lo escriben Otakar Vávra y Jan Drda. Su siguiente trabajo, *Nástup*⁴⁶ (*Inicio*, 1952) fue una superproducción a color⁴⁷ que reflejaba la batalla por parte del Partido Comunista de 1945 a 1948 en las fronteras checoslovacas. Liehm y Liehm (1977) ven que la trilogía⁴⁸ que siguió a estos trabajos acabó por disolver la parte artística de Vávra, haciéndole un realizador muy válido y moldeable, pero sin una marca particular en su trabajo.

Hames (2009:16) considera que Vávra siempre ha trabajado a caballo entre el comunismo y la tradición de su país, y es de hecho, la trilogía husita el mejor ejemplo de esa afirmación. *Jan Hus*⁴⁹ (1954), *Jan Žižka*⁵⁰ (1955) y *Proti všem*⁵¹ (*Contra todo*, 1956), “with its large budget and help from the army could hardly have been made without full official support⁵²”.

En *Jan Hus*, Vávra hace un recorrido por la vida del teólogo y filósofo checo, líder de la reforma protestante que vivió entre 1370 y 1415, es decir, anticipándose a las acciones de Martin Lutero que tendrían lugar 100 años después. Jan Hus es un personaje histórico esencial para entender la idiosincrasia actual del pensamiento del pueblo checo, ya que se convirtió en un mártir. Su sentencia de muerte por herejía desencadenó a los cuatro

⁴⁵ Traducción propia: A diferencia de lo que estaba pasando en la literatura, en el arte, en el teatro, en la música, yo estaba solo en la realización cinematográfica profesional. Como intelectual, suscitó mucho interés en productores desconfiados, y me encontré con muchos problemas.

⁴⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9467-nastup/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁴⁷ Liehm y Liehm (1977:106) consideran que este filme fue una imitación del modelo de películas a color que se realizaban entonces en la Unión Soviética.

⁴⁸ La trilogía se compone de las películas: *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) y *Proti všem* (*Contra todo*, 1956). Liehm y Liehm, creen que solo en *Jan Hus* (1954) puede reconocerse el sello personal de Otakar Vávra.

⁴⁹ Ficha técnica: <https://www.csfd.cz/film/9453-jan-hus/prehled/> Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁵⁰ Ficha técnica: <https://www.csfd.cz/film/9454-jan-zizka/prehled/> Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁵¹ Ficha técnica: <https://www.csfd.cz/film/9479-proti-vsem/prehled/> Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁵² Traducción propia: con su gran presupuesto y ayuda de la armada, difícilmente se hubiera podido hacer sin el soporte total oficial.

años un periodo bélico conocido como las Guerras husitas (1419-1434) donde se enfrentaron los defensores de las ideas reformistas de Jan Hus contra el Sacro Imperio Romano. Actualmente, Jan Hus cuenta con un monumento en la Plaza de la Ciudad Vieja (*Staroměstské náměstí*).

Durante el conflicto bélico, tuvo una gran relevancia un seguidor de Jan Hus: Jan Žižka (1360-1424). En él se focaliza la segunda producción husita de Vávra, la cual lleva su nombre. Žižka fue un gran estratega en el campo de batalla, así como un ingeniero de la artillería al inventar la artillería móvil (Gómez, 2014). Con él se inició la defenestración de los concejales del ayuntamiento de Praga en 1419. Los ideales de los husitas se basaban en las concepciones de Jan Hus acerca de la opulencia que ostentaba la iglesia y la corrupción de esta.

La película muestra a un héroe y a un pueblo comprometido que con su unión consiguen eliminar al enemigo. En la tercera entrega, *Proti všem*, el país al completo se alza en contra de Segismundo de Luxemburgo⁵³ (1368-1437) y, tras la Batalla de Sudoměř, la prioridad pasa a ser la construcción de una fortificación que se llamó Tábor, la cual da el nombre a la rama más radical de los husitas: los taboritas.

En términos generales, la trilogía fue una producción importante y de gran peso en la historia del cine checoslovaco, no solo por su contenido histórico, sino por el gasto en material que implicaba un rodaje a color, y los rodajes en exteriores, escenarios, vestuarios...

Por otro lado, el trabajo de Jiří Krejčík comenzó en el cine documental *Naši havíři*⁵⁴ (*Nuestros mineros*, 1943), aunque su obra más destacada fue realizada en el cine de ciencia ficción: *Svědomí*⁵⁵ (*Conciencia*, 1948). La cual, como indican Liehm y Liehm (1977) había sido guionizada por el actor Vladimír Valenta, quien pasaría años en prisión y no volvería a actuar ni a escribir guiones hasta los años sesenta. Krejčík continuó su

⁵³ Rey de Bohemia desde 1419 hasta 1437 y emperador del Sacro Imperio Romano Germánico desde 1433 hasta 1437. Último emperador de la Casa de Luxemburgo.

⁵⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5328-nasi-haviri/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁵⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5337-svedomi/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

carrera como director, destacando un toque de humor en sus obras, siendo una de las mejores *Svatba jako řemen*⁵⁶ (*Boda bajo supervisión*, 1967).

Liehm (1974:85) reconoce que Krejčík trabajó en la construcción de una nueva cinematografía checoslovaca, además de ser un férreo defensor de sus ideas y de las de sus compañeros:

Krejčík, however, is known not only for his films but also for his obstinacy, his eternal dissatisfaction, mainly with himself and the work he turns out [...]. And finally, he is also known for displaying that same stubbornness in defending any of his colleagues who -in his eyes- have wronged, and in fighting for financial and working conditions for everyone in filmmaking that are in keeping with the high opinion in which he holds the profession⁵⁷.
(p. 85)

3.2.1.- Štefan Uher (1930-1993)

En palabras de Owen (2012), Uher ha sido considerado uno de los realizadores de la Nueva Ola más tempranos y uno de los precursores clave del movimiento. Hames (1985) destaca de él la realización de *Slnko v sieti*⁵⁸ (*Sol en la red*, 1962), una obra rápidamente censurada en Eslovaquia, pero bien acogida por la crítica checa. Liehm (1974) lo describe como el primer realizador en establecer una unión real entre las cinematografías checa y eslovaca. Hames (2013:39) explica la importancia de este filme: “More than any other film of the early 1960s, Štefan Uher’s *The Sun in a Net* opened the doors for the liberated films of the Czechoslovak New Wave that extended from 1963-69⁵⁹”.

Slnko v sieti pasa por distintos momentos, el primero muestra un amor adolescente lleno de inquietudes y timidez entre Bela y Fajolo. Fajolo abandona su casa para irse a trabajar

⁵⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5336-svatba-jako-remen/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁵⁷ Traducción propia: Sin embargo, Krejčík, es conocido no solo por sus películas sino también por su obstinación, su descontento eterno, principalmente consigo mismo y el trabajo que realiza [...]. Y finalmente, es también conocido por mostrar la misma terquedad defendiendo a sus compañeros que -bajo su punto de vista- se han dañado, y en la lucha por la financiación y condiciones laborales para todo el mundo en el cine que están conformes con la alta opinión en la que tiene a la profesión.

⁵⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/28765-slnce-v-siti/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁵⁹ Traducción propia: Más que ninguna otra película de principios de los sesenta, *Sol en la red*, de Štefan Uher, abrió las puertas para las películas libres de la Nueva Ola checoslovaca que se extendió de 1963 a 1969.

y hacerse una reputación, la relación entre los dos había acabado tras una discusión y cada uno hace una vida diferente: Bela en la ciudad y Fajolo en el campo. Otro personaje de interés en la película es la madre de Bela y Milo, Stana, que se quedó ciega tras intentar suicidarse al descubrir que su marido tenía una amante. A la soledad real de Stana, se contraponen la compañía que va unida de mentiras por parte de sus hijos por bien tener más libertad, o no atreverse a hacerla saber la verdad.

Liehm y Liehm (1977) comentan que la película mostró la realidad de Checoslovaquia desde el punto de vista cultural y político. La forma de llevar la historia a la pantalla por parte de Uher fue desde la libertad, reflejando la verdad de la situación económica del país. Hames (1985:63) considera que no está justificada la interpretación política de la cinta, y explica que lo revolucionario de *Slnko v sieti* queda en su sensibilidad: “The film’s revolutionary quality lies more in its poetic sensitivity, its analysis of characters in relation to environment, and its use of selective images and sound. The significance of the sun as the source of life is made paramount⁶⁰”.

Prohibida en Eslovaquia, la situación de ruptura que comenzaba a vislumbrarse en la parte checa permitió su estreno. Liehm (1974) recoge:

Sunshine in a Net was accused of the most heinous of crimes, and the Slovak establishment prohibited its distribution. But the ice was beginning to break in the Czech lands, the situation was changing again, this time under the pressure of the imminent economic crisis and the political necessity of rehabilitating victims of the political trials of the fifties. [...] Sunshine in a Net thus presented a unique opportunity for the new test of strength. Czech film critics held a gala showing of the film that was “banned in Bratislava” a crushing majority of them stood up for it, and they won. The film opened in Prague and Bratislava, and brought about the definitive opening of the door for the “young wave” of the sixties⁶¹. (p. 202-203)

⁶⁰ Traducción propia: La calidad revolucionaria de la película recae más en su sensibilidad poética, su análisis de los personajes en relación con el medio ambiente, y en el uso selectivo de imágenes y sonido. El significado del sol como fuente de vida se hace lo más importante.

⁶¹ Traducción propia: *Slnko v sieti* fue acusada de los crímenes más atroces, y la institución eslovaca prohibió su distribución. Pero el hielo había empezado a romperse en las tierras checas, la situación estaba cambiando de nuevo, esta vez bajo la presión de una crisis económica inminente y la necesidad política de rehabilitar a las víctimas de los juicios políticos de los años cincuenta. [...] *Slnko v sieti* presentó así una oportunidad única en la nueva prueba de fuerza. Los críticos de la cinematografía checa realizaron una muestra en una gala mostrando la película que había sido “prohibida en Bratislava”, una mayoría aplastante

Slnko v sieti tiene para Hames (2009) un gran significado en su propio título y, es que, el hecho de relacionar al sol atrapado en una red es algo imposible de alcanzar. Una de las primeras tramas se centra en un eclipse solar que, como recoge el autor, fue visible en Bratislava justo el año anterior a la realización de la película. También Hames (2009) ve en esto un gran simbolismo: “The sun and the eclipse suggest a range of associations - life, death, light, dark, love and blindness⁶²”.

A continuación, realizó *Organ*⁶³ (Órgano, 1964) y después *Panna zázračnica*⁶⁴ (*El milagro de la virgen*, 1966) siendo ya esta última una obra surrealista y totalmente alejada del estilo de *Slnko v sieti*. Aunque ambas hayan sido producidas y estrenadas durante la época cinematográfica de la Nueva Ola, no han tenido tanta repercusión. *Organ* es un drama que narra la historia de un judío polaco que es acogido por la una orden franciscana en Eslovaquia, mientras que *Panna zázračnica* trabaja la dualidad de la vida y la muerte a través de su protagonista Anabella. Una última realización dentro de este periodo fue *Tri dcery*⁶⁵ (*Tres hermanas*, 1968).

Hames (2009) comenta que, al igual que František Vlácil, Jiří Menzel o Věra Chytilová, Štefan Uher siguió haciendo películas relevantes durante la siguiente etapa cinematográfica, la normalización.

3.2.2.- Ján Kadar (1918-1979) y Elmar Klos (1910-1993)

Kadar y Klos son dos autores cuya historia ha ido de la mano desde 1952, con *Únos*⁶⁶ (*Secuestro*)⁶⁷ hasta 1969, con *Touha zvaná Anada*⁶⁸ (*El deseo llamado Anada*). En total realizaron juntos ocho largometrajes, los cuales forman casi en su totalidad la carrera de

la defendieron y ganaron. La película se estrenó en Praga y Bratislava, y dio la oportunidad de abrir la puerta a la “ola joven” de los años sesenta definitivamente.

⁶² Traducción propia: El sol y el eclipse sugieren un rango de asociaciones – vida, muerte, luz, oscuridad, amor y ceguera.

⁶³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/136320-organ/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁶⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/105928-panna-zazracnica/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁶⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/28853-tri-dcery/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁶⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5007-unos/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁶⁷ Hames (1985) comenta que para salvar la película de la censura tuvo que intervenir en ella Vsévolod I. Pudovkin.

⁶⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5005-touha-zvana-anada/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

Kadár como director. Klos, por su parte, había trabajado anteriormente en solitario, durante siete años, realizando diferentes cortometrajes.

Škvorecký (1971:223) encaja a Kadár y Klos por encima de la media del resto de realizadores en sus trabajos. Si bien empezaron a rodar en los años cincuenta, la Nueva Ola, les estimularía para sacar lo mejor de sí mismos: “The duo belongs to the generation of artists who began directing in the early fifties, were always highly above the average, and after the New Wave’s aesthetic revolution were stimulated towards the creation of their best works⁶⁹”.

Una de las primeras realizaciones que les dio problemas fue *Tam na konečné*⁷⁰ (*Allí en el final*, 1957), la cual, como refleja Hames (1985) muestra la pobreza espiritual del estalinismo. Como explica Škvorecký (1971), no podemos catalogar ni a Kadár ni a Klos dentro de un cine experimental, ni expresionista, ni neorrealista, ni *cinéma vérité*. Lo que realmente puede catalogar su trabajo es el llamado *cinéma engagé*, el cine comprometido.

Esta vertiente cinematográfica sería la tomada por los realizadores moralistas que definen Liehm y Liehm (1977). En su siguiente proyecto *Tři přání*⁷¹ (*Tres deseos*, 1958), volvieron a demostrar ese sello que en aquel momento no dejaba de ser polémico. Tras este trabajo fueron suspendidos como directores durante dos años, el film se prohibió y aunque se relanzó en 1963, ya había perdido toda la esencia que la hacía ser controvertida⁷².

The concluding question in the film was different from the one posed on the stage: if you truly begin to fight a situation that is destroying honest people, you have to count on losing the advantages that this situation brought to you. Are you really willing to do it? That was the crucial question in the period of the first reckoning around 1956⁷³. (p. 226-227)

⁶⁹ Traducción propia: El dúo pertenece a la generación de artistas que comenzaron a dirigir a principios de los cincuenta, siempre estuvieron muy por encima de la media, y después de la revolución estética de la Nueva Ola fueron estimulados hacia la creación de sus mejores trabajos.

⁷⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5004-tam-na-konecne/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁷¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5006-tri-prani/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁷² Hames (1985) recoge que la película fue comentada durante la Conferencia de Banská Bystrica al año siguiente.

⁷³ Traducción propia: La última pregunta en la película fue diferente a la que se planteaba en el escenario: si comienzas de verdad a luchar contra una situación que está destruyendo a gente honesta, tienes que contar

Tras la pausa, que se prolongó cinco años, Kadár y Klos volvieron a las pantallas con una de sus mejores películas, *Smrt si říká Engelchen*⁷⁴ (*La muerte se llama Engelchen*, 1963). Para Škvorecký (1971:228), este filme ha sido, posiblemente, su mejor trabajo cinematográficamente hablando, aunque el ejemplo más característico de su cine comprometido⁷⁵ fuese *Obžalovaný*⁷⁶ (*El acusado*, 1964): “Most interesting is a thematic comparison with the socialist-realistic approach⁷⁷”.

Su obra más destacada ha sido *Obchod na korze*⁷⁸ (*La tienda en la Calle Mayor*, 1965), primera película checoslovaca oscarizada, Škvorecký (1971):

Shop on Main Street (1965) is a combination of an excellent theme (a novel by Ladislav Grosman), screen-play, outstanding actors, intimate knowledge of the environment, and a passionate involvement with the artistic questions submitted by the form. All of these elements are chiseled into a classical shape by the great experience of the authors, who managed -like Vlácil in *Markéta Lazarová*- to revive the past⁷⁹. (p. 228)

La película no deja de tratar un tema controvertido y difícil a pesar de tener momentos de humor. La historia se desarrolla en 1942, cuando tras las leyes de Núremberg⁸⁰, a un ciudadano eslovaco, Tono Brtko, le ceden el negocio de una anciana judía⁸¹. La historia entre ambos personajes pasa por diferentes momentos, acabando en una amistad en la que Tono protege a la señora Lautmannová. Sin embargo, cuando las SS comienzan a detener

con perder las ventajas que esta situación te dio. ¿Estás realmente dispuesto a hacerlo? Esa fue la cuestión crucial en el período de las primeras estimaciones alrededor de 1956.

⁷⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5002-smrt-si-rika-engelchen/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁷⁵ Liehm y Liehm (1977) creen que esta fue su película con más contenido político y que con ella Kadár y Klos consiguieron ser reconocidos a nivel internacional.

⁷⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/5000-obzalovany/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁷⁷ Traducción propia: lo más interesante es una comparación temática con el enfoque socialista-realista.

⁷⁸ Ficha técnica: <https://www.csfd.cz/film/4999-obchod-na-korze/prehled/> Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁷⁹ Traducción propia: *La tienda en la Calle Mayor* (1965), es una combinación de un tema excelente (una novela de Ladislav Grosman), guion, actores destacados, conocimiento íntimo del ambiente, y una participación apasionada con las cuestiones artísticas que presenta la forma. Todos estos elementos están cincelados en una forma clásica por la gran experiencia de los autores, que dirigieron -como Vlácil- para revivir el pasado.

⁸⁰ Normativa antisemita de la Alemania de Hitler que establecían la separación de la población aria y la judía.

⁸¹ Hames (1985) menciona cómo las tramas judías han ido vinculadas a un aumento de la liberación cultural checoslovaca. Otro ejemplo sería el de *Romeo, Julie a tma* (*Romeo, Julieta y las tinieblas*, 1959, Jiří Weiss).

judíos para llevarlos a campos de concentración, a Tono la situación se le va de las manos, e intentando proteger y ocultar a la anciana la acaba matando por error⁸².

Kadár, confiesa a Liehm (1974) que *Obchod na korze* se preparó porque era un fiel reflejo de la situación de Europa en aquel momento:

When I turned for the first time to a Jewish theme and, in 1964, began to prepare *The Shop on Main Street*, it was once again simply because the tragedy of the Jews was identical with the tragedy of Europe at a certain moment in its history⁸³. (p. 406)

La recepción de la película por el público fue excelente, no solo por los checos, ni por la cultura judía, sino a nivel internacional. Fue el primer gran hito del cine checoslovaco, al obtener el Óscar a la Mejor Película Extranjera.

Su siguiente colaboración, *Touha zvaná Anada* (*El deseo llamado Anada*, 1969), fue la última juntos, ya que Kadár decidió quedarse en Estados Unidos, donde continuaría su carrera con otros dos largometrajes y tres películas para la televisión. Falleció en Los Ángeles, California, el 1 de junio de 1979. Por su parte, Klos solo realizó una película más, *Bizon* (*Bisonte*, 1989) y fue codirigida con Moris Issa⁸⁴.

3.2.3.- Ladislav Helge (1927-2016)

Škvorecký (1971) destaca de Helge que fuese el autor de una de las primeras cintas más aclamadas tras el vigésimo Congreso del Partido Comunista Soviético, *Škola otců*⁸⁵ (*Escuela de padres*, 1957). Basada en el libro de Ivan Kříž, fue galardonada por el Premio Nacional:

The film [...] told a story of a teacher who, after discovering certain discrepancies between the ideal theory and that somewhat less ideal practice, took a rather unorthodox

⁸² La máxima de la película puede resumirse en las palabras de Liehm y Liehm (1977:278): “You all share the responsibility, no one can escape from himself” (Traducción propia: Todos vosotros compartís la responsabilidad, nadie puede escapar de sí mismo).

⁸³ Traducción propia: Cuando recurrí a un tema judío por primera vez y, en 1964, empecé a preparar *Obchod na korze*, fue de nuevo simplemente porque la tragedia de los judíos fue idéntica a la tragedia de Europa en ese momento de la historia.

⁸⁴ Realizador nacido en Alepo, Siria. Estudió cine en su país, y tras graduarse se fue a estudiar dirección a la FAMU.

⁸⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4214-skola-otcu/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

stand. As a result he became (almost-at the end a *deus ex machina* in the form of a gentle Party secretary intervenes) the victim of a well organized “will of the people”⁸⁶. (p. 43)

Como señala Škvorecký (1971), la película tiene un carácter político, el cual, tras la buena recepción de *Škola octů*, que como explica Hames (1985) fue considerada por algunos críticos como la primera película de la llamada Primera Ola, será continuado por Helge en su siguiente trabajo, también basado en otro libro de Ivan Kříž: *Velká samota*⁸⁷ (*La gran soledad*, 1959). En este caso, la historia se desarrolla en torno a un responsable comunista de una cooperativa a quien la obsesión del trabajo bien hecho lleva a quedarse solo al ofender a los habitantes del pueblo en el que trabaja. El final tuvo que ser modificado para que diese un cierre más optimista a la historia, aunque a pesar de ello, la película acabó siendo un escándalo que perjudicó a la carrera de Helge (Liehm y Liehm, 1977).

Este trabajo también fue reconocido al ser galardonado con el Premio de los Críticos de Cine Checoslovacos en 1960, a pesar de que, como recoge Škvorecký (1971), el premio fue retirado tras la intervención de dos agregados culturales de la Embajada soviética que calificaron de impropia la decisión del jurado.

A este acto siguió otro, un comité especial vio la película, la cual, en base al testimonio de Škvorecký (1971:47), fue calificada de “terrible”, “anticomunista” o “antisocial”. Como reconoció Ladislav Helge más adelante: “Worst of all was the feeling inside me. [...] at that time I really started to think that maybe I had really done something anti-social⁸⁸”. Liehm (1974) recoge también las palabras de Helge en torno a *Velká samota*:

When we were doing the script, and even while we were shooting *Great Solitude*, we had pretty much of a free hand. There were objections, of course. But the leaders of our production group and the head of the Barrandov Studios at the time convinced anybody who needed convincing. Then I finished the first print, and I heard that some sort of

⁸⁶ Traducción propia: La película [...] cuenta la historia de un profesor que, tras descubrir algunas discrepancias entre el ideal teórico y la práctica, no tan ideal, y coge una postura poco ortodoxa. Como resultado se convirtió (casi al final un *deus ex machina* en forma de un amable secretario del partido interviene) en la víctima de una bien organizada “voluntad del pueblo”.

⁸⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4216-velka-samota/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁸⁸ Traducción propia: Lo peor de todo fue el sentimiento dentro de mí. [...] en ese momento realmente empecé a pensar que tal vez había hecho algo antisocial de verdad.

commission had ordered a showing. Of course, I wasn't invited: but I got into the projection booth and heard everything that was said. It was awful⁸⁹. (p. 117)

A partir de ese momento, el cine de Ladislav Helge se vino abajo, los trabajos *Jarní povětrí*⁹⁰ (*Aire de primavera*, 1961), *Bílá oblaka*⁹¹ (*Nubes blancas*, 1962) y *Bez svatozáře*⁹² (*Sin halos*, 1963), pasaron desapercibidos en comparación con los anteriores. Sin embargo, con el desarrollo de la Nueva Ola, trató de realizar una película más personal otra vez de la mano de Ivan Kříž: *První den mého syna*⁹³ (*El primer día de mi hijo*, 1964). Škvorecký (1971) explica cómo este trabajo acabó siendo una parodia, y no fue realmente hasta *Stud*⁹⁴ (*Vergüenza*, 1967) cuando retomó el tema que tanto llamó la atención en *Velká samota*. Sin embargo, en esta ocasión tuvo que escuchar los reproches de los supervisores culturales de los Estudios Barrandov:

He became one of the “leaders of the counter-revolution”. He did not manage to shoot either the script about Czech political prisoners, which he was preparing with [...] Karel Pecka [...], or another script *How Bread Is Made* written by the screenwriter [...] Ivan Kříž. According to unconfirmed reports, the new rulers of Barrandov prepared several lists ranging in political colouring from white, past several shades of gray, all the way to black. Helge is on the blackest of them all⁹⁵. (p. 47-49)

⁸⁹ Traducción propia: Cuando estábamos haciendo el guion, e incluso cuando estábamos grabando *La gran soledad*, teníamos bastante mano libre. Por supuesto, había objeciones. Sin embargo, los jefes de nuestro grupo de producción y el director de los Estudios Barrandov, en ese momento, convencieron a cualquiera que necesitase ser convencido. Después terminé la primera copia, y oí que una especie de comisión ordenó su exhibición. Por supuesto, yo no estaba invitado: pero entré en la cabina de proyección y escuché todo lo que se dijo. Fue horrible.

⁹⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4213-jarni-povetri/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁹¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/230300-bila-oblaka/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁹² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/118874-bez-svatozare/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁹³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/204752-prvni-den-meho-syna/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁹⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4215-stud/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁹⁵ Traducción propia: se convirtió en uno de los “líderes de la contrarrevolución”. No pudo gestionar ni el rodaje de unos prisioneros políticos checos, que estaba preparando con [...] Karel Pecka [...], ni tampoco otro guion, *Cómo se hace el pan*, escrito por el guionista [...] Ivan Kříž. Según informes no confirmados, los nuevos dirigentes de Barrandov realizaron varias listas que iban en un rango político desde el color blanco, pasando por varios tonos de gris, hasta el negro. Helge está en el más negro de todos.

3.2.4.- Karel Kachyňa (1924-2004)

Kachyňa fue uno de los primeros graduados en la FAMU y formó un dúo junto al guionista Jan Procházka. Škvorecký (1971), indica que su colaboración se inició con *Trápení*⁹⁶ (*Miseria*, 1961) y se prolongó durante trece películas dirigidas en nueve años hasta *Ucho*⁹⁷ (*Oído*, 1970):

Procházka and Kachyňa carefully observed the New Wave and the formal experimentation going on in the West; first they produced a cultivated combination of the new methods with the required environment and optimistic conclusions, and from there they gradually worked towards a sense of tragedy, which smacked of pessimism⁹⁸. (p. 234)

Asimismo, los inicios de su carrera los anduvo de la mano de Vojtěch Jasný, Liehm (1974) reconoce este trabajo juntos, y define a Kachyňa como un director que necesitaba de un “gurú”:

Karel Kachyňa’s story begins at exactly the same point as that of Vojtěch Jasný. They were inseparable for a long time, until they split up over a rather bad film in 1954. Kachyňa always needed a guru. He found him in the second half of the 1950s in the person of writer Jan Procházka, and from then on the story of the former is much more the story of the latter⁹⁹. (p. 140)

Sin embargo, como también comenta Liehm (1977), los guiones del dúo Kachyňa y Procházka no fueron tan destacados como se podría haber esperado, quizás también por su carácter indefinible o no categorizable en el momento que vivió: ni se opuso a la Nueva Ola, ni formó parte de ella. Así se lo preguntó Liehm (1977) en una entrevista en el verano de 1968, a lo que Kachyňa responde:

⁹⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4982-trapeni/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁹⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4983-ucho/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

⁹⁸ Traducción propia: Procházka y Kachyňa observaron cuidadosamente la Nueva Ola y la experimentación formal que se estaba dando en el Oeste; primero produjeron una cultivada combinación de métodos nuevos para el ambiente requerido, y de ahí trabajaron gradualmente hacia el sentido de la tragedia, que golpearon de pesimismo.

⁹⁹ Traducción propia: La historia de Karel Kachyňa comenzó exactamente en el mismo punto que la de Vojtěch Jasný. Fueron inseparables por mucho tiempo, hasta que se separaron tras una película muy mala en 1954. Kachyňa siempre necesitó un gurú. Lo encontró en la segunda mitad de los cincuenta e la persona del escritor Jan Procházka, y desde entonces la historia primera fue mucho más que la última historia.

We were apparently aiming at identical principles but life was so unnaturally complicated that we frequently placed obstacles in each other's path, weakening our common effort. And it was just these complications, this lack of confidence, these suspicions that were the expression and the consequence of the pressures of the time in which we were living. Until we finally began to doubt even the rightness of what we were doing¹⁰⁰. (p. 143)

Según Škvorecký (1971), del dúo destacaron dos películas: *At' žije republika*¹⁰¹ (*Viva la república*, 1965) y *Kočár do Vídně*¹⁰² (*Carruaje a Viena*, 1966). Hames (1985) también destaca la colaboración que tuvo durante unos años con Vojtěch Jasný a quien conoció en la FAMU.

Después llegó *Noc nevěsty*¹⁰³ (*La noche de la novia*, 1967), donde trataron el tema de la colectivización. Liehm y Liehm (1977) señalan que, a partir de este trabajo, comenzaron los problemas entre el estado y Procházka, quien acabaría siendo perseguido tras la invasión de 1968. De todas las películas que realizaron en conjunto, los dos últimos, que volvían a tratar el tema político, fueron prohibidos: *Směšný pán*¹⁰⁴ (*El hombre divertido*, 1969) y *Ucho* (*Oído*, 1970).

A pesar de estas controversias, Horálková (2004) reconoce que los filmes realizados por Kachyňa, eran sinónimo de calidad, para lo cual alude a los múltiples premios nacionales e internacionales que recibió el director a lo largo de su carrera. Y es verdad, que su forma de trabajar es personal desde el primer momento.

Uno de sus primeros trabajos a los que he tenido acceso es *Král Šumavy* (*Contrabandistas de la muerte*, 1959), se desarrolla en 1948, centrándose en los hombres que forman el Cuerpo Nacional de Seguridad (*Sbor národní bezpečnosti*, SNB) que vigilan la frontera del contrabandismo en la zona de Šumava. El contrabandismo que regulan estos oficiales es el que se producía entre dos mundos antagónicos a nivel económico: capitalismo frente a comunismo. Liehm y Liehm (1977:234) destacan que lo relevante de esta producción

¹⁰⁰ Traducción propia: Aparentemente estábamos apoyando unos principios idénticos pero la vida era tan antinaturalmente complicada que frecuentemente colocábamos obstáculos en el camino de otro, debilitando nuestro esfuerzo común. Y solo fueron esas complicaciones, esa falta de confianza, esas sospechas que eran la expresión y la consecuencia de las presiones de aquel momento que estábamos viviendo. Hasta que finalmente comenzamos a dudar incluso de lo correcto que estábamos haciendo.

¹⁰¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4939-at-zije-republika/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁰² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4952-kocar-do-vidne/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁰³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4964-noc-nevesty/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁰⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4977-smesny-pan/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

es el hecho de que fuera de un género diferente, el de espías: “The relaxation of ideological censorship did make posible a differentiation of genre in general production. Mysteries and spy stories appeared¹⁰⁵”.

Práce, traducida como *Slingboy* en inglés (algo así como trabajador o vulgarmente un “chico de los recados”), fue el siguiente trabajo de Kachyňa. Narra la historia de un niño, František Bureš, que es rescatado de un campo de concentración por el Ejército Rojo. En plena guerra con Alemania, František es mandado a una división de lavandería checa cerca del paso Dukla. Todos los compañeros de la división están encantados con el niño y le integran en el grupo como ayudante, sin embargo, František tiene otras ideas, quiere ser soldado y servir en el campo de batalla. Aquí trabaja con el tema bélico desde el humor y siguiendo una de las ideas del realismo socialista: el éxito de la colectividad al liberar Checoslovaquia de los alemanes.

3.2.5.- Vojtěch Jasný (1925-2019)

Jasný, llegó a Praga para iniciarse en el cine con 19 años. Se presentó a los exámenes para acceder a la FAMU como guionista junto a su hermano, aunque solo él fue elegido y guiado por el director, fotógrafo y cámara Karel Plicka. Incluso siguió ayudándole y asesorándole en la producción de *Všichni dobří rodáci*¹⁰⁶ (*Todos mis compatriotas*, 1968).

Hames (1985) destaca de Jasný, que fuese el primer realizador de importancia que se formó en la FAMU. Aunque al inicio de su carrera trabajó junto con Karel Kachyňa¹⁰⁷ y ambos autores ya mostraron una personalidad característica, en referencia a su película de graduación en la FAMU *Liehm* (1974), sostiene:

The film had all the marks of the beginning of an epoch; it was socialist in spirit; it was strongly in favor of human endeavor; its basis was nonstudio reality: it's focal point was

¹⁰⁵ La relajación de la censura ideológica hizo posible una diferenciación de géneros en la producción general. Aparecieron el misterio y las historias de espías.

¹⁰⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4786-vsichni-dobri-rodaci/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁰⁷ Su trabajo de graduación lo realizaron juntos: *Není stále zamračeno* (*No se está nublando*, 1949) (Liehm, 1974).

a real man with a real destiny. The “truth” of that film was probably cinematographically more valid than the “truth” expressed by what was then the neorealist wave¹⁰⁸. (p. 125)

Jasný recuerda ese periodo en el documental *Life & Film, The Labyrinthine Biographies of Vojtěch Jasný* de Arkaitz Bastera: “in Stalin time we cannot make feature films, fictions and so on, only bullshit, so we shoot here one year with 35mm camera. We shot silently and then made narration to it, and this way we made our first films¹⁰⁹”.

En 1957 comenzó su carrera en solitario con *Zářijové noci*¹¹⁰ (*Noches de septiembre*, 1957), una sátira sobre la vida en el ejército (Liehm, 1974). Sin embargo, la obra que Hames (1985:56) destaca de él por haberse considerado algo similar a un manifiesto¹¹¹, fue *Touha*¹¹² (*Deseo*, 1958) y como remarcó Žalman: “*Desire* resurrected in Czech cinema the film poetry once upon a time introduced to it by Rovenský, Frič, Vančura, and Vávra¹¹³”. Liehm (1974:125) también apunta a esta película como el trabajo en el que Jasný se descubrió a sí mismo.

Recae sobre este trabajo el reconocimiento de Jasný como figura central en los cineastas de la generación del 56 (Liehm, 1974:124): “Vojtěch Jasný became the central figure of the generation of 1956. He deliberately destroyed the canons of Stalinist esthetics with his film *Desire*, and he was the first to seek a specifically Czech film language¹¹⁴”. Distinguimos ya en *Touha* algunas cualidades de su cine, tales como la fuerte presencia de la música y sonidos que acompañan el ritmo de las escenas.

¹⁰⁸ Traducción propia: La película tenía todos los signos del comienzo de una época; era socialista en espíritu; estaba fuertemente a favor del esfuerzo humano; su base era la realidad fuera de los estudios: su punto focal era el hombre real con un destino real. La “verdad” de aquella película probablemente fue cinematográficamente más válida que la “verdad” expresada por lo que era en aquel momento la ola neorrealista.

¹⁰⁹ Traducción propia: en la época de Stalin, no podíamos grabar largometrajes, ficciones y esas cosas, solo tonterías, así que grabamos aquí con una cámara de 35mm. Grabamos en silencio y luego hicimos la narración para la película, y de esta manera hicimos nuestras primeras películas.

¹¹⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4791-zarijove-noci/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹¹¹ Liehm y Liehm (1977:221) consideran que la película de *Touha* fue la primera de cine de autor del cine checo.

¹¹² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4784-touha/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹¹³ Traducción propia: *Deseo* resucitó en el cine checo la poesía que una vez fue introducida por Rovenský, Frič, Vančura, y Vávra.

¹¹⁴ Traducción propia: Vojtěch Jasný se convirtió en la figura central de la generación del 56. Deliberadamente destruyó los cánones de las estéticas estalinistas con la película *Deseo*, y fue el primero que buscó un lenguaje específico del cine checo.

Visualizando la película podemos entender la ruptura del canon estético del Realismo Socialista al mostrar una narración que se centra en el individuo y no en la colectividad. Por ejemplo, la trilogía husita de Vávra, trabaja con dos personajes importantes de la historia del pueblo checo, pero cuando muestra las victorias en las cruzadas dirigidas por Jan Žižka, el triunfo es del pueblo, no de un solo hombre. Es el colectivo de los ciudadanos el que consigue el triunfo.

Cabe recordar que *Touha*, se realizó en 1958, uno de los años más importantes de la cinematografía checoslovaca por su éxito en la EXPO de Bruselas. Los ya mencionados años cincuenta fueron la época en la que comenzó a gestarse la crítica hacia la política socialista que se imponía desde Moscú y no daba opción a desarrollar el ideal del socialismo democrático que albergaba el pueblo checoslovaco con el fin de la época nazi. *Touha* se realizó y estrenó en una pequeña etapa de apertura, antes de que volvieran a cerrarse las puertas al arte con la Conferencia de Banská Bystrica de 1959.

En este trabajo Jasný muestra cuatro etapas de la vida a través de cuatro historias diferentes e inconexas en las que los deseos de los protagonistas no son satisfechos. Nos encontramos así con cuatro relatos independientes, que siguen tanto el orden de las estaciones del año como el de la edad de los protagonistas: infancia-primavera, juventud-verano, madurez-otoño y vejez-invierno. Un rótulo al inicio nos pone en situación diciendo: *Cuatro estaciones, cuatro periodos de la vida humana... (Čtyři roční období, čtyři doby lidského života...)*.

La primera historia se centra en la infancia a través de un niño de unos 7 años como protagonista, Josko. Lo que vemos en esta parte llamada *O chlapci, který hledal konec světa* (*El chico que quería encontrar el fin del mundo*) son las inquietudes de Josko, tales como alcanzar el fin del mundo o conocer a su nueva hermana, que acaba de salir del hospital con su madre. El deseo de verla por primera vez tal y como él se la imagina, dentro de un huevo, como el referente que tiene de las gallinas y los pollitos de su casa, se trunca al ver la realidad.

La segunda narración se llama *Lidé na zemi a hvězdy na nebi* (*La gente en la Tierra y las estrellas en el cielo*). Muestra el enamoramiento entre Lenka, una chica de 17 años y Jan, un hombre de 30, que le muestra la belleza de la astronomía y lo insignificantes que somos ante el universo. Mientras que él es algo más realista, ella piensa que es el hombre de su vida, sin embargo, los estudios de Lenka, que la hacen abandonar el pueblo, les separan,

dejando a Jan triste por no poder acompañarla y a Lenka feliz ante la nueva etapa de la vida que va a vivir. Curiosamente la inocencia de Lenka y su inmadurez se transforman al coger el tren en decisión, sin embargo, a Jan le pasa lo contrario, de lo realista que es y frente a ese escudo que presenta ante la melancolía, al final es quien peor soporta la separación.

En este fragmento encontramos algunos planos muy comunicativos, especialmente el que transmite ese enamoramiento de Lenka, que se ensalza a través de un gran primer plano. Jasný trata de aproximar la cámara para captar la esencia del momento que viven los personajes, y nos ayuda a entender la mentalidad de Lenka. En los siguientes fotogramas podemos ver ese gran primer plano de Lenka y, su desconcierto ante las palabras de Jan: *Seguirás tu camino, independientemente de que me guste o no.*



La tercera parte acaece entre el verano y el otoño y tiene como protagonista a una mujer independiente que cuida de su padre. *Anděla (Ángela)* es una mujer hecha a sí misma que necesita ayuda con sus tierras porque apenas tiene a gente que la ayude ni maquinaria adaptada al tiempo en el que vive, ella continúa arando con la ayuda de un caballo mientras que en el pueblo los vecinos comienzan a tener arados. Aunque solicita ayuda no la recibe porque no forma parte de la cooperativa de la villa. Es el verano, y como cada año vuelve un viejo amigo, Michal, quien la ayuda en todo lo que puede. Sin embargo, la intención de él no es trabajar asalariado, sino que su pretensión ha sido y sigue siendo la de casarse con Anděla, pero ella le rechaza. Al final del verano, como siempre, Michal se va. Anděla continúa con su trabajo, aunque rompe a llorar cuando se queda sola. Independientemente de que desee una vida conyugal o no, su cometido, que es cuidar las tierras de su familia y que ahora le pertenecen, es en lo que debe centrarse.

En el cuarto y último relato, *Maminka (Mamá)*, conocemos a la maestra Hynková y a su perro Rek. Un día recibe la visita de su hijo, un hombre joven, bien vestido, que ha ido a

estar con ella una semana. Durante la visita ella enferma porque su corazón está débil, sin embargo, se recupera y continua con su ritmo de vida como maestra. La marcha de su hijo al cumplir la semana de estancia se acompaña de una lenta melodía que enfatiza la soledad que rodea a la señora Hynková, el deseo que ella tiene de estar acompañada, no se cumple. Al poco la mujer vuelve a enfermar y es trasladada a un hospital, donde sus hijos son informados de que está falleciendo y no hay nada que los médicos puedan hacer por ella. Su perro, Rek, la busca sin cesar, hasta que llega a la escuela y encuentra a otro maestro en la clase de su ama. Finalmente, Jasný nos indica por una asociación de imágenes que ha fallecido, pero el final no es triste, la película acaba con el nacimiento del nieto de la señora Hynková.

Es importante realzar el peso de la música en la narración. Por un lado, marca el inicio y final de los cuatro relatos, como si se tratara de los conciertos de una obra. Por otro, establece un juego con el ritmo y lo onírico, especialmente en la primera historia, cuando Josko se queda dormido y sueña con su hermana y el huevo.



Vojtěch Jasný habla de lo importante que fue este filme en su carrera como director en el documental biográfico *Life & Film, The Labyrinthine Biographies of Vojtech Jasný* de Arkaitz Bastera y dice:

Partly decided to take my film as example of idealism, not materialism, and let me punish. And at this time came the great director who made “The Cranes are flying” who inspired me with this cranes for my film “Desire”. And watched my film and went to the Party bosses and said, because now he was protegée of Krustchev, all orders came from Rusia. And said, “Send this boy with his film to Cannes”. And Cannes festival since then was open and President of Cannes festival, Robert Favre Le Bret, became my friend and protector. That’s great! Without that I would be crashed¹¹⁵.

¹¹⁵ Traducción propia: En parte decidí tomar mi película como un ejemplo de idealismo, no materialismo y permitirme castigar. Y en ese momento llegó el gran director que hizo *Cuando pasan las cigüeñas* quien

A pesar de ese final que, apuesta por la vida y la alegría de un nacimiento, *Touha* es un drama que transmite una gran tristeza en sus cuatro historias. Jasný reconoció que la época en la que rodó el filme se vio marcada por una serie de circunstancias personales bastante complicadas: el nacimiento de su primogénito muerto, el diagnóstico de cáncer de su primera esposa seguido de su fallecimiento además de la reciente pérdida de su madre.

Sin embargo, a pesar de la importancia de *Touha*, la película que le lanzó al mercado internacional fue *Až přijde kocour*¹¹⁶ (*Cuando el gato viene*, 1963), la cual fue galardonada con el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes. Liehm y Liehm (1977) ven en la película una crítica a la moral política en la que la verdad es descubierta con la mirada de un gato. La historia se desarrolla en Telč, la única ciudad renacentista que se conserva en República Checa¹¹⁷, a donde acuden unos ilusionistas ambulantes en el que la estrella es un gato con gafas de sol; cuando le quitan las gafas, la gente se tiñe de un color¹¹⁸, desvelándose así lo que predomina en su personalidad.

La última película que Jasný realizó en Checoslovaquia¹¹⁹ fue *Všichni dobří rodáci* (*Todos los buenos ciudadanos*, 1968). Después se fue a trabajar tanto a Alemania como a Austria, Yugoslavia, Canadá y Estados Unidos.

El guion de *Všichni dobří rodáci* estuvo en la mente de Jasný durante muchos años, tanto por el desarrollo de la idea como por la negativa a su realización, como recoge Liehm (1974:126) en palabras del propio realizador: “I tried to put it through any number of times, but they always told me that it couldn’t be done, that was impossible¹²⁰”. Además, Jasný cuenta a Basterra cómo se fue documentando paulatinamente para la película y le confiesa la elección del título, el cual hace referencia a todos los buenos compatriotas,

me inspiró con esas cigüeñas en mi película *Deseo*. Y ví mi película y fui a los jefes del partido y dijeron, porque ahora él está protegido por Jruschov, todas las órdenes vinieron de Rusia. Y dijeron: “Manda a este chico con su película a Cannes”. Y desde entonces el Festival de Cannes estaba abierto y el presidente del festival de Cannes, Robert Favre Le Bret se convirtió en mi amigo y protector. ¡Es genial! Sin eso me hubiera estrellado.

¹¹⁶ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/4754-az-prijde-kocour/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹¹⁷ En palabras de Vojtěch Jasný en el documental *Life & Film, The Labyrinthine Biographies of Vojtěch Jasný*.

¹¹⁸ El color rojo representa el amor, el color morado la mentira (hipocresía, a los trepas), el amarillo la infidelidad, el gris a los ladrones. Podemos encontrar aquí un referente a una de las últimas películas de Disney Pixar: *Inside Out (Del revés)*, Pete Docter y Ronnie del Carmen, (2015) en donde los sentimientos están reconocidos por colores. Rojo/ira, azul/tristeza, morado/miedo, amarillo/alegría y verde/asco.

¹¹⁹ Hasta la coproducción checa y estadounidense *Návrat ztraceného ráje (Volver al paraíso perdido)*, (1999).

¹²⁰ Traducción propia: Traté de pasarla varias veces, pero siempre me decían que no podía hacerse, eso era imposible.

entendiendo todos, como a los que tienen unas ideas políticas de izquierdas como de derechas: “all are good for me, not only Communists¹²¹”.

A profound link with Nature, with the people around him, an understanding of their wisdom, and the poetic language that he uses to describe them, all this gained for Jasný the reputation of being the most Czech of Czechoslovakia's film director's a person who could never live apart from the roots of his entire creative personality¹²². (Liehm, 1974:125)

El español Arkaitz Basterra, alumno del director durante sus estudios como director cinematográfico en Nueva York, realizó un documental sobre la vida de Jasný que vio la luz en el año 2009. En él afirma que el vínculo de Jasný con el cine es también de su propia vida y una muestra de su carácter. En un momento del documental, mientras Jasný choca unas copas jugando con el sonido que producen, declara que el cine es precisamente un juego: “we have to play, we are like children. If an artist is not like a child, is not very good¹²³”.

Con los años, Jasný se asentó en Nueva York tras ser llamado por Miloš Forman para trabajar en *Amadeus* (1984).

3.2.6.- František Vlácil (1924-1999)

Lejos de asemejar su trabajo al humanismo poético que caracteriza al cine de Jasný y Uher, Hames (1985) reconoce en Vlácil un interés hacia lo histórico. A pesar de no haberse formado en la FAMU, Vlácil, se ganó su público con *Holubice*¹²⁴ (*Paloma*, 1960). De carácter poético para autores como Škvorecký (1971), la película guarda una gran belleza en contenido y es una llamada a la ternura¹²⁵. Sin embargo, lo que más destaca

¹²¹ Traducción propia: Todos son buenos para mí, no solo los comunistas.

¹²² Traducción propia: un profundo vínculo con la naturaleza, con la gente de su alrededor, la comprensión de su sabiduría, y el lenguaje poético que usa para describirlos, todo eso le ganó a Jasný la reputación de ser el más checo de los directores fílmicos de Checoslovaquia, una persona que nunca podría vivir alejado de las raíces de toda su personalidad creativa.

¹²³ Traducción propia: tenemos que jugar, somos como niños. Si un artista no es como un niño, entonces no es muy bueno.

¹²⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9338-holubice/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹²⁵ El protagonista es un niño enfermo que vive prácticamente aislado en su casa. Un día golpea a una paloma con el tirachinas y después de que un vecino la cuidase, se interesa porque sobreviva y se recupere.

Hames (1985:64), es el pensamiento de Vlácil sobre su filme; para el director, lo que hizo, permitió que otros autores se decidiesen a trabajar desde la libertad: “Personally, I never submitted to any rules. It turned out that it is always possible to find a way¹²⁶”. De hecho, Vlácil se considera a sí mismo como un aficionado (Liehm, 1974:172): “So actually, I’m an amateur: the only director at Barrandov Studios who never was an assistant, and never graduated from the Film Academy¹²⁷”.

Liehm (1974:171) recalca que *Holubice* se estrenó al año de la conferencia de Banská Bystrica y generó polémica: “Some Marxist critics abroad were also shocked. How could it happen that under “socialism” a work of art had been created that demonstrated -by purely formal means- the feeling of loneliness and anxiety of a helpless, trapped creature¹²⁸”. Los temas que mostraba *Holubice*, distaban mucho de los que el realismo socialista quería que se mostrasen en las pantallas cinematográficas.

Holubice permitió, en palabras del director (Liehm, 1974) trabajar en libertad a cineastas posteriores:

I feel that The White Dove really did have an effect on those who took over the oars of Czechoslovak cinematography a few years later. (At that time they were barely students). Not that they started to imitate what we did; they simply began to work freely, to create outside the given rules¹²⁹. (p. 174)

La película narra una historia de soledad, indefensión y liberación, trabajando a través de la metáfora. *Holubice* presenta rápidamente el nudo, apenas hay un desarrollo inicial, más bien se muestra ya una paloma que se pierde y es herida, es decir, podría considerarse una ruptura en la organización de los elementos del filme, anteponiendo el nudo a la presentación, pero la verdad es que sí existe una breve introducción de 9 minutos.

¹²⁶ Traducción propia: Personalmente, nunca me he sometido a ninguna regla. Resultó que siempre es posible encontrar un camino.

¹²⁷ Traducción propia: Así pues, realmente soy un aficionado: el único director de los Estudios Barrandov que nunca fue asistente y nunca se graduó en la Academia de Cine.

¹²⁸ Traducción propia: Algunos críticos marxistas extranjeros también se sorprendieron. Cómo podía suceder que bajo el “socialismo” se hubiese creado una obra de arte que demostrase, -a través de significados puramente formales- el sentimiento de soledad y ansiedad por la falta de ayuda a una criatura atrapada.

¹²⁹ Traducción propia: Siento que *Holubice* tuvo realmente un efecto sobre aquellos que se hicieron cargo de los remos de la cinematografía checoslovaca unos años más tarde. (En ese momento solo eran estudiantes). No es que comenzasen a imitar lo que nosotros hicimos; simplemente empezaron a trabajar libremente, creando fuera de las normas establecidas.

Mientras que el nudo se extiende prácticamente durante todo el filme, desde que la paloma cae en el patio, hasta que vuela para reencontrarse con su dueña, Zuzana, lo que ocupa 54 minutos, el grueso del filme. El desenlace tiene un peso de 3 minutos. Es un final feliz en el que se restablece el orden inicial que había sido alterado.

Más compleja en la trama fue *Ďáblova past*¹³⁰ (*La trampa del diablo*, 1961) que según Hames (1985) pone en palabras de Škvorecký, el hecho de que tuviese un apoyo oficial por haber sido malinterpretada. *Ďáblova past* fue una adaptación de la novela de Alfréd Technik, que realizaron conjuntamente František A. Dvořák y Miloš Kratochvíl (Hames, 2009).

Dentro del periodo de la Nueva Ola, Vláčil llevó a cabo dos realizaciones que han sido bastante comentadas, por un lado, *Údolí včel*¹³¹ (*El valle de las abejas*, 1967) y, por otro *Marketa Lazarová*¹³² (1967). Hames (2009) destaca que estas tres producciones¹³³ de los años sesenta están marcadas por un gran carácter historicista.

Marketa Lazarová (1967) fue elegida en 1999 como la mejor película checa que se hubiese realizado nunca por la crítica checa y eslovaca (Hames, 2009). La película se centra en la relación entre Mikoláš Kozlík y Marketa Lazarová, quienes forman parte de diferentes clanes: los Kozlík y los Lazar.

Hames (1985:69) identifica tres partes en las que se divide la cinta: “Straba, el hombre lobo”, “El cordero sagrado” y “En el camino hacia el verano”: “While the fierce and primitive nature of the first section dominates throughout, the second and third sections raise the responsibility of alternative models of human relations¹³⁴”.

En palabras de Vláčil: “I had had Marketa somewhere inside me since I was a youngster. And then somebody told me it couldn’t be done. That was the push I needed¹³⁵” (Liehm, 1974:175).

¹³⁰ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/9333-dablova-past/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹³¹ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/9353-udoli-vcel/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹³² Ficha técnica: www.csfed.cz/film/9342-marketa-lazarova/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹³³ Hames hace referencia a *Ďáblova past* (1961), *Údolí včel* (1967) y *Markéta Lazarová* (1967).

¹³⁴ Traducción propia: Mientras que la naturaleza feroz y primitiva de la primera parte domina en todo, la segunda y tercera secciones alzan la responsabilidad de modelos alternativos en las relaciones humanas.

¹³⁵ Traducción propia: Tenía *Marketa* en algún lugar dentro de mí desde que era un niño. Y luego alguien me dijo que no podía ser hecha. Ese fue el empujón que necesitaba.

František Vlácil entendió el cine como algo visual (Liehm, 1974) y su meta era la comprensión de la imagen por sí sola, por su capacidad de significar visualmente:

Film is primarily a visual thing. [...] The placement of a character in the picture, for instance, determines his position in the dramatic situation. In addition, in contrast to the kind of picture one hangs on the wall, films have a kinetic aspect. [...] a picture has a tremendous advantage compared to literature: it is internationally comprehensible. There is no need to translate or interpret it. So the ideal would be to make a film in such a way that one wouldn't have to dub it or supply subtitles¹³⁶. (p. 172)

3.2.7.- Zbyněk Brynych (1927-1995)

Brynych no se graduó en la FAMU, pero tras su primera película *Žižkovská romance*¹³⁷ (*Romance en Žižkov*¹³⁸, 1958) hizo que se le conociese, fuera de las fronteras checoslovacas (Liehm y Liehm, 1977:222). Liehm (1974:104) dice que Brynych fue el primero en plantar cara a las superproducciones estalinistas:

His *A Local Romance* was the simple love story of a working-class girl and boy; the sets were the chipping and cracking tenement walls, and the dirty steep streets of one of the working-class suburbs of Prague. The Czech response to Italian neorealism, as filtered through Hungary. No masterpiece, but a glass of fresh water after years of artificial soft drinks¹³⁹. (p. 104)

¹³⁶ Traducción propia: Principalmente, la película es una cosa visual. [...] La colocación de un personaje en la imagen, por ejemplo, determina su posición en la situación dramática. Además, en contraste con el tipo de imagen que uno cuelga sobre la pared, las películas tienen un aspecto kinético. [...] una imagen tiene una gran ventaja comparada con la literatura: es comprensible a nivel internacional. No hay necesidad de traducirla o interpretarla. Así que lo ideal sería realizar una película de un modo que uno no tuviese dudas o tuviese que ponerle subtítulos.

¹³⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1040-zizkovska-romance/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹³⁸ Barrio de la ciudad de Praga mayormente ubicado en el distrito 3 de la ciudad. La designación es en honor al husita Jan Žižka.

¹³⁹ Traducción propia: Su *Un romance local* [*Žižkovská romance*] fue una simple historia de amor chico-chica de clase trabajadora; los decorados eran los muros desconchados y agrietados de edificios, y la suciedad, las calles empujadas de la clase obrera de los suburbios de Praga. La respuesta checa al neorealismo italiano, como se filtraba por Hungría. No era una obra maestra pero sí un vaso de agua fresca después de diez años de bebidas sin alcohol artificiales.

Škvorecký (1971) califica a Brynych como uno de los mejores y peores¹⁴⁰ realizadores de los años sesenta. En esta década realizó 12 películas en Checoslovaquia: *Smyk*¹⁴¹ (*Derrape*, 1960), *Letecký den*¹⁴² (*Las vacaciones del piloto*, 1960), *Každá koruna dobrá*¹⁴³ (*Cada corona es buena*, 1961), *Transport z ráje*¹⁴⁴ (*Transporte del paraíso*, 1962), *Neschovávejte se, když prší*¹⁴⁵ (*No te ocultes cuando llueve*, 1962), *Místo v houfu*¹⁴⁶ (*Un sitio en la multitud*, 1964), *A pátý jezdec je Strach*¹⁴⁷ (*El quinto jinete es el miedo*, 1964), *Souhvězdí Panny*¹⁴⁸ (*La constelación de la Virgen*, 1965), *Transit Carlsbad*¹⁴⁹ (1966), *Tempo první lásky*¹⁵⁰ (*El ritmo del primer amor*, 1966), *Já, spravedlnost*¹⁵¹ (*Yo, justicia*, 1967) y *Dialóg 20-40-60*¹⁵² (*Diálogo 20-40-60*, 1968).

Para Škvorecký (1971) la más destacada es *Transport z ráje*, la cual recuerda al estilo de Alfréd Radok en *Daleká cesta* (*Un largo viaje*, 1949) por su carácter documental. A pesar de ser duro en su crítica, Škvorecký (1971:222) también reconoce que fue un artista serio: “he has something to say, and what he has to say is not meaningless¹⁵³”.

3.2.8.- Alfréd Radok (1914-1976)

Considerado por Škvorecký (1971) como uno de los máximos precursores de la Nueva Ola, Alfréd Radok fue un buen director teatral¹⁵⁴. Radok, recuerda en una entrevista con

¹⁴⁰ A pesar de ello, alcanzó una fama más internacional que la de Ladislav Helge (Liehm y Liehm, 1977:222).

¹⁴¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1033-smyk/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1020-letecky-den/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1018-kazda-koruna-dobra/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1038-transport-z-raje/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1025-neschovavejte-se-kdyz-prsi/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1022-misto-v-houfu/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1012-a-paty-jezdec-je-strach/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1034-souhvazdi-panny/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁴⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1037-transit-carlsbad/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁵⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1036-tempo-prvni-lasky/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁵¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1017-ja-spravedlnost/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁵² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1013-dialog-20-40-60/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁵³ Traducción propia: él tiene algo que decir, y lo que tiene que decir no significa poco.

¹⁵⁴ Él mismo confesó a Liehm (1974) que se formó en el teatro de Vlasta Burian como estudiante, convirtiéndose con los años en su asistente.

Liehm (1974:38), que entró como alumno en el teatro de Emil František Burian¹⁵⁵ y acabó como asistente de Burian: “His influence on me was considerable. I am very much indebted to him, most of all because he helped me learn the meaning of precision¹⁵⁶”. Durante la ocupación nazi tuvo que trabajar bajo varios seudónimos, hasta que con la caída del *Reich* volvió a trabajar en el teatro, e incluso escribiendo guiones para la televisión y el cine.

De sus cuatro realizaciones cinematográficas destacó la segunda, *Daleká cesta*¹⁵⁷ (*El largo viaje*, 1949)¹⁵⁸, la cual, comenta Škvorecký (1971) fue una revelación en su momento, al igual que lo serían los trabajos de Věra Chytilová, Miloš Forman y Jan Němec catorce años después.

It was a tragically premature and anachronistic work of art. It dealt with the fate of the Jews in the Third Reich; as far as artistic influences are concerned one might perhaps find traces of German expressionism. I am not aware of any comparable work created at that time in world cinematography¹⁵⁹. (p. 41)

El filme estaba ambientado en la Checoslovaquia invadida por los nazis, mostrando influencias surrealistas por su existencialismo¹⁶⁰ acerca de la dignidad humana y se ubicó en el campo de concentración de Terezin. Liehm y Liehm (1977) explican que el filme fue prohibido durante años, y que solo pudo verse de forma muy puntual en algunos pueblos, sin embargo, lo que le hizo ganar el renombre que le avala en la actualidad, fue la venta de la cinta al mercado extranjero¹⁶¹.

¹⁵⁵ Compositor, dramaturgo, cantante, actor, director de orquesta y de escena, coreógrafo, pianista, poeta y prosista. En 1934 fundó el teatro D 34 (Děčko). Fue un pionero en el uso del *teatrógrafo*: uso de imágenes fílmicas proyectadas a través de diapositivas acompañadas de una iluminación planificada para la exhibición. Fue el antecesor de la Linterna Mágica de Alfréd Radok (Valverde, 2004).

¹⁵⁶ Traducción propia: Su influencia en mí fue considerable. Estoy muy en deuda con él, sobre todo porque me ayudó a aprender el significado de precisión.

¹⁵⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/27291-daleka-cesta/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁵⁸ Como recoge Hames (1985), la película inspiró a Zbyněk Brynych para realizar *...a pátý jezdec je Strach* (*El quinto jinete es el miedo*, 1964).

¹⁵⁹ Traducción propia: Trágicamente, era una obra de arte prematura y anacrónica. Trataba sobre el destino de los judíos durante el tercer Reich; en referencia a las influencias artísticas, quizás podemos encontrar huellas del expresionismo alemán. No tengo consciencia de ningún otro trabajo comparable creado en ese momento en la cinematografía mundial.

¹⁶⁰ Hames (1985) también se acerca a este punto de vista.

¹⁶¹ De esta manera, el trabajo de Alfréd Radok como director fue considerado uno de los mejores realizadores checos de la postguerra. (Liehm y Liehm, 1977).

Sus dos siguientes trabajos fílmicos fueron *Divotvorný klobouk*¹⁶² (*El sombrero mágico*, 1952) y *Dědeček automobil*¹⁶³ (*Coche de época*, 1956), ambos vistos por Škvorecký (1971) por encima de la media de la oferta cinematográfica del momento. *Divotvorný klobouk* se convirtió en el primer musical checoslovaco, pero, según Liehm y Liehm (1977), la forma y el género en sí, desconocidos hasta el momento, hicieron a Radok salir de la esfera exitosa¹⁶⁴ del cine, quedando totalmente excluido hasta *Dědeček automobil*, realizada cuatro años después. Radok explica a Liehm (1974) sobre *Divotvorný klobouk* que:

I intentionally wrote it in such a way that the people on the Film Council, who didn't know a thing about film, would read it as literature. As for anyone who knows how to read a script, his hair could stand on end. Most of the sentences didn't mean a thing; it couldn't be filmed¹⁶⁵. (p. 46)

Después de este contacto con el cine, Radok fue despedido: “I didn't drop; I was dropped. They said with a nice smile that I was a good theatrical director¹⁶⁶” (Liehm, 1974:48). De toda su trayectoria, destacó el espectáculo que él creó para la EXPO de Bruselas de 1958: *Laterna magika* (*Linterna mágica*). Škvorecký (1971) recuerda cómo nueve años después, seguía siendo tendencia en la Expo de Montreal de 1967:

When Radok started the Laterna Magica, he took Forman with him and entrusted him with the direction of some of the sequences. [...] Radok had to leave Laterna Magica – the show which he conceived and created. [...] In 1968 [...] he left the country after the Soviet Invasion [...]. The Laterna Magica was taken over by more “reliable” people, who converted it into a commercial attraction for foreign tourists¹⁶⁷. (p. 42)

¹⁶² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/24834-divotvorny-klobouk/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁶³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/24844-dedecek-automobil/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁶⁴ Quedó fuera de la esfera cinematográfica checoslovaca, pero no de la extranjera, ya que *Dědeček automobil* obtuvo varios premios fuera del país (Liehm, 1974).

¹⁶⁵ Traducción propia: Lo escribí intencionadamente de tal manera que la gente del Consejo Cinematográfico, que no sabía nada sobre el cine, pudiese leerlo como literatura. Para cualquiera que supiera cómo leer un guion, se le pondrían los pelos de punta. Muchas de las escenas no significaban nada; no pudieron ser grabadas.

¹⁶⁶ No me caí; me tiraron. Dijeron con una agradable sonrisa que yo era un buen director de teatro.

¹⁶⁷ Traducción propia: Cuando Radok empezó la Linterna Mágica, cogió a Forman con él y le confió la dirección de algunas secuencias [...] Radok tuvo que dejar Linterna Mágica -el espectáculo que había concebido y creado. [...] En 1968 abandonó el país después de la invasión soviética. [...] La Linterna Mágica fue tomada por personas más “confiables”, quienes la convirtieron en una atracción comercial para turistas extranjeros.

Este trabajo fue la forma que tuvo de reconocerse a nivel internacional¹⁶⁸ y fue un punto de encuentro entre sus dos grandes oficios: el cine y el teatro. Stehlíková (2013:174) menciona, que el espectáculo de *Laterna magika*, no fue una creación¹⁶⁹ exclusiva de Alfréd Radok, ya que contó también con el escenógrafo Josef Svoboda, con quien trabajó en el teatro de 1946 a 1970. Además destaca la colaboración con otras personas que les permitió el desarrollo del “Teatro gráfico”: “The vast majority of the work of Svoboda and Radok is connected with the Avant-garde director E. F. Burian and his scenographer Miroslav Kouřil, who together developed the famous ‘Theatergraph’¹⁷⁰”.

Laterna Magika fue un espectáculo en vivo en el que los actores se mezclaban con el arte pictórico y cinematográfico como muestra Stehlíková (2013) en las fotografías de su artículo *The Laterna Magika of Josef Svoboda and Alfréd Radok*:



Liehm (1974:37) recoge que Radok se trasladó a Göteborg, Suecia en 1969, donde trabajó como jefe de dirección de teatro.

¹⁶⁸ Así lo reconocen Škvorecký (1971), Liehm (1974), Hames (1985).

¹⁶⁹ Liehm y Liehm (1977) coinciden en que la idea original y quien llevó a cabo el proyecto fue Alfréd Radok, aunque contó con la ayuda de otros profesionales como Miloš Forman, Vladimír Svitáček o Jan Roháč.

¹⁷⁰ Traducción propia: una gran mayoría del trabajo de Svoboda y Radok está conectado con el director de vanguardia E.F. Burian y su guionista Miroslav Kouřil, quienes desarrollaron juntos el famoso ‘Teatrógrafo’.

3.3.- Directores de la segunda generación (1963-1968). La escuela de Miloš Forman

Liehm y Liehm (1977) reconocen una clara diferencia entre los miembros de esta escuela y el resto de los directores, de hecho, los estudios de la Nueva Ola checoslovaca más relevantes (Škvorecký, Hames y el matrimonio Liehm), parten de ellos en sus obras.

Forman, Passer, and Papoušek destroyed the old conventions of the scenario, striving for a reconstruction of reality not so much by a realistic plot as by means of the acute perception of details of situations and characters. They found in nonprofessional actors the ideal interpreters of the unique moment they brought to life on the screen. This “uniqueness” became the foundation of their esthetic credo¹⁷¹. (p. 284)

3.3.1.- Miloš Forman (1932-2018)

La relevancia de Forman, traspasó fronteras rápidamente. En España volvió a ser noticia con la realización de *Los fantasmas de Goya*¹⁷² (2006), una coproducción americana y española en donde encontramos muchas caras conocidas del cine español¹⁷³. Liehm (1974), ya le cataloga como uno de los candidatos a ganar un premio Óscar por mejor película extranjera en la década de los años sesenta. Realmente, no estamos ante un realizador con una carrera tan prolífica como la de Otakar Vávra, pero sí la más destacada e internacional dentro de los autores de la Nueva Ola.

Miloš Forman comenzó a trabajar en la industria cinematográfica en 1954¹⁷⁴, cuando todavía estaba cursando sus estudios en la FAMU (Ballester, 2007:123). Se introdujo en el cine, ya desde la perspectiva de director, con la película *Štěňata*¹⁷⁵ (Cachorros, 1957) del director Ivo Novák, en la cual, como indica Škvorecký (1971), trabajó como

¹⁷¹ Traducción propia: Forman, Passer y Papoušek destrozaron las antiguas convenciones sobre el escenario, esforzándose por una reconstrucción de una realidad no tan real por el argumento como por la percepción desarrollada de las situaciones y los personajes. Encontraron en actores no profesionales a los interpretadores ideales del momento único al que dan vida en las pantallas. Esta “singularidad” se convirtió en la fundadora de su credo estético.

¹⁷² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/220918-goyovy-prizraky/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁷³ Algunos de los actores españoles son: Javier Bardem, Unax Ugalde, Blanca Portillo o Fernando Tielve. Incluso, participó Cayetano Martínez de Irujo.

¹⁷⁴ Ballester indica que Martin Frič, le ofreció escribir el guion de *Nechte to na mně* (*Déjame eso a mí*, Martin Frič, 1955).

¹⁷⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/27407-stenata/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

coguionista y asistente de dirección. Sin embargo, suele atribuirse *Kdyby ty muziky nebyly*¹⁷⁶ (*Si la música no existiera*, 1963), una de las partes de *Konkurs*¹⁷⁷ (*Audición*, 1963), como su primer trabajo en dirección¹⁷⁸. *Konkurs* (*Audición*, 1963) fue, Hames (2009:57), un proyecto *amateur*, pensado para grabar el teatro Semafor¹⁷⁹ de Jiří Šlitr y Jiří Suchý.

Hames (1985) y Ballester (2007) ubican el primer contacto con el cine de Forman en 1956 al trabajar en la realización de Alfréd Radok *Dědeček automobil* (*Coche de época*, 1956), donde tuvo su primera experiencia con una cámara. La película obtuvo la Concha de Plata¹⁸⁰ y el Premio de la Crítica en el Festival de San Sebastián de 1957. En 1958 tuvo también la oportunidad, con Radok, de trabajar en *Laterna Magika*, por lo que la formación de Forman fue muy destacada desde el principio.

Su vida puede considerarse atípica hoy en día, ya que sus inicios fueron complejos. Škvorecký (1971) entiende los trabajos del autor desde las dificultades que tuvo que pasar creciendo sin sus padres; su padre falleció en el campo de concentración de Buchenwald y su madre en el de Auschwitz:

Sometimes I feel this original black anecdote embodies all of Forman, his poetry and his philosophy [...]. When a man begins his life the way Forman did then it might really be impossible. Too many members of his generation entered the world the way he did, whether they lived in that particular corner of the world or elsewhere¹⁸¹. (p. 68)

En 1955, Miloš Forman se graduó en la FAMU como guionista. Hames (1985:119), considera que su desarrollo como director fue fruto de la perseverancia y la suerte que le acompañaron. Si bien es cierto, como recoge Ballester (2007), que su llegada a la FAMU fue algo accidental:

¹⁷⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/2977-kdyby-ty-muziky-nebyly/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁷⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/2978-konkurs/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁷⁸ Así queda registrado en la base de datos CSFD. Accesible desde el portal Web www.csfd.cz

¹⁷⁹ El Teatro Semafor nació en Praga en 1959 tratando de aproximar el teatro a lo no-realista. (Stýblo, 2004:160).

¹⁸⁰ Premio también otorgado *ex-aequo* a *Ich suche dich* (*Te estoy buscando*, 1956) de Otto Wilhelm Fischer, Alemania.

¹⁸¹ Traducción propia: A veces siento que esta negra y original anécdota engloba todo lo de Forman, su poesía y su filosofía [...]. Cuando un hombre comienza su vida como lo hizo Forman, debe ser realmente imposible. Muchos miembros de su generación se introdujeron en el mundo como él, sin importar si vivían en esa esquina particular del mundo o en otra parte.

Tras graduarse en 1949, se presenta a los exámenes de ingreso en la cátedra de dirección en la Escuela de Teatro de Praga (DAMU). No es aceptado, y para evitar ser llamado a filas, se presenta a las pruebas de ingreso en la cátedra de dirección de guion de la Escuela de Cine de Praga (FAMU). Es aceptado y comienza en otoño de 1951. (p. 15)

Hames (1985) también refleja, al igual que Škvorecký (1971), cómo formó junto a Jaroslav Papoušek e Ivan Passer¹⁸² *La escuela de Miloš Forman*. Este término es utilizado por Hames (1985) para reconocer la tendencia que siguieron estos autores que decidieron no usar actores conocidos, centrarse en los problemas cotidianos y utilizar la cámara cinematográfica con un estilo diferente y deliberado¹⁸³. En el caso de Forman, Hames (2009:38), también habla del uso de la comedia: “Forman’s work can also be identified with the move toward the observation of the everyday and the use of non-actors and, while the films include scenes drawing upon classic comedy, it is an emphasis on observation that takes precedence¹⁸⁴”.

Por estos motivos destaca la influencia del neorrealismo en las realizaciones del grupo. Sin embargo, Hames (1985:120) también destaca otro influjo, el del *cinéma-vérité* francés que, desde su punto de vista, puede apreciarse un nexo con los primeros trabajos de Evald Schorm, Jaromil Jireš y Věra Chytilová, aunque quizás sea una unión de carácter más efímero: “it can be argued that the direct influence of cinema vérité was slight and primarily limited to short or medium-length films¹⁸⁵”.

Škvorecký (1971:70) destaca una interesante faceta de Forman, la cual fue también seguida por otros autores como Věra Chytilová; acudía de forma regular a una casa ubicada en la isla de Kampa en Praga, donde se reunía con Jan Werich¹⁸⁶ y otros artistas para hablar sobre el arte.

¹⁸² La relación entre Ivan Passer y Miloš Forman comenzó a gestarse al finalizar la Segunda Guerra Mundial, siendo aún niños, cuando ambos coinciden en el internado de Poděbrady. Allí conocieron también a Václav Havel (Ballester, 2007).

¹⁸³ Hames (2009:58) también incluye al cineasta Miroslav Ondříček, quien colaboró como cámara con Forman en sus primeros trabajos.

¹⁸⁴ Traducción propia: El trabajo de Forman puede ser también identificado con el movimiento hacia la observación del día a día y el uso de actores no profesionales y, a la vez que las películas incluyen escenas basadas en la comedia clásica, lo que toma prioridad es un énfasis en la observación.

¹⁸⁵ Traducción propia: puede discutirse que la influencia directa del *cinéma vérité* fuera leve y fundamentalmente limitada a las películas de corto o medio metraje.

¹⁸⁶ (1906-1980) artista checo que desarrolló la actuación, la dramaturgia y la escritura de guiones.

Desde su experiencia personal, Škvorecký (1971:77) recuerda cómo Forman le pidió consejo acerca del guion de *Černý Petr*¹⁸⁷ (*Pedro el negro*), el cual había sido escrito¹⁸⁸ por Jaroslav Papoušek: “He asked me to read it and gave him my opinion, as he would like to shoot it. I read the book, and it was as Milos would have written it, if he were a writer¹⁸⁹”

De la película *Černý Petr* (*Pedro el negro*, 1963), Škvorecký (1971), ejemplifica el elemento “*vérité*” al que recurre Forman a través del uso de actores no profesionales:

There are basically two types of non-actors [...] those who are only able to be themselves -for instance the Mother in *Peter and Pavla*- and others who can act, but these have to be at least one degree more intelligent than the characters which they are playing. This is the case with Peter and his father... they aren't really playing themselves, they are doing a deadly straight parody¹⁹⁰. (p. 81)

Es interesante la opinión de Forman al respecto, la cual se orienta hacia el bien común, entre el actor profesional y el no profesional se establece un vínculo que beneficia a ambos. El actor profesional aprende a expresarse de forma propia, de forma natural, y sin artificios, mientras que el no profesional aprende de la capacidad expresiva del otro Škvorecký (1971).

En su labor como guionista, Škvorecký (1971:81) señala cómo su trabajo se desarrollaba de forma prolongada, de una manera minuciosa y elaborada. Ejemplifica este hecho con los guiones de *Černý Petr* (*Pedro el negro*, 1963) y *Hoří, má panenko*¹⁹¹ (*¡Al fuego, bomberos!*, 1967) para los cuales empleó doce y dieciocho meses respectivamente.

¹⁸⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/2972-cerny-petr/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁸⁸ Como recoge Hames (1985:123), la obra fue escrita dos veces, ya que tras la primera revisión del guion tanto Forman como Papoušek se dieron cuenta de que no se trataban temas que se correspondiesen con los que pasaba la juventud del momento.

¹⁸⁹ Traducción propia: Me preguntó para que me lo leyera y le diese mi opinión porque quería rodarlo. Leí el libro y fue como si Miloš lo hubiese escrito, como si fuera escritor.

¹⁹⁰ Traducción propia: Hay básicamente dos tipos de no-actores [...] aquellos que solo pueden ser ellos mismos -como por ejemplo la Madre en *Pedro el negro*- y otros que pueden actuar, pero estos tienen que ser, por lo menos, un grado más inteligentes que los personajes que están interpretando. Este es el caso de Petr y su padre... ellos no están realmente interpretándose a sí mismos, están haciendo una parodia directa mortal.

¹⁹¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/2975-hori-ma-panenko/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

Después de *Černý Petr* (*Pedro el negro*, 1963), Forman realizó *Lásky jedné plavovlásky*¹⁹² (*Los amores de una rubia*, 1965), la cual, como recoge Škvorecký (1971) se inspiró en un suceso real cuando Forman se encontró con una joven en la estación de tren de Praga que había viajado hasta la ciudad en busca de un chico, pero la dirección que le había dado él, era falsa. Hames (1985) reconoce de esta película el compromiso social con la juventud de Forman. Asimismo, Hames (2009), cree que ambas realizaciones guardan un estrecho vínculo con el movimiento neorrealista italiano:

Both *Black Peter* and *Loves of a Blonde* share a background that could be described as working class [...]. Neither conforms to the Socialist Realism stereotype with its positive attitudes, political motivation and utopian vision. The films also reflect the Italian Neo-realist view of seeking out the value in the 'everyday', those lives in which nothing extraordinary is ever likely to happen¹⁹³. (p. 58)

Hasta el momento, los trabajos de Forman habían recibido bastantes críticas, Škvorecký (1971) recopila en este punto:

The Audition was accused of anti-humanitarian callousness. *Peter and Pavla*, of choosing from among the millions of theoretically happy young socialist the atypical story of a decadent grocer's apprentice. *Loves of a Blonde*, according to many, adversely affected the morale of the young, because in one scene it revealed to them the state secret, that during love-making people usually undress. At that time Milos received scores of anonymous letters. In one of them the writer threatened to kill him¹⁹⁴. (p. 84)

Además, Hames (1985:135) relaciona ambas producciones *Pedro el negro* y *Los amores de una rubia* con la Nouvelle Vague: "Forman does use estrangement techniques derived

¹⁹² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/2980-lasky-jedne-plavovlasky/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁹³ Traducción propia: Ambas, *Pedro el negro* y *Los amores de una rubia*, comparten un trasfondo que puede ser descrito como: clase trabajadora [...]. Ninguna se ajusta al estereotipo del Realismo Socialista con sus actitudes positivas, la motivación política y la visión utópica. Las películas reflejan también la visión del neorrealismo italiano de buscar el valor en 'el día a día', en aquellas vidas en las que es improbable que suceda nada extraordinario.

¹⁹⁴ Traducción propia: *Audición* fue acusada por crueldad anti-humanitaria. *Pedro el negro*, por escoger de entre los millones de jóvenes socialistas teóricamente felices, la historia atípica de un aprendiz de supermercado decadente. *Los amores de una rubia*, de acuerdo a muchos, afectó de forma adversa la moral de los jóvenes, porque en una escena les reveló el secreto de estado, que durante el acto sexual la gente suele desvestirse. En aquel momento Miloš recibió decenas de cartas anónimas. En una de ellas el escritor le amenazó con matarle.

from the “nouvelle vague” (Truffault at the end of *Black Peter*, Godard at the beginning of *Loves of a Blonde*) but within a “realist” and “popular” context¹⁹⁵”.

Antes de su marcha a Estados Unidos, Forman realizó una última película en Checoslovaquia: *Hoří, má panenko* (*¡Al fuego, bomberos!*, 1967). El presidente Antonín Novotný, al ver el filme “se subió por las paredes” según Škvorecký (1971:88), y la cinta no fue distribuida durante varios años. Los bomberos también se enfadaron provocando un viaje de Forman y su equipo a través de Checoslovaquia explicando que las intenciones de la película no eran las de herirles. Hames (1985) añade a estos descontentos otros de carácter internacional como el de los críticos estadounidenses y Alemania Oriental.

Sin embargo, las críticas estaban focalizadas en *Hoří, má panenko* ya desde el inicio de su realización, el mismo Forman se lo comenta a Liehm (1974), destacando cómo su reconocimiento popular le generó una serie de dificultades que ni él esperaba:

When we were doing *Competition*, *Black Peter* and *Loves of Blonde*, we were out of the public eye: no one knew anything about us, the films cost a few crowns to shoot and nobody was all that impatient about them. And suddenly you are working on *The Fireman’s Ball*; you feel all those eyes on you; you suddenly realize all the envy there is around you. Those things still leave me disoriented. All of a sudden somebody throws an obstacle in your path; it comes from a direction from which you could never have expected it...¹⁹⁶. (p. 226)

La comprensión de la obra de Forman es compleja, ya que la etapa checoslovaca dista mucho de la estadounidense, sin embargo, Škvorecký (1971) recoge las palabras de Vratislav Effenberger, que, bajo su criterio como amigo, es quien mejor la describe:

Milos Forman’s cynicism is not directed against truth. Forman managed to preserve the type of humour, which is vicious, dangerous, concealed and explosive. He dared to do

¹⁹⁵ Traducción propia: Forman emplea el uso de técnicas de distanciamiento derivadas de la “nouvelle vague” (Truffault al final de *Pedro el negro*, Godard al inicio de *Los amores de una rubia*) pero dentro de un contexto realista y popular.

¹⁹⁶ Traducción propia: Cuando estábamos haciendo *Konkurs*, *Černý Petr* y *Lásky jedné plavovlásky*, estábamos fuera del ojo del público: nadie sabía nada de nosotros, las películas costaban unas cuantas coronas para grabarlas y nadie estaba impaciente por ellas. Y de repente estás trabajando en *Hoří, má panenko*; sientes todos esos ojos en ti; de repente te das cuenta de toda la envidia que está a tu alrededor. Estas cosas todavía me dejan desorientado. De repente alguien pone un obstáculo en tu camino; viene de una dirección de la que nunca lo hubieras esperado...

something for which he should not be forgotten, if he will find his way to a more acceptable climate: he hit the petty Czech citizen¹⁹⁷. (p. 91)

Škvorecký (1971) destaca de él que fuera el único autor de la Nueva Ola capaz de consolidar algo similar a una escuela, porque sus trabajos eran fruto de un trabajo en equipo con otros realizadores. Sin embargo, no podemos olvidar que Škvorecký se centra exclusivamente en la etapa checoslovaca y que, actualmente, es muy difícil encontrar a ese mismo Miloš Forman.

Ballester (2007:10) habla también de la característica crítica de su cine, así como su compromiso social y carácter particular: “A lo largo de su carrera ha sostenido una testaruda lucha para mantener su independencia como artista”.

Un contrato con la Paramount le llevó a Estados Unidos, allí realizó diez trabajos más entre 1971 y 2006, entre los que encontramos las destacadas obras de: *One Flew Over the Cuckoo's Nest*¹⁹⁸ (*Alguien voló sobre el nido del cuco*, 1975), *Amadeus* (*Amadeus*, 1984) o *Goya's Ghosts* (*Los fantasmas de Goya*, 2006).

Una forma de resumir el trabajo de Forman, en especial el realizado hasta su exilio, son las palabras que Hames (1985) recoge del director:

The tradition of Czech culture is always humor based on serious things, like *The Good Soldier Švejk*. Kafka is a humorous author, but a bitter humorist. It is in the Czech people. You know, to laugh at their own tragedy has been in this century the only way for such a little nation placed in such a dangerous spot in Europe to survive. So humor was always the source of a certain self-defense. If you don't know how to laugh, the only solution is to commit suicide¹⁹⁹. (p. 120)

Liehm y Liehm (1977) han definido su estilo entendiendo que Forman hacía un uso de la cámara equivalente al del ojo humano. Especialmente, encontramos este rasgo entre las

¹⁹⁷ Traducción propia: El cinismo de Milos Forman no está dirigido a la verdad. Forman logró preservar el tipo de humor que es vicioso, peligroso, oculto y explosivo. Se atrevió a hacer algo por lo que no debe ser olvidado, encontró su camino hacia un clima más aceptable: golpeó al pequeño ciudadano checo.

¹⁹⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/2982-prelet-nad-kukaccim-hnizdem/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

¹⁹⁹ Traducción propia: La tradición de la cultura checa es siempre el humor basado en cosas serias, como *Las aventuras del buen soldado Švejk*. Kafka es un autor humorístico, pero un humorista amargo. Está entre la gente checa. Ya sabes, reírse de su propia tragedia ha sido en este siglo el único camino para esta pequeña nación ubicada en un lugar peligroso de Europa para sobrevivir. Así que el humor fue siempre la fuente de cierta defensa propia. Si no sabes cómo reír, la única solución es suicidarse.

multitudes, ya que la cámara se entremezcla con ellas, como ejemplo tenemos estos fotogramas de *Los amores de una rubia*:



3.3.2.- Ivan Passer (1933-2020)

Según Hames (1985:119) Ivan Passer no acabó sus estudios en la FAMU, por lo que no se graduó. Para Škvorecký (1971:94) es, en comparación con el trío formado con Miloš Forman y Jaroslav Papoušek, el más vago de ellos.

Él mismo declaró que no estaba interesado en la historia fílmica en sí sino en el estado del ser. Liehm y Liehm (1977) comentan la observación de Passer hacia las cosas, la cual califican de melancólica: “whose laughter contained the mournful element of understanding²⁰⁰”. Su película *Intimní osvětlení*²⁰¹ (*Iluminación íntima*, 1965) muestra lo que dice Passer en torno a este principio (Škvorecký, 1977):

²⁰⁰ Traducción propia: cuya risa contenía el triste elemento del entendimiento.

²⁰¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7155-intimni-osvetleni/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

To find the meaning in life, means to find the ultimate task of which a person is capable. It means that he must find his own upper limit, which will always destroy him a little, but which will force him to use the best properties that he possesses... The hero of *Intimate Lighting* is a person who probably understood it. I would say that he is a modern hero²⁰².
(p. 94)

Intimní osvětlení (*Iluminación íntima*, 1965) fue la única realización del autor que podemos enmarcar en el contexto de la Nueva Ola. Su primer trabajo fue el cortometraje *Fádní odpoledne*²⁰³ (*Una tarde aburrida*, 1964), para lo cual trabajó junto al escritor Bohumil Hrabal, quien ayudó a Passer a adaptar su propia obra.

El legado de Passer en Checoslovaquia se reduce a estos dos trabajos, ya que posteriormente se marchó a Estados Unidos, aunque no consiguió allí el mismo reconocimiento que su compañero Forman.

Hames (1985) destaca que ambas películas fueron, para algunos checos, las mejores que se habían llevado a cabo en la Nueva Ola, posiblemente por la técnica de Passer de presentar una situación concreta e intervenir lo mínimo posible en ella, haciendo lo más reducido posible el contenido narrativo.

3.3.3.- Jaroslav Papoušek (1929-1995)

En base a lo que afirma Hames (1985), Papoušek se graduó en la FAMU como escultor tras haber escrito el guion de *Černý Petr* (*Pedro el negro*, 1963) junto al director de la cinta, Miloš Forman. Škvorecký (1971) sostiene que este hecho fue el que llevó a Papoušek a ser realizador, aunque como señala Hames (1985), tras el guion de *Černý Petr*, trabajó en varias realizaciones del grupo formado con Passer y Forman²⁰⁴.

²⁰² Traducción propia: Encontrar el significado en la vida, significa buscar la última tarea de la que una persona es capaz. Significa que tiene que encontrar su límite superior propio, el cual siempre lo destruirá un poco, pero que le obligará a usar las mejores propiedades que posee... El héroe de *Iluminación íntima* es una persona que probablemente lo entendió. Diría que es un héroe moderno.

²⁰³ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/7153-fadni-odpoledne/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁰⁴ Fue guionista en las dos películas siguientes de Forman: *Lásky jedné plavovlásky* (*Los amores de una rubia*, 1965) y *Hoří, má panenko* (*¡Al fuego, bomberos!*, 1967). También en la realización de Passer de *Intimní osvětlení* (*Iluminación íntima*, 1965).

Liehm (1974) da a Papoušek un papel muy importante en el trío, de hecho, le vertebra como la clave del mismo. Cuando habla de las realizaciones de *Černý Petr*, *Lásky jedné plavovlásky*, *Hoří, má panenko* o *Intimní osvětlení*, reconoce que:

[...] I think that not a single one of these films would have come to be if it hadn't been for Papoušek, and maybe the fame of the other two members of the trio would not have reached the heights it has either²⁰⁵. (p. 344)

Su carrera como director se desarrolló una vez finalizada la Nueva Ola, ya que su primera aportación fue *Nejkrásnější věk*²⁰⁶ (*Hermosa edad*, 1968), fue estrenada el 14 de febrero de 1969. Sus tres siguientes obras, han sido las más destacadas de Papoušek y forman parte de la trilogía de la familia Homolka; son *Ecce homo Homolka*²⁰⁷ (*He aquí los Homolka*, 1969), *Hogo fogo Homolka*²⁰⁸ (*Hogo fogo Homolka*, 1970) y *Homolka a tobolka*²⁰⁹ (*Homolka y las cápsulas*, 1972). Estas realizaciones son para Škvorecký (1971:97) donde Papoušek: “outlined his contribution to the Works of the trio, in disguise of a folksy farce²¹⁰”.

Sin embargo, como señala Hames (1985:144), ya en su primera película en solitario, Papoušek se desmarcó de sus compañeros al no apreciarse una influencia de la técnica del *cinéma vérité*. Además, el guion no daba margen a la improvisación como sí permitían tanto Forman como Passer. Su trilogía de la familia Homolka, no tuvo nada que ver con este primer trabajo como director.

Claramente, Papoušek, no fue uno de los autores más perjudicados con la normalización, quizás porque siempre rehuyó de las etiquetas artísticas, no tuvo que exiliarse y siguió trabajando tras la Primavera de Praga. Además, él mismo reconoció no tener ningún interés en trabajar fuera de Checoslovaquia: “[...] I don't really like to travel anyplace,

²⁰⁵ Traducción propia: Creo que ni una sola de estas películas habrían llegado a ser si no hubiera sido por Papoušek, y tan vez la fama de los otros dos miembros del trío tampoco hubiera alcanzado el éxito que tiene.

²⁰⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7105-nejkrasnejsi-vek/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁰⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7101-ecce-homo-homolka/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁰⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7102-hogo-fogo-homolka/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁰⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7103-homolka-a-tobolka/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²¹⁰ Traducción propia: resumió su contribución con los trabajos del trío, disfrazado una farsa rústica.

especially in foreign countries. I like my peace and quiet²¹¹” (Liehm, 1974:351-352).
Como atestigua Liehm (1974):

Together with Kachyňa, Jireš, and perhaps also with Schmidt and Juraj Herz, Papoušek is one of the leading Czech film directors who were not declared “amateurs” during the “normalization” in 1969 and who were permitted -subject to certain conditions- to continue their work²¹². (p. 344)

Jaroslav Papoušek, reconoce de sí mismo que su ideal era trabajar de forma anónima con todo, salvo el reconocimiento del trabajo de los actores (Liehm, 1974:346): “I don’t like labels, either; pigeonholing things doesn’t give me any sort of thrill [...] I just think it’s best to make films the way you make anything [...]”²¹³.” También prefirió trabajar con actores no profesionales, de quienes destaca que al interpretar, estos actores son, mientras que un profesional está creando (Liehm, 1974:350): “One of the greatest experiences for me is when an untrained actor does something that I know no one will ever do again, those little pieces of action that maybe no one will ever notice²¹⁴”.

Con la normalización, Papoušek comenzó a trabajar en la trilogía de la familia Homolka donde trató de mostrar al ser humano como una especie con un comportamiento social determinado (Liehm, 1974). Se trataba de una familia con sus propios problemas que buscaba no verse influenciada por los problemas de los demás.

Škvorecký (1971) valora el trabajo y la aportación de Papoušek viéndole como el más trabajador del trío formado con Miloš Forman e Ivan Passer:

Papoušek, who is the most industrious of the three (a resolute enemy of hypnology and a slave-driver), seems to be the socially critical whip of the school, trend, team, or whatever you want to call the phenomenon, which through the harmonious efforts of a story-telling

²¹¹ Traducción propia: Realmente no me gusta viajar a ningún sitio, especialmente a países extranjeros. Me gustan mi paz y tranquilidad.

²¹² Traducción propia: Junto con Kachyňa, Jireš, y tal vez también Schmidt y Juraj Herz, Papoušek es uno de los principales directores de cine checo que no fue declarado “aficionado” durante la “normalización” en 1969 y a quien se le permitió -bajo algunas condiciones- continuar su trabajo.

²¹³ Traducción propia: No me gustan las etiquetas, tampoco: enmascarar cosas que no me dan ningún tipo de emoción. [...] simplemente creo que lo mejor para hacer películas es la manera en la que haces cualquier cosa [...].

²¹⁴ Traducción propia: Una de las mejores experiencias para mí es cuando un actor desentrenado hace algo que sé que nadie podrá volver a hacer otra vez, esas pequeñas cosas de acción que tal vez nadie notará nunca.

observer of life, a philosopher, and a satirist, gave the New Wave its most remarkable characteristics²¹⁵. (p. 99)

3.4.- Directores de la segunda generación (1963-1968). Corte realista

3.4.1.- Jaromil Jireš (1935-2001)

Jireš nació en Bratislava, capital de la actual Eslovaquia, aunque siendo joven se marchó a Praga para estudiar en la FAMU, donde se graduó doblemente: como cámara, en 1958, y como director, en 1960. Su extensa carrera cinematográfica como realizador ha ido vinculada a lo que Škvorecký (1971) llama “mala suerte”.

Su primer trabajo en solitario, *Křik*²¹⁶ (*El grito*, 1963), da fe de esta calificación. Liehm y Liehm (1977) destacan que este filme, lanzado en febrero de 1964, confirmó que algo nuevo estaba pasando el cine²¹⁷. Sin embargo, después de este trabajo, Jireš se quedó estancado y no volvería a realizar una producción exitosa en solitario hasta después de la invasión soviética con *Žert*²¹⁸ (*La broma*, 1968).

Křik (*El grito*, 1963), es una adaptación de la novela de Ludvík Aškenazy que muestra la relación de Ivana y Slávek, dos jóvenes que van a ser padres. No es tan interesante la historia en sí, como lo que se comenta durante ella. Una gran reflexión es la que cierra el filme con la voz en *off* de un narrador que dice: “Un humano nace, y comienza a llorar. *Aquí estoy*, grita el recién nacido. *He venido a vivir. ¿Estoy aquí? ¿Nací entre gente decente? ¿En un siglo decente? ¿Estoy en Guerra con alguien? ¿Tengo el color de piel adecuado? ¿El estatus social adecuado? ¿Puedo respirar? Entonces, gracias”*.

²¹⁵ Traducción propia: Papoušek, que es el más trabajador de los tres (un enemigo firme de la hipnología y la trata de esclavos), parece ser el látigo socialmente crítico de la escuela, moda, equipo, o como quieras llamar al fenómeno, que pasa los esfuerzos armoniosos de observador de la vida que cuenta historias, un filósofo, y un satírico, dieron a la Nueva Ola sus características más destacables.

²¹⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4834-krik/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²¹⁷ Aunque algunos autores pongan el punto de partida de la Nueva Ola en *Černý Petr*, de Miloš Forman, aquí vemos que el filme de Forman fue tanto algo novedoso, como la consecución lógica de una incipiente corriente alternativa. De hecho, Hames (1985) ubica tanto a esta película como *O něčem jiném* de Chytilová, en la frontera de los acontecimientos de los años sesenta.

²¹⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4854-zert/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

Su texto, su guion, es bastante más potente que la narración o la técnica que muestra, y así lo determina Hames (2009:57), quien reconoce que: “Yet, while there are many shots set in the street and even, possibly, the use of hidden camera, Jireš is more interested in making a poetic film²¹⁹”

Škvorecký (1971) considera paradójica la historia de Jireš, ya que, si en *Křik* mostraba su parte más experimental al final, en *Žert*, mostró un trabajo político más clásico. Por lo que el parón durante cinco años en el que trató de defender su cine definitivamente tuvo que abandonarlo en pro de algo más comercial y que era lo que se estaba realizando en el momento.

While others made films, he was turning into a kind of a tribune of the New Wave, and an artist turned into a cultural-political theoretician, whether through his own fault or not, tends to become a little ridiculous and people begin to doubt his talent²²⁰. (p. 186)

Ya en los años 70 realizó su primera película exitosa, la cual, como refleja Škvorecký (1971), ganó el Gran Premio del Festival de Cine de Bérgamo. El filme era, *Valerie a týden divů*²²¹ (*Valeria y su semana de las maravillas*, 1970), a este siguieron otras muchas realizaciones, tanto en cine como en televisión, hasta el año 1999 con *Dvojrole*²²² (*Doble rol*).

3.4.2.- Evald Schorm (1931-1988)

Škvorecký (1971:139-140) descubre de Schorm que comenzase su carrera profesional como cantante de ópera. Asimismo, lo considera un filósofo en la Nueva Ola y, hace constar las siguientes palabras del autor: “The world is terrifying [...] and yet it is

²¹⁹ Traducción propia: Sin embargo, mientras que hay muchas tomas de cámara en la calle e incluso un uso de la cámara oculta, Jireš está más interesado en hacer una película poética.

²²⁰ Traducción propia: mientras que otros hacían películas, él se estaba convirtiendo en una especie de tribuno de la Nueva Ola, y un artista convertido en un teórico político-cultural, que bien por su culpa o no, tiende a ser un poco ridículo y la gente comienza a dudar de su talento.

²²¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4853-valerie-a-tyden-divu/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²²² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4826-dvojrole/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

beautiful, and that's how it is with everything; things exist so close together, that between love and cruelty, between one thing and another there is but a tiny, negligible distance²²³”.

Hames (1985:109) también recoge la consideración de “filósofo” aunque además destaca su faceta como crítico social, ya que Schorm ve el cine como “a gesture of love and a bone in the throat²²⁴”:

Unlike the work of Forman, Němec, or Vlácil, Schorm's films are not marked by an individual style or approach. Instead, they are recognizable for their commitment to the ideas expressed and the determination to express them in the most complete manner possible²²⁵. (p. 99)

Su carrera como director comenzó a gestarse dentro del cine documental con el cortometraje *Kdo své nebe neunese*²²⁶ (*Qué no puede soportar el cielo*, 1959) y como comenta Škvorecký (1971), este cine estaba muy concienciado con la vida obrera real. Tras la realización de dos documentales, *Turista*²²⁷ (*Turista*, 1961), filme con el que se graduó en la FAMU y *Kostelník*²²⁸ (*Sacristán*, 1961), Schorm dejaría su primera huella en la Nueva Ola con *Každý den odvahu*²²⁹ (*El coraje cotidiano*, 1964), película en la que contó con actores profesionales.

Su siguiente trabajo en solitario fue *Návrat ztraceného syna*²³⁰ (*El hijo pródigo regresa*, 1966), trabajo en el cual Škvorecký (1971) ve más clara la intención del realizador en lanzar interrogantes y provocar al espectador desde las creencias y el pensamiento. Hames (1985) destaca aquí la relación directa con el trabajo del neorrealista Antonioni:

Like the hero of *L'Avventura*, Jan (Jan Kačer) is an architect questioning the meaning of life, and there are also links with the displaced intellectuals of *La Notte* and Fellini's *La*

²²³ Traducción propia: El mundo es aterrador [...] y sin embargo es hermoso, y así es como es con todo; las cosas existen tan juntas que, entre el amor y la crueldad, entre una cosa y otra no hay más que una diminuta, nimia, distancia.

²²⁴ Traducción propia: Un gesto de amor y un hueso en la garganta.

²²⁵ Traducción propia: Diferente al trabajo de Forman, Němec, o Vlácil, las películas de Schorm no están marcadas por el estilo o aproximación individual. De hecho, son reconocibles por su compromiso con las ideas expresadas y la determinación de expresarlas de la manera más completa posible.

²²⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/8151-kdo-sve-nebe-neunese/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²²⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/8161-turista/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²²⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/241898-kostelnik/bazar/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²²⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/8150-kazdy-den-odvahu/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²³⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/8154-navrat-ztraceneho-syna/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

Dolce Vita. Like Schorm's work, the early features of Antonioni were austere. He also began work in documentary and made films about suicide and mental illness²³¹. (p. 100)

La línea de la autorreflexión la continuó en *Pět holek na krku*²³² (*Cinco chicas en el cuello*, 1967) donde, como redacta Škvorecký (1971:148), muestra la historia de cinco adolescentes y las tensiones que se dan dentro de su amistad. La protagonista, Natasha, padecerá las consecuencias de la envidia de sus amigas, lo que le llevará a la siguiente reflexión: "if they attack you, you have to fight back, and in this anything goes"²³³.

*Farářův konec*²³⁴ (*El final de un cura*, 1968) fue producida, en base a Škvorecký (1971), durante la Primavera de Praga. Ya había sido pensada y desarrollada durante dos años antes por Schorm, pero la situación checoslovaca en otoño de 1967 aplazó el proyecto. Como recuerdan Bracke, Höbel, Pala y Nencioni (2008), con motivo del auge de Alexander Dubček dentro del partido y las manifestaciones estudiantiles y de los intelectuales en pro de la libertad cultural y el fin de la política económica descentralizada, Novotný decidió tomar medidas²³⁵.

Farářův konec es, como recoge Hames (1985:111), la primera aproximación al cine desde la comedia por parte de Schorm. Destaca del largometraje que supiera tanto reírse de la sociedad como atacar a ciertos sectores de la misma: "The screenplay emerged as a contemporary morality, given from thought a network of parables and passages taken from the Scriptures"²³⁶.

A modo de conclusión, lo que Hames (1985) destaca de Schorm son dos realizaciones:

The film with the most conventional form, Schorm's *Everyday Courage*, provoked the greatest controversy in the early sixties while *Return of the Prodigal Son* remains one of the most profound and thoughtful films of the New Wave. They were not produced in a

²³¹ Traducción propia: como el héroe de *La aventura*, Jan (Jan Kačer) es un arquitecto que se cuestiona sobre el significado de la vida, y también hay vínculos con los intelectuales desplazados de *La noche y La dulce vida* de Fellini. Como el trabajo de Schorm, los primeros rasgos de Antonioni eran austeros. Él también comenzó a trabajar en documentales e hizo películas sobre el suicidio y las enfermedades mentales.

²³² Ficha técnica: www.csfed.cz/film/8156-pet-holek-na-krku/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²³³ Traducción propia: si te atacan, tienes que contraatacar, y es así como funciona todo.

²³⁴ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/8149-fararuv-konec/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²³⁵ Antonín Novotný recurrió a las fuerzas de seguridad, pero lo que consiguió fue ganarse un mayor aislamiento, el cual facilitaría aún más la toma del poder al eslovaco Alexander Dubček.

²³⁶ Traducción propia: el guion surgió como una moralidad contemporánea, dada a través de parábolas y pasajes sacados de las Escrituras.

vacuum, but both reflected and contributed to a significant process of sociopolitical change²³⁷. (p. 118)

3.4.3.- Hynek Bočan (1938)

Para Škvorecký (1971) fue el autor de la Nueva Ola que más desapercibido pasó. A pesar de eso, con el tiempo desarrolló una prolífica carrera como director, guionista y actor, especialmente en televisión. Hames (1985) afirma que su trabajo apenas ha sido visto fuera de Checoslovaquia, y que las dos únicas realizaciones que se aproximan a la crítica realista de Schorm son *Nikdo se nebude smát*²³⁸ (*Nadie se reirá*, 1965) y *Soukromá vichřice*²³⁹ (*Tormenta privada*, 1967).

Liehm (1974:333) también reclama esta invisibilidad: “Up until [...] 1966, no one in Prague except his colleagues in the film industry knew of him²⁴⁰”. Además, dice que Bočan fue el autor más joven de la Nueva Ola y que por ello, en ocasiones, sus compañeros le trataban con inferioridad, como si en vez de un profesional, fuese un estudiante.

Hames (1985) destaca que *Nikdo se nebude smát* fue una película más crítica que la obra de Milan Kundera en la que se basaba, tratando también el tema de la alienación de un intelectual en la vida contemporánea, como Schorm en *Návrat ztraceného syna*. En *Soukromá vichřice*, Bočan continuará la crítica a la sociedad del momento.

²³⁷ Traducción propia: la película con la forma más convencional, *El coraje cotidiano* de Schorm, provocó la mayor controversia al inicio de los sesenta mientras que *El hijo pródigo regresa* sigue siendo una de las películas más profundas y reflexivas de la Nueva Ola. No se produjeron en vacío, sino que ambas reflejaron y contribuyeron un proceso sociopolítico de cambio significativo.

²³⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/811-nikdo-se-nebude-smat/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²³⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/823-soukroma-vichrice/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁴⁰ Traducción propia: Hasta 1966, nadie en Praga excepto sus compañeros de la industria filmica le conocían.

Una aportación importante fue la de la película historicista de bajo presupuesto *Čest a sláva*²⁴¹ (*Honor y gloria*, 1968) la cual trata la Guerra de los Treinta Años que sucedió a la batalla de *Bílá Hora* (Montaña Blanca²⁴²) (Hames, 2009):

According to Bočan, the period in which the film was set -1648- had an immense effect on the formation of the national character [...]. As Bočan notes, the novel, which appeared in the early 1960s, and the film itself produced an evolving historical resonance as the political changes of the 1960s progressed²⁴³. (p. 27)

También Liehm (1974:334) hace su aporte personal sobre *Čest a sláva*, recordando un dicho que afirma que la tercera película de un director muestra si es o no un artista. Para Liehm, la película fue espectacular: “the result is a work of art that will move the heart of any Czech²⁴⁴”. De hecho, el propio Bočan le confiesa a Liehm que cree que *Čest a sláva* ha sido su mejor trabajo²⁴⁵.

3.5.- Directores de la Segunda Generación (1963-1968). Surrealismo y fantasía

Hames (1985:158) comienza marcando las influencias más directas dentro de este elenco de realizadores, todas ellas de carácter literario: Franz Kafka, Vladislav Vančura, Vítězslav Nezval y la tradición poética y surrealista.

3.5.1.- Věra Chytilová (1929-2014)

Hames (1985) relata lo polifacética que llegó a ser Chytilová a través de diferentes intereses como la filosofía, la arquitectura, el diseño, el retoque fotográfico o el modelaje. Finalmente, se decidió a estudiar dirección en la FAMU, donde se graduó en 1962.

²⁴¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/805-cest-a-slava/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁴² Librada el 8 de noviembre de 1620 a las afueras de Praga, fue uno de los primeros conflictos de la Guerra de los Treinta Años entre católicos y protestantes, ganando los primeros.

²⁴³ Traducción propia: Siguiendo a Bočan, el periodo en el que la película se orientó -1648- tuvo un efecto inmenso en la formación del carácter nacional. [...] como apunta Bočan, la novela, la cual apareció a principios de los sesenta, y la película, produjeron una envolvente resonancia histórica según iban avanzando los cambios políticos de los años sesenta.

²⁴⁴ Traducción propia: el resultado es una obra de arte que moverá el corazón de cualquier checo.

²⁴⁵ Cabe destacar que cuando Liehm le realiza la entrevista, en la primavera de 1969, Hynek Bočan solo había realizado como director 3 películas.

Škvorecký (1971) reconoce a Chytilová como la primera de las dos mujeres relacionadas con la Nueva Ola y la asocia a la palabra “desastre”. El primer contacto que tuvieron entre ambos fue cuando ella le pidió ayuda con su segunda película de estudiante, *Strop*²⁴⁶ (*Techo*, 1961), coescrita con su compañero Pavel Juráček con quien había discutido por buscar un guion más filosófico.

It was after all she, not me, who was the philosopher; in the end I had a very courteous argument with her, as I found the screenplay to be a rather tedious moral tale, considerably tributary to socialist-realistic “philosophy”, which evaluated human efforts according to the governmental tariff of “social usefulness”²⁴⁷. (p. 99-100)

Lo que Škvorecký (1971) destaca de este trabajo de Chytilová es la capacidad de hacer un arte formal por parte de la directora, y la considera como la primera película de estas características dentro de la Nueva Ola.

Su segunda realización, *Pytel blech*²⁴⁸ (*Saco de pulgas*, 1962) fue grabada en directo en Náchod y no hizo uso de actores profesionales. Škvorecký (1971) cree que, con este recurso, y otros como la improvisación del diálogo, hacen que el cine de Chytilová se parezca al de Forman, sin embargo, no podemos olvidar que el trabajo de Chytilová es anterior, por lo que no puede contar con el de Forman como referente. Es más plausible que el contacto entre ambos directores gestara ideas básicas similares que también venían influidas por otros cines como el neorrealista o el *cinéma-vérité*²⁴⁹.

Liehm (1974:241) destaca de Chytilová su sinceridad: “Chytilová always thought that we could live only with the truth. Her consistent efforts at unmasking illusions and disclosing myths caused her films frequently to be labeled cynical – the universal human defense against the truth”²⁵⁰.

²⁴⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1543-strop/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁴⁷ Traducción propia: Después de todo era ella, no yo, quien era la filósofa; al final tuve una discusión muy cortés con ella, ya que encontré el guion como un cuento moral muy tedioso, considerablemente tributario a la “filosofía” socialista-realista, la cual evaluaba los esfuerzos humanos acorde a la tarifa del gobierno de “utilidad social”.

²⁴⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1540-pytel-blech/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁴⁹ Hames (1985) destaca que la influencia de Chytilová fue más el *cinéma vérité* que el Neorrealismo.

²⁵⁰ Traducción propia: Chytilová siempre creyó que podríamos vivir solo con la verdad. Sus esfuerzos constantes desenmascarando ilusiones y revelando mitos hicieron que sus películas frecuentemente se etiquetaran como cínicas: la defensa humana universal contra la verdad.

En 1963, Chytilová trabajó en su siguiente película, *O něčem jiném*²⁵¹ (*Algo diferente*), la cual ya es un largometraje que supera la hora de duración (las dos anteriores pueden considerarse medimétrajes y su primer filme de estudiante²⁵² fue de 11 minutos). Škvorecký (1971:103) expone que la película muestra dos historias diferentes de dos mujeres de 31 años. Para el autor, es en este filme donde Chytilová hace alarde de lo que determinará una parte de su cine en los años siguientes: su feminismo: “Sometimes I feel that Věra is first a woman, and only after that a human being -a characteristic which became clear in *Daisies* (1966)²⁵³”.

Hames (1985) recuerda que *O něčem jiném* no deja de ser un experimento estético como *Strop*. Y más adelante, Hames (2009), reconoce que Chytilová continuó la tradición del *cinema-vérité* que inició en *Pytel blech* (*Saco de pulgas*, 1962).

O něčem jiném es una película que va alternando dos historias, por un lado, la vida de Věra, una mujer joven casada con un hijo, por otro la de Eva, una gimnasta. Las historias evolucionan de forma paralela, por un lado, Věra está estancada en su relación marital, conoce a otro hombre, vive ese romance, pero se acaba y vuelve a la normalidad de su vida en pareja. Por otro lado, Eva, ha sufrido una lesión en un pie y tiene miedo a que la bloqueen en su carrera como gimnasta. Supera ese problema, gana un campeonato y se convierte en entrenadora. Ambos relatos siguen la estructura de desarrollo – nudo – desenlace, de hecho, no presentan una narración que encaje en el paradigma de la nueva ola, y cumplen con la etiqueta del final feliz. Por este motivo nos reiteramos en la declaración de Hames (1985) donde califica el filme como experimento estético.

Sin duda, una de las más comentadas y reconocidas aportaciones de Chytilová al momento de la Nueva Ola, fue *Sedmikrásky*²⁵⁴ (*Las margaritas*, 1966). Para esta película, contó con la ayuda de la guionista Ester Krumbachová²⁵⁵, la cual es para Škvorecký

²⁵¹ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/1532-o-necem-jinem/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁵² La primera película de estudiante de Věra Chytilová fue *Kočičina* (*Aullando*, 1960).

²⁵³ Traducción propia: A veces siento que Věra es primero una mujer, y solo después de esto un ser humano -una característica que queda clara en *Las margaritas* (1966).

²⁵⁴ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/1542-sedmikrasky/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁵⁵ Ester Krumbachová trabajó como guionista en varias realizaciones: *Sedmikrásky* (*Las margaritas*, 1966, Věra Chytilová), *O slavnosti a hostech* (*El partido y los huéspedes*, 1966, Jan Němec), *Mučedníci lásky* (*Mártires del amor*, 1966, Jan Němec), *Matka a syn* (*Madre e hijo*, 1967, Jan Němec), *Ovoce stromů rajských jíme* (*El fruto del paraíso*, 1969, Věra Chytilová), *Kladivo na čarodějnice* (*Martillo para las brujas*, 1969, Otakar Vávra) o *Valerie a týden divů* (*Valeria y la semana de las maravillas*, 1970, Jaromil Jireš), entre otras.

(1971) todo lo contrario a lo que era Chytilová en la cuestión feminista. Juntas trabajaron también en *Ovoce stromů rajských jíme*²⁵⁶ (*El fruto del paraíso*, 1969), película en la cual Chytilová comenzó a trabajar con su marido, el cámara Jaroslav Kučera.

En la realización de *Ovoce stromů rajských jíme* (*El fruto del paraíso*, 1969), Chytilová llevó a la pantalla el relato bíblico de Adán y Eva, desde la ambigüedad que caracterizó a su cine. Al igual que en su anterior película, el espectador vuelve a tomar las riendas de la significación para que genere, lo que Hames (1985:226) llama, su comprensión individual de lo que es la verdad.

Liehm (1973) entrevistó a Josef Škvorecký, quien ve en Chytilová a una directora diferente en cada película y, aunque personalmente tuviesen diferentes desencuentros, reconoce la personalidad de la realizadora. Una de las cosas más significantes de Chytilová, es la que subraya Škvorecký (1971) al catalogarla la primera mujer del cine checo de importancia:

She went on to become one of the leading, and indeed truly revolutionary, personalities of the New Wave. She is the first important Czech directress; of her predecessors, Thea Červenková, an early pioneer, never made a film worth mentioning; and Zet Molas, alias Zdena Smolová, shared Vera's avant-garde creed but lacked her talent, and ended as a pro-Nazi informer²⁵⁷. (p. 112)

A modo de resumen, Hames (1985) recoge las palabras de su compañero Juraj Jakubisko, que describe de este modo el trabajo a lado de Chytilová:

She makes a film as if she were buying a hat: a magnificent ceremony, full of elegance and feminine cleverness. And all the while she is suffering. In a little while that hat she bought doesn't appeal to her anymore, and right there a style of storytelling emerges²⁵⁸. (p. 208)

²⁵⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1533-ovoce-stromu-rajskych-jime/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁵⁷ Traducción propia: Se convirtió en una de las líderes, y de hecho realmente revolucionarias, de la Nueva Ola. Ella es la primera directora de cine checa importante; de sus predecesoras, Thea Červenková, una temprana pionera, nunca hizo una película que mereciese la pena mencionar; y Zet Molas, alias Zdena Smolová, compartió el credo vanguardista de Věra pero carecía de su talento y terminó como informadora pronazi.

²⁵⁸ Traducción propia: Ella hace una película como si estuviese comprando un sombrero: una ceremonia magnífica, llena de elegancia y habilidad femenina. Y durante todo el tiempo está sufriendo. En poco tiempo ese sombrero que compró no le atrae más, y en ese momento emerge un estilo de contar historias.

Alrededor de la figura de Chytilová se ha construido un halo que la ha etiquetado como una directora feminista. Si bien, puede alegarse que gran parte de su cine haya sido protagonizado por mujeres, no debemos olvidar películas como *Dědictví aneb Kurvahošigutntág*²⁵⁹ (*La herencia o jodertíobuendía*²⁶⁰, 1992), un largometraje que tiene como protagonista a un hombre de pueblo que cobra una herencia. Las mujeres no tienen un papel destacado en el filme, la tía es una mujer tradicional que parece haber trabajado durante toda su vida y a la que hace poco caso, además la relación que mantiene el protagonista, Bohumil, con la camarera es ruda y brusca, centrada en el interés y vaivenes de él, no de ella.

3.5.2.- Jan Němec (1936-2016)

Škvorecký (1971) reconoce que Němec es de los autores de la Nueva Ola que con más problemas se ha encontrado. Como reconoció personalmente el director, se interesaba por diferentes dicotomías y el conflicto de las mismas:

There exists one everlasting conflict [...] the hopeless struggle between intelligence and stupidity, between the individual and the totality, and the one eternal problem: the fundamental unwillingness of people, or humanity as a whole, to deal with problems which concern them²⁶¹. (p. 113)

Su paso por la FAMU no fue muy llamativo²⁶² y lo concluyó con el cortometraje *Sousto* (*Bocado*, 1960). Este trabajo fue premiado por el Festival de Películas Estudiantiles en Amsterdam y después, realizó su primer largometraje de ficción, *Démanty noci*²⁶³ (*Diamantes de la noche*, 1964). Sin embargo, Liehm (1974:284) lo reconoce como el

²⁵⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/1524-dedictvi-aneb-kurvahosigutntag/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁶⁰ Traducción propia en base al significado de las palabras *kurva* (palabra checa que significa *puta* pero que también se emplea como palabrota a modo de *joder* o *mierda* cuando algo sale mal), *hoši* (*chaval*, *colega*, *muchacho*, *tío*) y *gutntág* (esta última alemana, “Guten tag” escrita en base a su fonética).

²⁶¹ Traducción propia: Existe un conflicto eterno con la [...] inteligencia y la estupidez, entre el individuo y la totalidad, y el único eterno problema: la fundamental falta de voluntad de la gente, o la humanidad como un conjunto para tratar los problemas que les conciernen.

²⁶² Škvorecký (1971) le recuerda como uno de los peores alumnos.

²⁶³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6886-demanty-noci/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

alumno más talentoso de Václav Krška, aunque también dice que intentaba siempre escribir guiones que no podían realizarse.

Démanty noci muestra a dos jóvenes que escapan de una muerte asegurada cuando iban a ser asesinados por los nazis. La escapada se realiza en mitad del campo, y los dos chicos buscan ayuda, la cual encuentran de forma casual por una mujer. La ayuda es un breve momento de calma, al que sigue una segunda persecución por parte de otro grupo de hombres a los dos jóvenes. En palabras de Škvorecký (1971:115), “Němec, however, did not film the story; he filmed the mental states of the two boys [...] He simply tried to express their inner world during the attempted escape from death²⁶⁴”.

Dentro de la Nueva Ola destacan otras producciones de Němec entre las que encontramos *O slavnosti a hostech*²⁶⁵ (*La fiesta y los invitados*, 1966) donde comenzó la colaboración con Ester Krumbachová²⁶⁶ como coguionista. La película está marcada por un fuerte carácter político, y como advierte Hames (1985:192): “It is not surprising that *The Party and the Guests* should have proved the most controversial film ever produced by the New Wave²⁶⁷”.

Krumbachová explicó a Liehm (1974) cómo la parte más creativa de la película había sido el diálogo de los personajes, el cual se había trazado con la intención de que estuviese compuesto de frases sueltas y carentes de significado:

I tried to create conversation in which the characters said nothing meaningful about themselves. The audience heard only isolated fragments of sentences, as if they had walked suddenly into the midst of a sophisticated party and had no idea what the conversation was about. Some critics claimed to have found hidden meanings in the fragments, but it was my intention to demonstrate that people generally talk only in terms

²⁶⁴ Traducción propia: Němec, sin embargo, no filmó la historia; filmó los estados mentales de los dos chicos [...] Él simplemente trató de expresar su mundo interior durante el intento de escapar de la muerte.

²⁶⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6894-o-slavnosti-a-hostech/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁶⁶ Durante años, como señala Škvorecký (1971), trabajó diseñando vestuarios en los Estudios Barrandov. Esta labor la desempeñó desde 1961 hasta su fallecimiento en 1996.

²⁶⁷ Traducción propia: No es de extrañar que *La fiesta y los invitados*, debiera haber sido la película más comprometida jamás realizada en la Nueva Ola.

of disconnected ideas, even when it appears that they are communicating with one another²⁶⁸. (p. 280)

El hecho de que contuviese un mensaje moralizador hizo que tuviese que esperar dos años para poder ser estrenado ante el público. Los años siguientes, Němec trabajó en su cuarto proyecto: *Mučedníci lásky*²⁶⁹ (*Mártires del amor*, 1966), donde se entremezclan tres historias unidas por la introversión. Fue la última colaboración entre Němec y Krumbachová, ya que como dice Škvorecký (1971), su matrimonio acabó poco después. Sin duda esta fue la realización más surrealista de su carrera, aunque como explica Hames (1985:199), para Němec es más bien “un realismo soñado”.

Němec, comenta a Liehm (1974), que sus películas, *Démanty noci*, *O slavnosti a hostech* y *Mučedníci lásky*, tienen en común las situaciones en las que muestra al ser humano. Las historias presentan a mujeres y hombres que no son libres:

In *Diamonds of the Night*, man is not free as a result of that most external of pressures called war. In *The Party and the Guests*, it is a lack of freedom that people bring on themselves by being willing to enter into any sort of collaborative relationship. In *Martyrs of Love*, it is a matter of a lack of freedom or opportunity to act out one's own follow, one's own madness, or dreams of love and human happiness²⁷⁰. (p. 287)

Hames (1985) destaca que con las producciones de *O slavnosti a hostech*, *Mučedníci lásky* y *Oratorium pro Prahu* y su posterior exilio, hizo crecer unos sentimientos fuertes dentro de Checoslovaquia. Parte del motivo de ese exilio, lo explicó Liehm (1974): “The name of Jan Němec was put at the very head of the Barrandov Studio's blacklist in post-occupation Czechoslovakia²⁷¹”.

²⁶⁸ Traducción propia: Traté de crear una conversación en la que los personajes no dijese nada significativo de ellos mismos. La audiencia escuchaba solo fragmentos de frases aisladas, como si de repente hubieran entrado en medio de una fiesta sofisticada y no tuvieran ni idea sobre de qué iba la conversación. Algunos críticos aclamaron haber encontrado mensajes ocultos en los fragmentos, pero era mi intención demostrar que la gente generalmente habla solo con ideas desconectadas, incluso cuando parece que se están comunicando entre sí.

²⁶⁹ Ficha técnica: www.csfid.cz/film/6889-mucednici-lasky/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁷⁰ Traducción propia: En *Démanty noci*, el hombre no es libre como resultado de la presión externa llamada guerra. En *O slavnosti a hostech*, es una falta de libertad que la gente se presente con el fin de establecer cualquier relación de colaboración. En *Mučedníci lásky*, se trata de una falta de libertad u oportunidad de actuar como uno mismo cree, con la locura de cada uno, o los sueños de amor y felicidad humana.

²⁷¹ Traducción propia: El nombre de Jan Němec fue puesto al inicio de la lista negra de los Estudios Barrandov tras la post-ocupación de Checoslovaquia.

3.5.3.- Jan Schmidt (1934-2019)

Schmidt inició en 1957 sus estudios en la FAMU en el grado de dirección, tras haber estado estudiando de 1954 a 1957 medicina en la Universidad Carolina de Praga. Su carrera como director, que va unida a la de guionista y actor, ha estado dividida entre el cine de ficción, el documental y proyectos en televisión durante casi cuarenta años.

Como atestigua la base de datos CSFD²⁷², estudió junto a otros compañeros que participaron de la Nueva Ola como Chytilová, Forman o Schorm. Al finalizar sus estudios realizó dos películas de estudiante, a las que siguió la coproducción del mediometraje *Postava k podpírání*²⁷³ (*Josef Kilian*, 1963)²⁷⁴ con Pavel Juráček.

Su primera película en solitario, como director, fue *Konec srpna v hotelu Ozon*²⁷⁵ (*El final de agosto en el Hotel Ozon*, 1966), un trabajo que le permitió acceder, como dice Škvorecký (1971), a una oferta como director en los Estudios Barrandov para realizar su siguiente filme: *Kolonie Lanfieri*²⁷⁶ (*Colonia Lanfieri*, 1969).

En este trabajo, Juráček muestra cómo sería el mundo tras su destrucción por una bomba atómica a la que solo sobreviven un grupo de mujeres. A lo largo de la película se va viendo cómo van sacando su instinto más animal en contra del ser humano. Sobre este filme, Juráček comenta a Liehm (1974) cómo la reacción de la gente es “graciosa”:

Ozone is, for a fact, brutal, cruel, in a way. But people are funny: if you kill a dog on screen, they get up and leave in droves, whereas if you think up ten different ways to kill a man, they sit and munch their candy bars. At Pesaro, they also accused me of being cruel, killing the dog, the cow; at the same time, they weren't even faced the fact that the film itself is based on the percept of the mass murder of mankind²⁷⁷. (p. 325)

²⁷² Texto original: Od roku 1957 studoval také režii na FAMU (v ročníku Otakara Vávry), jeho spolužáky byli kupříkladu Věra Chytilová, Jiří Menzel, Evald Schorm či Pavel Mertl.: www.csfd.cz/tvurce/3276-jan-schmidt/ Consultado el 11 de febrero de 2020. Traducción propia: Desde 1957 también estudió dirección en FAMU (en el año de Otakar Vávra), sus compañeros de clase fueron Věra Chytilová, Jiří Menzel, Evald Schorm y Pavel Mertl.

²⁷³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4914-postava-k-podpirani/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁷⁴ La película no fue prohibida pero su distribución estuvo muy limitada en el país (Liehm y Liehm, 1977).

²⁷⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/8122-konec-srpna-v-hotelu-ozon/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁷⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/8121-kolonie-lanfieri/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁷⁷ Traducción propia: *Ozon* es, de hecho, brutal, cruel, por un lado. Pero la gente es graciosa: si matas a un perro en la pantalla, se levantan y se van en tropel, mientras que, si piensas en diez maneras diferentes de

De su siguiente trabajo, *Kolonie Lanfieri* (*Colonia Lanfieri*, 1969), no podemos hacer una reflexión dentro de la Nueva Ola, ya que como señala Škvorecký (1971:200), el rodaje quedó parado tras la noche del 21 de agosto de 1968 y “the film ceased to have a meaning. I finished it only for the sake of finishing it²⁷⁸”.

3.5.4.- Pavel Juráček (1935-1989)

Posiblemente, Juráček, haya sido el realizador más golpeado por el fin de la Nueva Ola y de los menos reconocidos. Hames (1985) comenta que había estudiado filología, en la Universidad Carolina de Praga, y había trabajado como periodista antes de entrar en la FAMU.

En 1957 inició sus estudios en la FAMU como guionista, una profesión que combinaría con la de dirección y que le permitirían trabajar durante un breve periodo de tiempo en los Estudios Barrandov como director artístico. En palabras de Škvorecký (1971):

He worked for several years as a screen-play writer, and when it finally seemed that he might become a director after all, he accepted the position of artistic director of a new Barrandov production unit. The whole of the New Wave was to be concentrated into this single unit; however the Invasion killed it before it could produce anything²⁷⁹. (p. 192)

Hames (1985:160) recoge que las primeras obras en las que trabajó fueron colaboraciones para proyectos de graduación dentro de la FAMU de sus compañeros Chytilová²⁸⁰ y Schmidt²⁸¹. Con Chytilová trabajó también en *Sedmikrásky* (*Las margaritas*, 1966), aunque este nexo Juráček-Chytilová no debe considerarse de gran importancia ya que:

matar a un hombre, se sientan y se comen sus dulces. En Pesaro [festival de cine italiano] también me acusaron de ser cruel, matando al perro, la vaca; al mismo tiempo, no se dieron cuenta que, de hecho, la película en sí misma, se basa en la percepción del asesinato en masa de la humanidad.

²⁷⁸ Traducción propia: El significado que la película tenía cesó. La acabé solo por el bien de acabarla.

²⁷⁹ Traducción propia: Trabajó durante varios años como guionista, y cuando finalmente parecía que iba a convertirse en director, aceptó el puesto de director artístico de una nueva unidad de producción de los Estudios Barrandov. Toda la Nueva Ola debía estar concentrada en esta nueva unidad individual; sin embargo, la invasión le mató antes de que pudiese producir nada.

²⁸⁰ Escribieron conjuntamente el guion de *Strop* (*Techo*, 1961).

²⁸¹ Escribió el guion de *Černobílá Sylva* (*Silvia blanca negra*, 1961).

“he asked for his name to be removed from the credits of *Ceiling*, and the structure of *Daisies* was totally reconstituted by Chytilová and Krumbachová²⁸²”.

Su carrera como director fue breve y se concentró en tres películas: *Postava k podpírání* (*Joseph Kilian*, 1963), *Každý mladý muž*²⁸³ (*Cada joven*, 1965) y *Případ pro začínajícího kata*²⁸⁴ (*Caso para un novato ahorcado*, 1969). Como guionista, Briana Čechová destaca su colaboración en *Bláznova kronika* (Karel Zeman, 1964), *Nikdo se nebude smát* (Hynek Bočan, 1965), *Konec srpna v hotelu Ozon* (Jan Schmidt, 1966)... y recalca una característica de los trabajos de Juráček: la impronta autobiográfica que deja el autor (Česálková, 2017:60).

Postava k podpírání (*Joseph Kilian*²⁸⁵, 1963), fue codirigida con Jan Schmidt y se trata de un mediometraje. Škvorecký (1971:193-194) señala que el peso de la parte práctica recayó sobre Schmidt mientras que la teórica fue más de Juráček. De hecho, el mismo Juráček reconoció que la responsabilidad de la película fue de Schmidt con sus propias palabras: “he would have been solely responsible, and nobody would have been interested whether I got into it²⁸⁶”.

La primera vez que Juráček dirigió de forma individual una película fue en 1965 con *Každý mladý muž*. En esta ocasión se basó en su experiencia personal durante el servicio militar y, como dice Hames (1985), contó con el apoyo de la armada checoslovaca. La película se divide en dos partes: una en la que contrapone lo joven y lo viejo en la relación entre dos soldados, otra en la que a través del humor se observa la vida militar.

Como recoge la base de datos en línea, CSFD²⁸⁷, en los años 70 abandonó los Estudios Barrandov y, al firmar la Carta 77, tuvo que irse a trabajar a Alemania Occidental.

²⁸² Traducción propia: pidió que su nombre se quitase de los créditos de *Techo* y la estructura de *Las margaritas* fue reconstruida en su totalidad por Chytilová y Krumbachová.

²⁸³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4913-kazdy-mlady-muz/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁸⁴ Ficha técnica www.csfd.cz/film/4915-pripad-pro-zacinajiciho-kata/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁸⁵ La traducción literal checa es “Un personaje con necesidad de apoyo”, que como señala Hames (1985) hace referencia al peso que tiene que soportar el personaje.

²⁸⁶ Traducción propia: él habría sido el único responsable, y nadie habría estado interesado si yo me metí en ella.

²⁸⁷ Texto original: Na počátku 70. let byl propuštěn z Barrandova, stal se signatářem Charty 77, byl vyslýchán Státní bezpečností a nakonec donucen k odchodu za prací do Západního Německa (1977–1983). Traducción propia: A principio de los años 70 fue liberado de Barrandov, fue signatario de la Carta 77, interrogado por los cuerpos de seguridad del Estado y al final, fue obligado a irse a trabajar a Alemania

Liehm (1974) habla de lo poco reconocido que estuvo su trabajo en Checoslovaquia, a pesar de poder considerársele como uno de los padres de la Nueva Ola:

Thus one of the most committed of Czechoslovak directors, one of the fathers of the young wave, whose scripts have had a decisive influence on many films that do not bear his name as director, has remained unknown to most of the film audiences in his homeland²⁸⁸. (p. 310)

Además, Liehm (1974) explica que, tras la normalización, Pavel Juráček se apartó de todo al no tener trabajo como realizador. Sin embargo, intentó seguir trabajando como guionista en películas para niños, cuentos...

3.6.- Otros directores de la Segunda Generación (1963-1968)

3.6.1.- Jiří Menzel (1938)

En 1962, Menzel se graduó como director en la FAMU con el cortometraje *Umřel nám pan Foerster*²⁸⁹ (*Nuestro señor Foerster murió*, 1963). Su primer largometraje de ficción, *Zločin v dívčí škole*²⁹⁰ (*Crimen en la escuela de niñas*, 1965) se basó en el libro de Josef Škvorecký y fue una coproducción. Como indica Hames (1985:171), Menzel hizo todo lo posible para poner el cine al servicio de la literatura: “All of his films of the sixties were based on literary sources²⁹¹”.

Su primera realización en solitario fue *Ostře sledované vlaky*²⁹² (*Trenes rigurosamente vigilados*, 1966) una obra en la que Škvorecký (1971) considera que Menzel mostró su lado más psicoanalista. Este trabajo fue premiado al año siguiente por la Academia de

Occidental (1977-1983). Recuperado de: www.csfd.cz/tvurce/3200-pavel-juracek/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁸⁸ Traducción propia: Así, uno de los directores checoslovacos más comprometidos, uno de los padres de la Nueva Ola, cuyos guiones han tenido una influencia decisiva en muchas películas que no llevan su nombre como director, ha permanecido como desconocido para la mayor parte de la audiencia fílmica de su país.

²⁸⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6671-umrel-nam-pan-foerster/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁹⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6675-zlocin-v-divci-skole/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

²⁹¹ Traducción propia: todas sus películas de los sesenta se basaron en fuentes literarias.

²⁹² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6664-ostre-sledovane-vlakly/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

Artes y Ciencias Cinematográficas estadounidense, alzándose en 1967 con el Oscar a la mejor película de habla no inglesa²⁹³. Liehm (1974) reconoce que su reputación:

[...] was made with the *Mr. Balthasar* episode of the film *Pearls of the Deep* called the attention of film specialists throughout the world to his abilities. [...] Thanks to the Oscar awarded to his *Closely Watched Trains*, film audiences everywhere also got to know him²⁹⁴. (p. 297)

Para Škvorecký (1971:169), *Ostře sledované vlaky* fue: “the culmination of the anti-heroic trend²⁹⁵”. Hames (1985) apostilla que consiguió igualar la repercusión internacional de Forman en *Lásky jedné plavovlásky*²⁹⁶. De hecho, la película, llegó a superar a la novela (Hames, 2009):

While Menzel is an undoubted admirer of Hrabal, the strength of the film derives from an unusual degree of collaboration. Hrabal noted that he rewrote the screenplay six times in order to re-conceive it visually and ended up preferring the film to his novel²⁹⁷. (p. 41)

La película se centra en la vida del tímido Miloš Hirma, un joven que acaba de entrar a trabajar en una estación de trenes. La historia tiene lugar en la Checoslovaquia invadida por los nazis y se centra en las relaciones de Miloš con el mundo que le rodea, siendo una de las más importantes la de su relación sexual en pareja. Miloš está aprendiendo a ser un hombre y a tomar sus propias decisiones, aunque el momento culmen de las mismas, representado en la bomba que lanza al tren, hace que su heroicidad desaparezca al ser disparado por un nazi, caer al tren y terminar explotando con el convoy.

Su siguiente película, *Rozmarné léto*²⁹⁸ (*Caprichoso verano*, 1967) no tuvo tanto reconocimiento a nivel internacional. Es complicado describir sobre qué trata la película, si bien la aproximación que hace Škvorecký (1971) es muy generalista, pero a la vez,

²⁹³ Como refleja Škvorecký (1971), al recibir el premio, Jiří Menzel reconoció todo el peso del éxito al escritor de la novela en la que se basaba la película, Bohumil Hrabal.

²⁹⁴ Traducción propia: se hizo cuando en *Smrt pana Baltazara*, episodio de la película *Perličky na dně*, llamó la atención de los especialistas de cine en todo el mundo por sus habilidades. [...] Gracias al premio Óscar por *Ostře sledované vlaky*, también le conoció el público cinematográfico de todo el mundo.

²⁹⁵ Traducción propia: la culminación de la tendencia del antihéroe.

²⁹⁶ Hames (1985) destaca que la historia de Bohumil Hrabal se ofreció primero a Evald Schorm y a Věra Chytilová, aunque finalmente fue aceptada por Menzel.

²⁹⁷ Traducción propia: Mientras Menzel es un indudable admirador de Hrabal, la fuerza de la película deriva de un grado de colaboración inusual. Hrabal anotó que reescribió el guion seis veces con el fin de re-concebirlo visualmente y acabó prefiriendo la película que su novela.

²⁹⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/6667-rozmarne-leto/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

acertada: “They carry on endless and totally idiotic conversations; but the conversations are written in a baroque metaphorical language which might have been appropriate if they were dealing with topics of eternal relevance²⁹⁹”.

Rozmarné léto fue la primera de dos adaptaciones que realizó de novelas del escritor Vladislav Vančura. La segunda, *Konec starých časů*³⁰⁰ (*El fin de los viejos tiempos*, 1989) se desligaba de aquella primera adaptación al destacar el humor ante un tono fílmico más poético. Sin embargo, más reconocida fue la primera, *Rozmarné léto*, que como recoge Hames (2009:45), obtuvo el premio principal del festival de Karlovy Vary: “The film examines the provincial world of three ageing members of the bourgeoisie, whose routine of fishing, eating and drinking is interrupted by the arrival of a travelling conjuror (played by Menzel) and his beautiful blonde assistant³⁰¹”.

Su siguiente película, *Zločin v šantánu*³⁰² (*Crimen en un teatro de variedades*, 1968), se acerca más a una película detectivesca con toques de humor. Como comenta Škvorecký (1971), la película trata de un robo en un teatro de variedades cualquiera, ya que la acción no se ubica ni en el tiempo ni en el espacio. Sin embargo, encontramos a críticos como Alan Lévy³⁰³, quien consideró que la trama que se muestra tras ese humor no deja de ser una metáfora de la política checoslovaca, en especial al final del film.

Hames (1985) informa que esta película no llegó a occidente, y muestra la opresión alrededor del trabajo de Menzel, quien durante muchos años tampoco pudo distribuir su película *Skřivánci na niti*³⁰⁴ (*Alondras en el alambre*, 1969). De hecho, tras este largometraje (Hames, 2009:42): “Menzel was not allowed to work again until 1974,

²⁹⁹ Traducción propia: Llevan a cabo conversaciones sin fin y totalmente idiotas; sin embargo, las conversaciones están escritas en un lenguaje metafórico barroco que podrían ser apropiadas si tratasen de temas de eterna relevancia.

³⁰⁰ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/6661-konec-starych-casu/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁰¹ Traducción propia: La película examina el mundo provincial de tres envejecidos miembros de la burguesía, cuya rutina de pesca, comer y beber es interrumpida por la llegada de un ilusionista ambulante (interpretado por Menzel) y su hermosa asistente rubia.

³⁰² Ficha técnica: www.csfed.cz/film/6676-zlocin-v-santanu/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁰³ Autor norteamericano que se trasladó a Checoslovaquia con su familia en 1967. Escribió acerca de la Primavera de Praga y la invasión soviética la noche del 21 de agosto de 1968. Tras la Revolución de Terciopelo, Alan Lévy, trabajó hasta 2004 (fecha de su fallecimiento) en el periódico local praguense de lengua inglesa *The Prague Post*.

³⁰⁴ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/6669-skrivanci-na-niti/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

when he made *Who Looks for Gold (Kdo hledá zlaté dno)*, an empty Socialist Realist piece about a construction site that was no more than an obligatory act of penance³⁰⁵”.

Con el fin del comunismo y el inicio de la privatización de la industria fílmica, el trabajo de Menzel se fue reduciendo paulatinamente (Hames, 2009). En el año 2006 salió a la luz *Obsluhoval jsem anglického krále*³⁰⁶ (*Yo serví al Rey de Inglaterra*, 2006), una adaptación de la novela de Bohumil Hrabal que tardó diez años en realizar:

[...] his long-nurtured Project was a film version of Hrabal’s *I Served the King of England (Obsluhoval jsem anglického krále, 2006)*, which was finally completed after a gap of over ten years. Written very much in Hrabal’s characteristic stream-of-consciousness style, the action of the novel is seen from the perspective of its central character³⁰⁷. (p. 46)

3.6.2.- Juraj Jakubisko (1938)

Estudió en la FAMU entre 1959 y 1966, en donde produjo bastantes realizaciones como estudiante, de hecho, de los autores aquí nombrados, es el que más realizó. Podemos citar ocho películas que en la base de datos checo-eslovaca, son calificadas como *studentský film* (película de estudiante): *Šupka a šupáci*³⁰⁸ (*Cráneos y pinchos*, 1956), *Čistič okien*³⁰⁹ (*Limpiador de ventanas*, 1960), *Posledný nálet*³¹⁰ (*Última redada*, 1960), *Každý den má svoje jméno*³¹¹ (*Cada día tiene su nombre*, 1960), *Strieborný vietor*³¹² (*Viento plateado*,

³⁰⁵ Traducción propia: A Menzel no se le permitió volver a trabajar hasta 1974, cuando realizó *Kdo hledá zlaté dno (Quién busca el oro)*, una pieza del realismo socialista vacía sobre un sitio de construcción que no era más que un acto de penitencia obligatorio.

³⁰⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/221330-obsluhoval-jsem-anglickeho-krale/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁰⁷ Traducción propia: Su proyecto largamente criado fue una versión fílmica de *Yo serví al Rey de Inglaterra (Obsluhoval jsem anglického krále, 2006)* de Hrabal, la cual fue concluida finalmente después de un lapso de unos diez años. Escrita en gran medida en el estilo característico de *monólogo interior* de Hrabal, la acción de la novela es vista desde la perspectiva de su personaje principal.

³⁰⁸ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/56799-supka-a-supaci/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁰⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/56800-cistic-okien/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³¹⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4727-posledny-nalet/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³¹¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4719-kazdy-den-ma-svoje-jmeno/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³¹² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4733-strieborny-vietor/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

1961), *První třída*³¹³ (*Primer clase*, 1963), *Mlčení*³¹⁴ (*Silencio*, 1963) *Čekají na Godota*³¹⁵ (*Esperando a Godot*, 1966).

Fue con este último trabajo con el que se graduó (Hames, 2009:210), y en el que se aprecia una gran influencia de Jean-Luc Godard: “as Jakubisko observes, Godard broke all the rules they were being taught ‘in terms of editing, themes, the use of non-professional actors, locations, shooting, lighting, the handheld camera’³¹⁶”.

Liehm (1974) compara, por su similitud, a Jakubisko con otros realizadores como Glauber Rocha (Brasil), Robert Downey (Estados Unidos), Alejandro Jodorovski (México), Yuri Ilyenko (Ucrania), Sergei Paradzhanov (Armenia), Miklós Jancsó (Hungría) y Stanislaw Kutz (Polonia), con quienes comparte una visión pesimista del mundo en la que destacan la violencia del ser humano y la muerte.

Es difícil afirmar rotundamente la pertenencia de Jakubisko al movimiento de la Nueva Ola. Peter Hames (1985:236) le identifica como el realizador que marca su final: “If the formal innovations of Štephan Uher in many ways marked the beginning of the New Wave, the wild and inventive work of Jakubisko came very close to its end³¹⁷”. Además, Hames (1985) reconoce que ambos realizadores, Uher y Jakubisko, han sido los más destacados en Eslovaquia durante los años sesenta.

Liehm (1974:354-355) también reconoce que el trabajo de Jakubisko, es diferente al de otros autores formados en la FAMU y que forman parte de la Nueva Ola: “Jakubisko’s work contained something of that Estern Slovakia of his that made it distinctive - even in terms of Czechoslovak cinematography. His Crucial Years, for example, was a Slovak film despite its having been shot in Prague³¹⁸”.

³¹³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4729-prvni-trida/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³¹⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4722-mlceni/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³¹⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4716-cekaji-na-godota/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³¹⁶ Traducción propia: Mientras Jakubisko observa, Godard rompió con todas las reglas que habían sido establecidas ‘en cuanto a la edición, temas, el uso de actores no profesionales, localizaciones, grabación, iluminación, la cámara de mano.

³¹⁷ Traducción propia: Si las innovaciones formales de Štephan Uher marcaron el inicio de la Nueva Ola en muchos sentidos, el trabajo salvaje e inventivo de Jakubisko se aproxima mucho a su final.

³¹⁸ Traducción propia: El trabajo de Jakubisko contenía algo del este de Eslovaquia que lo hizo distintivo - incluso en términos de cinematografía checoslovaca. Su *Kristove roky* (*Años cruciales*, 1967), por ejemplo, era una película eslovaca a pesar de haber sido grabada en Praga.

Su primer largometraje como director fue *Kristove roky*³¹⁹ (*Años cruciales*, 1967), aunque como indica Hames (1985) ya había colaborado antes con dos realizadores de la Nueva Ola mientras coincidieron en la FAMU como estudiantes: Věra Chytilová (en *Strop*, 1961) y Jaromil Jireš (en *Stopy*, 1960). Además, había realizado varios cortometrajes con anterioridad, como ya se ha señalado, por lo que era un director con una experiencia más amplia que la de otros compañeros a la hora de afrontar su primer largometraje.

Mayor expectación causó su segunda película, *Zbehovia a pútnici*³²⁰ (*El desertor y los nómadas*, 1968) por su relación con el fin de la Primavera de Praga (Liehm, 1974):

Whether the tanks really did roll into the focus of Jakubisko's cameras in 1968, as he later said, is irrelevant. The fact is that in the final print of his film *Deserters and Nomads*, immediately following shots of the merry killing that took place during the liberation of Slovakia at the end of World War II, Jakubisko cut directly to the unmerry killing and nonkilling -by soldiers in the same uniforms- in Czech and Slovak towns and villages in the last days of August 1968³²¹. (p 355)

La película está compuesta de tres partes: *Zbehovia* (desertores), *Dominique y Pútnici* (nómadas). Y en ella trata a los eslovacos dentro del entorno checo (Liehm, 1974) quienes comenzaban a destacar como nunca antes de los checos, algo que dictaminó Jakubisko (Liehm, 1974:361): “The younger generation of Slovaks, and not just the artists among us, never had the antagonistic attitude toward Czechs that undoubtedly exists in Slovakia³²²”. Lo más importante de esta película es la implicación del director que destaca Hames (2009):

When Jakubisko found that he was unable to use cinematographer Igor Luther, who had worked with him on *Crucial Years*, he decided to use a hand-held camera. Many of the colour effects arose from problems with film stock and he often had

³¹⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4720-kristove-roky/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³²⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4738-zbehovia-a-putnici/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³²¹ Traducción propia: Aunque los tanques realmente no estuvieron en el foco de las cámaras de Jakubisko en 1968, como dijo después, es irrelevante. El hecho es que en la última impresión de su película *Zbehovia a pútnici*, inmediatamente tras los tiros de la muerte que tuvo lugar durante la liberación de Eslovaquia al final de la Segunda Guerra Mundial, Jakubisko atacó directamente a los asesinos y no asesinos -por soldados con los mismos uniformes- en pueblos checos y eslovacos en los últimos días de agosto de 1968.

³²² Traducción propia: La generación más joven de eslovacos, y no solo de los artistas entre nosotros, nunca tuvieron la actitud antagonista hacia los checos que existe indudablemente en Eslovaquia.

to use positive stock, resulting in unusual colour changes and stimulating some of the film's 'oneiric' or 'surrealist' passages³²³. (p. 211)

Después realizó *Vtáčkovia, siroty a blázni*³²⁴ (*Pájaros, huérfanos y tontos*, 1969), una coproducción checoslovaca y francesa. Jakubisko (Liehm, 1975:359), reconoce que esta película es lo opuesto al tema de *Zbehovia a pútnici*: "There it was a question of a moral code, a moral relationship to life. Birds, Orphans and Fools, is more a view from the other side³²⁵". Trataba sobre los sentimientos de los adolescentes del momento, quienes no querían crecer ni dejar de ser niños, pero sí encontrar una personalidad propia y diferente a la de las masas (Liehm, 1974).

Sin embargo, como expresa Hames (2009), las películas que había realizado Jakubisko, fueron censuradas durante los siguientes veinte años y tuvo la prohibición de realizar largometrajes hasta 1979, cuando salió a la luz *Postav dom, zasad' strom*³²⁶ (*Construye una casa, planta un árbol*, 1979). Durante los años setenta sí que encontramos pequeños metrajes: *Ozvěna*³²⁷ (*Eco*, 1974)³²⁸, *Ďaleko v lese spieva vták*³²⁹ (*Un pájaro se sienta en el bosque*, 1976) y *Tri pytle cementu a živý kohout*³³⁰ (*Tres bolsas de cemento y un gallo vivo*, 1976)

³²³ Traducción propia: Cuando Jakubisko descubrió que no podía contar con el director de fotografía Igor Luther, quien había trabajado con él en *Años cruciales*, decidió usar una cámara de mano. Muchos de los efectos de color surgieron por problemas con la cinta de la película y, a menudo, tuvo que usar película positiva, resultando en un cambio de color inusual y estimulando algunos pasajes 'oníricos' o 'surrealistas' de la película.

³²⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4737-vtackovia-sirotky-a-blazni/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³²⁵ Traducción propia: Se trataba de una cuestión de un código moral, una moral en relación con la vida. *Vtáčkovia, siroty a blázni*, es más una visión desde el otro lado.

³²⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4728-postav-dom-zasad-strom/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³²⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/244853-ozvena/zajimavosti/?type=film Consultado el 11 de febrero de 2020.

³²⁸ La película fue realizada bajo el seudónimo de Juraj Vaš.

³²⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/244854-daleko-v-lese-spieva-vtak/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³³⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4736-tri-vrecia-cementu-a-zivy-kohut/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

3.6.3.- Antonín Máša (1935-2001)

Máša fue un autor polifacético, escueto, aunque relevante. Se inició como guionista en 1961, hasta que en 1965 realizó su primera película, *Bloudění*³³¹ (*Errante*), codirigida con Jan Čuřík. Un trabajo que a Škvorecký (1971) le recuerda a la atmósfera típica de Antonioni.

Škvorecký (1971) considera que fue uno de los directores que más discurso político manifestó en sus obras, sin embargo, su segundo trabajo y el primero en solitario, *Hotel pro cizince*³³² (*Hotel para extraños*, 1966), tiene un carácter más surrealista y absurdo. Liehm y Liehm (1977:289) comentan sobre este film: “he created, in an *art nouveau* style, a picture of an ivory-tower world that kills a poet who has come seeking sensitivity and truth³³³”.

Su siguiente trabajo, es según Škvorecký (1971), el que más destaca como manifiesto político: *Ohlédnutí*³³⁴ (*Mirando hacia atrás*, 1968).

3.6.4.- Juraj Herz (1934-2018)

La amplia carrera de Herz, ha sido descrita por él mismo y recogida por Škvorecký (1971:214): “I cannot say that I have the sense of belonging to the Wave, I rather feel that I am at one with certain individuals -with Jireš, or Schorm, but not with the Wave³³⁵”. Con esta declaración es complicado introducirle como autor dentro del movimiento, sin embargo, sí que es verdad que participó en él, aunque no fuese tan estricto y devoto como otros autores. Hames (1985) reconoce que nunca atrajo la atención que merecía.

Como señala Škvorecký (1971), a pesar de sus palabras, Herz formó parte de algunos manifiestos culturales³³⁶ que dieron forma a la Nueva Ola. Dentro de sus obras, la más

³³¹ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/2054-bloudeni/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³³² Ficha técnica: www.csfed.cz/film/6876-hotel-pro-cizince/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³³³ Traducción propia: creó, en un estilo *art nouveau*, una imagen de un mundo de cuento de hadas que mata a un poeta que había venido buscando la sensibilidad y la verdad.

³³⁴ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/6877-ohlédnutí/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³³⁵ Traducción propia: No puedo decir que tengo el sentido de pertenencia a la Ola, más bien siento que estoy más cerca de los individuales -con Jireš, o Schorm, pero no con la Ola.

³³⁶ Destacan tanto la coproducción *Perličky na dně* (*Las perlas en el fondo del agua*, 1965) como el teatro Semafor.

importante fue *Spalovač mrtvol*³³⁷ (*El horno crematorio*, 1968), que como escribe Hames (1985:249): “was clearly conceived and made with a great deal of freedom, and there are few concessions to the conventions of either “popular” or “art cinema” taste³³⁸”.

3.7.- Reconocimiento internacional

1934 fue uno de los años con más reconocimiento del cine checoslovaco en el Festival de Venecia. Como apunta Hames (2009) fueron premiadas cuatro realizaciones: *Ecstasy* (*Éxtasis*, 1933, Gustav Machatý), *Řeka*³³⁹ (*Río*, 1933, Josef Rovenský), *Zem spieva*³⁴⁰ (*Cantando aquí*, 1933, Karel Plicka) y *Bouře na Tatrami*³⁴¹ (*Tormenta en los Tatras*, 1932, Tomáš Trnka).

Por otro lado, Hames (1985:4) también reconoce cómo con la Nueva Ola, el cine checoslovaco alcanzó una visibilidad internacional como nunca antes había experimentado: “Although its political significance went unrecognized abroad, it anticipated the freedom of expression that, when transferred to the press, radio, and television, caused concern to the Soviet Union and her allies³⁴²”.

Tras ganar el Premio Óscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa con *Obchod na korze* (*La tienda en la calle mayor*, 1965) de Ján Kadár y Elmar Klos, el cine checoslovaco comenzó a recibir multitud de premios en distintos festivales. En base a los datos recogidos por Vagaday en *Annuaire du film tchécoslovaque. Československý Filmexport*, 66-67, destacan los galardones obtenidos en el año 1966, los cuales se exponen a continuación. A estos éxitos internacionales hay que sumar la celebración de semanas temáticas y festivales donde el cine checoslovaco es el tema principal: Bruselas, Rumanía, India, Suiza, Ceilán, Pakistán, Nueva Zelanda, etc.

³³⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/4244-spalovac-mrtvol/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³³⁸ Traducción propia: fue claramente concebida y hecha con un gran sentido de libertad, y hay unas pocas concesiones acerca del gusto “popular” o “cine artístico”.

³³⁹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7903-reka/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁴⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7263-zem-spieva/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁴¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/313464-boure-nad-tatrami/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁴² Traducción propia: Aunque su significado político no fue reconocido en el extranjero, anticipó la libertad de expresión que, cuando fue transferida a la prensa, la radio y la televisión, causó preocupación a la Unión Soviética y a sus aliados.

En el VI Encuentro Internacional de Películas de Realizadores Jóvenes, realizado en Cannes entre el 26 de diciembre de 1965 y el 2 de enero de 1966, Jiří Hanibal consigue el primer premio por su cortometraje *Kapr (La carpa, 1964)*. Esta obra es la tercera parte de *Povídky o dětech*³⁴³ (*Historias sobre niños, 1964*) realizada conjuntamente con Milan Vošmik³⁴⁴ y Jaromír Dvořáček³⁴⁵. El primer premio en animación fue dado a Zdeněk Miler por su largometraje *O Čtverečkovi a trojúhelníčkovi*³⁴⁶ (*Los cuadrados y los triángulos, 1964*).

Los cortometrajes fueron reconocidos en festivales de ciudades de todo el mundo por diferentes trabajos; Zdeněk Miler por *Krtek a raketa*³⁴⁷ (*Krtek y el cohete, 1966*) en Venecia, Miloš Macourek y Stanislav Látal por *Jak si opatřit hodné dítě*³⁴⁸ (*Cómo tener un buen niño, 1965*) en Tours, Jiří Trnka por *Ruka*³⁴⁹ (*La mano, 1965*)³⁵⁰ y a Jaromil Jireš por su trabajo *Romance (Romance, 1965)*³⁵¹ en Oberhausen³⁵², Vladimír Lehký³⁵³ por *Ptáci Koháci*³⁵⁴ (*Aves raras, 1965*) y a Dušan Hanák por su filme de estudiante *Učenie*³⁵⁵ (*Aprendizaje, 1965*) en el Festival de Alemania Occidental de Cortometrajes³⁵⁶, Evald Schorm por *Zrcadlení*³⁵⁷ (*Reflejo, 1965*) en Cracovia, Bedřich Roger por *Kam nedoletí pták*³⁵⁸ (*Donde los pájaros no vuelan, 1965*), en Trento, Pavel Háša por *Lidice*³⁵⁹ (*Lidice,*

³⁴³ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/2489-povidky-o-detech/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁴⁴ Responsable de la primera parte de la película con el cortometraje *Magdalena*.

³⁴⁵ Responsable de la segunda parte de la película con el cortometraje *Podvodnice* (El tramposo).

³⁴⁶ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/252261-o-ctverecce-a-trojuhelnickovi/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁴⁷ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/130711-krtek-a-raketa/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁴⁸ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/108767-jak-si-opatrit-hodne-dite/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁴⁹ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/33868-ruka/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁵⁰ Obtuvo la mayor distinción en la categoría de animación y el segundo premio del Jurado Internacional de Universidades e Institutos Públicos.

³⁵¹ Forma parte de la obra conjunta de *Perličky na dně* (Perlas en el fondo del agua, 1965).

³⁵² En la categoría de cine documental y primer premio del Jurado Internacional de Universidades e Institutos Públicos fue para *Největší přání* (El deseo más grande, 1964) de Jan Špáta.

³⁵³ Vladimír Lehký obtuvo también el premio por el mismo trabajo en el XIV Festival Internacional de Películas para Niños de Venecia de 1966, dentro de la categoría de Mejor Película de Entretenimiento para los Niños Pequeños.

³⁵⁴ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/159788-ptaci-kohaci/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁵⁵ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/4150-ucenie/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁵⁶ El premio del gremio de Jóvenes Críticos de Cine fue para la película de Hynek Bočan *Nikdo se nebude smát* (Nadie se reirá, 1965). Además, el cine checoslovaco recibió un premio especial por la Mejor Selección Nacional de Películas que se presentaron en el festival.

³⁵⁷ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/8166-zrcadleni/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁵⁸ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/78132-kam-nedoleti-ptak/filmoteka/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁵⁹ Ficha técnica: www.csfed.cz/film/245059-lidice/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

1965) en Edimburgo y Věra Šimková por *Kát'a a krokodýl!*³⁶⁰ (*Kate y el cocodrilo*, 1965) en Gijón.

Los trabajos de animación también recibieron buenas críticas y varias representaciones internacionales. En el I Festival Internacional de Cine de Animación de Mamái, el premio del Pelicano de Oro fue para Břetislav Pojar por su cortometraje *K princeznám se nečuchá*³⁶¹ (*No huele usted a una princesa*, 1965). Dos premios especiales del Pelicano de Plata fueron para Hermina Týrlova por el trabajo de animación de objetos que hizo en *Sněhulák*³⁶² (*El muñeco de nieve*, 1966), y para Jiří Brdečka por el guion de *Blaho lásky*³⁶³ (*La dicha del amor*, 1966). Hermina Týrlova también obtuvo el máximo galardón en el decimocuarto Festival Internacional de Películas para Niños de Venecia de 1966. También Jiří Brdečka obtuvo otro reconocimiento en el XII Festival de Cine Internacional de Cork de 1966. En el IX Festival de Películas de Arte y Películas en el Arte de Bérghamo, el primer premio en la categoría de cine de animación fue para Jiří Brdečka por *Proč se usmíváš, Mono Liso?*³⁶⁴ (*¿Por qué sonríes, Mona Lisa?*, 1965). El premio especial del jurado fue, sin embargo, para Radúz Činčera por *Mlha*³⁶⁵ (*Niebla*, 1966). En el XV Festival Internacional de Cine de Mannheim, el premio en la categoría de Animación fue para Jan Švankmajer por *Rakvičkárna*³⁶⁶ (*La fábrica de ataúdes*, 1966).

En largometrajes destacó, en primer lugar, como ya se ha indicado, el Premio Óscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa otorgado a la pareja de realizadores Ján Kadár y Elmar Klos por *Obchod na korze* (*La tienda en la calle mayor*, 1965). Posteriormente, en el VII Festival Internacional de Cine de Mar de Plata, el gran premio y el galardón de la Prensa Fílmica Internacional fue para Karel Kachyňa por *At' žije republika* (*Viva la república*, 1965). Este trabajo fue también premiado en el Festival de Cine de San Sebastián del mismo año por el Premio de Cine Internacional de FIPRESCI. En la II Revisión de Nuevos Cines en Pesaro, el Ramo de Oro fue para la película *Každý den odvahu* (*El coraje cotidiano*, 1964) de Evald Schorm, la cual también recibió el premio

³⁶⁰ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/7270-kata-a-krokodyl/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁶¹ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/107026-pojdte-pane-budeme-si-hrat/7309-k-princeznam-se-necucha/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁶² Ficha técnica: www.csfd.cz/film/194858-snehulak/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁶³ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/208101-blaho-lasky/komentare/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁶⁴ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/205820-proc-se-usmivas-mono-liso/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁶⁵ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/229625-mlha/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁶⁶ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/8795-rakvickarna/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

de los Críticos Jóvenes de Cine en el XIV Festival Internacional de Cine, donde también se reconoció el trabajo de Ivan Passer por *Fádní odpoledne* (*Una tarde aburrida*, 1964), con el galardón de mejor cortometraje. En el IV Festival Internacional de Cine de Ciencia Ficción de Trieste, la Estrella de Oro fue para la película de Václav Vorlíček *Kdo chce zabít Jessii?*³⁶⁷ (*¿Quién quiere matar a Jessii?*, 1966). El último Premio Óscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa en la historia del cine checoslovaco fue otorgado en 1967 a Jiří Menzel por *Ostře sledované vlaky* (*Trenes rigurosamente vigilados*, 1966)³⁶⁸.

³⁶⁷ Ficha técnica: www.csfd.cz/film/9415-kdo-chce-zabit-jessii/prehled/ Consultado el 11 de febrero de 2020.

³⁶⁸ En 1996 la realización *Kolja* (Kolya, 1996) de Jan Svěrák obtuvo el Óscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa. Se trata de una coproducción entre Reino Unido y República Checa.

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LOS FILMES VISIONADOS. LA PERTENENCIA O NO A LA *NOVÁ VLNA*

Al hablar de análisis fílmico es imposible no volver la vista a Jacques Aumont y Michel Marie (1990) y a su obra *Análisis del film*. La relevancia de este libro radica en el enfoque que toma, dejando de lado los análisis que se identifican bajo paradigmas sociológicos, semióticos, psicológicos, psicoanalíticos... es decir, que busca la pureza en la base del análisis, pero sin olvidar las relaciones que mantiene con otros elementos:

[...] consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe insertarse igualmente en la historia de las formas, de los estilos y su evolución. (p. 18)

Aumont y Marie (1990:22) entienden que el analista es quien debe producir conocimiento (rol que tomo al realizar esta tesis y otras publicaciones relacionadas), además, es una persona que debe describir el objeto de estudio (hecho recogido en los capítulos anteriores en profundidad). Ahora bien, conocer y describir son solo los dos primeros pasos que dan lugar a otros tres que vamos a desarrollar en este punto:

- Descomposición de los elementos de la obra que se precisen.
- Destacar la mayor cantidad de aspectos al comentar la película.
- Ofrecer una interpretación a partir de los aspectos y elementos del filme respetando el objeto de estudio y con la finalidad de producir conocimiento.

Queda esclarecida la labor del analista cinematográfico, y siguiendo a Aumont y Marie (1990:22) es preciso recordar que: “el análisis, pues, ni define las condiciones y medios de la creación artística, aunque pudiera contribuir a esclarecerlos, ni aporta juicios de valor, ni establece normas”.

Los autores también definen tres instrumentos que configuran el análisis de películas y que son los que vamos a tratar de seguir en nuestro caso particular:

- Instrumentos descriptivos: narrativos (segmentación secuencial), escenográficos y cualidades de la imagen.
- Instrumentos citacionales: fragmentos de la película, fotogramas...
- Instrumentos documentales: añaden información a través de otras fuentes que han tratado el tema con anterioridad.

Emilio Garroni (Della Volpe et al., 1971) postula que cualquier película presenta de por sí un grado de *legibilidad* como puede ser una trama particular o una acción concreta. Si bien, este primer contacto puede desencadenar en una búsqueda de *algo más*:

Nosotros podemos coger este «contenido inmediato» [...] y sin embargo podemos preguntarnos ulteriormente: ¿qué «significa» todo esto? Más allá de la legibilidad pura y simple, nosotros también pretendemos saber en qué consiste ese «de más» que finalmente constituye el auténtico «significado» del film en cuestión. (p. 110)

A continuación, vamos a ir realizando un recorrido por las películas a las que hemos tenido acceso, con el fin de hacer así un análisis fílmico que nos permita conocer mejor la composición y forma de los filmes, para poder esclarecer la catalogación de los mismos como dentro o no del movimiento de la Nueva Ola.

Siguiendo la hipótesis planteada al inicio de esta tesis: *se defiende el pensamiento de que las formas narrativas, estilísticas e ideológicas de la Nueva Ola se fueron asentando paulatinamente como registro de una historia perteneciente a una nación, las cuales tuvieron su momento de auge durante 1963 y llegaron a su fin con la Primavera de Praga en 1968*, vamos a presentar una selección fílmica ordenada en dos bloques: *Películas anteriores a 1963* y *Películas realizadas de 1963 hasta la Primavera de Praga*. El orden en el que se presentan es cronológico, en base a su estreno en cines checos que se indican en la Base de Datos Checo-Eslovaca¹.

Es importante matizar, con antelación, que esta aproximación es individualizada, es decir, tratando a cada película desde la perspectiva que merece, destacando los puntos de trabajo de cada director y obra en particular. Ya que, independientemente de que hablemos del cine checo de la Nueva Ola, nuestro trabajo es observar esas películas con un espíritu crítico, y cada una es diferente, ninguno de los filmes puede deshacerse del tamiz

¹ www.csfd.cz Consultado el 11 de febrero de 2020.

subjetivo que les envuelven. Veremos que cada autor, emplea unas técnicas o recursos concretos que no pueden analizarse con un mismo esquema.

Antes de trabajar con el cine de la Nueva Ola, es necesario mirar hacia atrás para poder explicar qué sucede en los años sesenta. Todo tiene un antes y un después, y debemos comprender la dimensión del periodo filmico de esta etapa en base a lo que antecede. De hecho, Jan Svoboda realiza el siguiente comentario (En Turigliatto, 1994):

Ivan Svítak ricordava già allora che «la fioritura della *Nová Vlna* è impensabile se non si considera il clima culturale ceco dell'ultimo decennio, perché è stato qui che il cinema ha valorizzato in misura considerevole la grande e preziosa eredità delle fine degli anni '50. L'ondata cinematografica era stata preceduta dall'ondata di discussioni politico-filosofiche, della poesia, delle canzoni, del piccolo teatro, del teatro sperimentale, dell'astrazione figurativa e della nuova musica... Esiste una sorta di staffetta critica all'interno della quale si sviluppa, si arricchisce e muta l'immagine dell'uomo che vive nel mondo contemporaneo». Comme ha ammesso Václav Havel nelle conversazioni del volumen *Interrogatorio a distanza*, a quell tempo la società aveva iniziato a prendere coscienza di sé e liberarsi per mezzo della cultura². (p. 32)

4.1.- Películas anteriores a 1963

4.1.1.- *Romeo, Julie a tma* (15 de abril de 1960) Jiří Weiss

Romeo, Julie a tma es una película que trajo problemas a Weiss al ser prohibida. La historia narra la vida de una joven judía que es escondida por un chico, Pavel, en la azotea de su edificio, para que no la encuentren las SS. Se pidió a Weiss que volviese a grabar muchas escenas para dar una mejor imagen de los ciudadanos que no eran judíos, ya que quedaban en muy mal lugar (Liehm, 1974). Finalmente, la película tuvo una buena

² Traducción propia: Ivan Svítak ya recordó que “el florecimiento de la *nueva ola* es impensable si no consideramos el clima checo de la última década, porque ha sido aquí donde el cine ha mejorado de forma considerable el precioso y gran patrimonio de los años 50. La ola cinematográfica había estado precedida de la ola de discusiones políticas-filosóficas, de la poesía, de las canciones, del pequeño teatro, del teatro experimental, de la abstracción figurativa y de la nueva música... Existe una especie de relevo crítico dentro del cual la imagen del hombre que vive en el mundo contemporáneo se desarrolla, enriquece y cambia”. Como ha admitido Václav Havel en las conversaciones del volumen *Interrogatorio a distancia*, en aquel momento la sociedad había empezado a tomar consciencia de sí misma y a liberarse por medio de la cultura.

acogida en el extranjero, ganando la Concha de Oro³ del festival de San Sebastián en 1960.




La narración se expone en tiempo pasado porque es una analepsis: partimos del tiempo presente, retrocedemos al inicio de la historia que es la deportación de unos vecinos judíos y la llegada a la comunidad de Hanka, la joven judía, para acabar enlazando con el inicio de la película. A pesar del contenido político sobre la Alemania nazi, no deja de ser un drama romántico entre dos jóvenes que se conocen y se atraen, pero su amor es imposible, como en *Romeo y Julieta* de Shakespeare (1595). No solo encuentran dificultades familiares o dentro de su comunidad de vecinos, sino que la sociedad en general no acepta esas situaciones por el condicionante político.



Los planos que se utilizan son primeros planos y planos medios que tienen un carácter descriptivo. La narración de la historia es en continuidad, un *raccord directo* y hace un uso exclusivo del espacio del cuadro, sin predominar ningún recurso en especial que pueda denotar una variedad dentro de la narración clásica que Bordwell (1996) entiende⁴. La música tampoco tiene un papel predominante más allá de los títulos de crédito y su uso no destaca en la película.

Liehm (1977:223) subraya de Weiss, su carrera de carácter documentalista y comprometida hasta la realización de *Vlčí jáma* (*La trampa del lobo*, 1957) en la que, gracias a las actuaciones de los actores, se convierte en un director de películas psicológicas. En el caso de *Romeo, Julie a tma* podemos entender ese carácter psicológico dentro de la diégesis fílmica por el sufrimiento de la pareja, especialmente cuando Hanka decide entregarse. De hecho, cuando Pavel trata de abrir la puerta para estar con Hanka, la cámara se aproxima a él, capta ese primer plano para salirse de lo descriptivo a lo expresivo, justamente en el momento más doloroso y cruel para Pavel. Veamos como se ordena esta secuencia:




³ Fue la primera película checoslovaca en obtener esta distinción. Posteriormente también se le dio a Otakar Vávra por *Zlatá reneta* (*La manzana de oro*, 1965), en 1965, y a la coproducción checa y alemana *Štěstí* (*Felicidad*, 2005), en 2005.

⁴ Retomando la definición ya explicada en el Capítulo 1 de esta tesis, recordamos que: “en el nivel del argumento, el filme clásico respeta el modelo canónico de establecimiento de un estado de la cuestión inicial que se altera y que debe, así, volver a la normalidad. El retorno a la normalidad implica que el final sea una conclusión lógica a los acontecimientos señalados en la historia o una revelación de la verdad”.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 01:29:33 Duración: 4''	Tiempo pasado. Interior. Pavel y Hanka abrazados.	Plano medio corto. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Golpes en la puerta.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 01:29:37 Duración: 3''	Tiempo pasado. Interior. El manillar de la puerta se mueve con rapidez, pero la puerta no se abre.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Movimientos del manillar.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS



<p>Toma 3 Minuto 01:29:40 Duración: 10''</p>	<p>Tiempo pasado. Interior. Pavel y Hanka abrazados. Pavel coge una silla para defenderse. Hanka va a abrir la puerta y Pavel suelta la silla para bloquear a Hanka. Hanka abre la puerta y aparecen una vecina y la madre de Pavel tras la ella.</p>	<p>Plano americano. Angulación normal. Cámara fija que gira 180° sobre su eje horizontal de derecha a izquierda.</p>	<p>Sonido ambiente. Golpes en la puerta. Apertura de la puerta.</p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 4 Minuto 01:29:50 Duración: 2''</p>	<p>Tiempo pasado. Interior. Hanka mira al fuera de campo, donde están la vecina y la madre de Pavel.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente.</p>
			

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 01:29:52 Duración: 1''	Tiempo pasado. Interior. Pavel mira al fuera de campo, donde están la vecina y su madre.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
	<p>¡Así que es por esto! ¡Por esta judía!</p>		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 01:29:53 Duración: 6''	Tiempo pasado. Interior. La vecina mira a Pavel, luego a Hanka y finalmente a la madre de Pavel.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Vecina: <i>¡Así que es por esto! ¡Por esta judía! ¡Fuera de aquí!</i>
	<p>¡Fuera de aquí!</p>		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 01:29:59 Duración: 3''	Tiempo pasado. Interior. Hanka sale por la puerta corriendo.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija que gira 30° sobre su eje horizontal de izquierda a derecha.	Sonido ambiente. Pisadas de Hanka.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 8 Minuto 01:30:02 Duración: 1''	Tiempo pasado. Interior. Pavel.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 9 Minuto 01:30:03 Duración: 2''	Tiempo pasado. Interior. Madre de Pavel.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Madre de Pavel: <i>¡Pavel!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 10 Minuto 01:30:05 Duración: 2''	Tiempo pasado. Interior.	Plano americano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Pavel: <i>¡Hanka!</i>



	Madre de Pavel, vecina y Pavel.		
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 11 Minuto 01:30:07 Duración: 2''	Tiempo pasado. Interior. Madre de Pavel, vecina y Pavel.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Madre de Pavel: <i>¡Sé razonable, hijo mío!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 12 Minuto 01:30:09 Duración: 2''	Tiempo pasado. Interior. Hanka baja corriendo las escaleras.	Plano americano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Crujir de los peldaños.
			



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 13 Minuto 01:30:11 Duración: 4''	Tiempo pasado. Interior. Hanka bajando lentamente las escaleras.	Plano medio. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Ruidos de metralletas de la calle. Pisadas de Hanka.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 14 Minuto 01:30:15 Duración: 2''	Tiempo pasado. Interior. Hanka bajando lentamente las escaleras.	Primer plano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Ruido de metralletas de la calle.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 15 Minuto 01:30:17 Duración: 2''	Tiempo pasado. Interior. La cámara muestra lo que ve Hanka, que es al abuelo de Pavel.	Plano general. Picado. Cámara fija. Cámara subjetiva.	Sonido ambiente. Ruido de metralletas de la calle.



			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 16 Minuto 01:30:19 Duración: 3''	Tiempo pasado. Interior. Hanka bajando las escaleras. Se encuentra con el abuelo de Pavel en el rellano.	Plano general. Angulación en contrapicado. Cámara fija que gira 10° a la izquierda sobre su eje horizontal.	Sonido ambiente. Ruido de metralletas de la calle. Pisadas de Hanka.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 17 Minuto 01:30:22 Duración: 4''	Tiempo pasado. Interior. Hanka y el abuelo de Pavel. El abuelo intenta convencer a Hanka de que se quede, ella reniega con la cabeza.	Plano medio. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Abuelo: <i>¿Dónde irás? Ven a nuestro apartamento.</i>



			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 18 Minuto 01:30:26 Duración: 3''	Tiempo pasado. Interior. Vecina.	Plano americano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Vecina: <i>¿Qué haces?</i> <i>¡Tiene que irse!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 19 Minuto 01:30:29 Duración: 8''	Tiempo pasado. Interior. Vecina, abuelo y Hanka. El abuelo trata de guiar a Hanka a casa.	Plano medio. Picado. Cámara fija que gira ligeramente sobre su horizontal unos 5° a la derecha.	Sonido ambiente. Diálogo. Vecina: <i>¡Estás loco!</i> Abuelo: <i>Soy un viejo tarado, puedes denunciarme.</i> Vecina: <i>No quiero que me fusilen.</i>


			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 20 Minuto 01:30:37 Duración: 1''	Tiempo pasado. Interior. Pavel bajando las escaleras.	Plano americano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Vecina: <i>¡Tiene que irse ahora!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 21 Minuto 01:30:38 Duración: 1'	Tiempo pasado. Interior. Abuelo y Hanka. Hanka se dirige a Pavel.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Hanka: <i>¡Pavel!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 22	Tiempo pasado.	Plano americano.	Sonido ambiente.



Minuto 01:30:39 Duración: 5''	Interior. Pavel bajando las escaleras para dirigirse a la vecina. Después aparece la vecina en el plano.	Contrapicado. La cámara sigue al personaje de Pavel. Angulación normal. Cámara fija.	Diálogo. Pavel: <i>¡Déjala tranquila! ¿Qué te ha hecho ella?</i> Vecina: <i>Idiota. Están registrando las casas.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 23 Minuto 01:30:44 Duración: 2''	Tiempo pasado. Interior. Abuelo y Hanka.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Vecina: <i>¡Que se vaya!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 24 Minuto 01:30:46 Duración: 4''	Tiempo pasado. Interior. Vecina y Pavel. Forcejeo entre ambos.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija que gira 10° sobre su eje horizontal de izquierda a derecha.	Sonido ambiente. Diálogo. Vecina: <i>¿Qué haces? ¡Te mataré!</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 25 Minuto 01:30:50 Duración: 4''	Tiempo pasado. Interior. Abuelo y Hanka. La vecina grita desde el fuera de campo. Hanka se va para seguir bajando las escaleras.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija que gira unos 160° sobre su eje horizontal de izquierda a derecha siguiendo a Hanka.	Sonido ambiente. Diálogo. Vecina: <i>¡Fuera!</i> Gritos de la vecina. Abuelo: <i>Espera, no puedes salir.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 26 Minuto 01:30:56 Duración: 4''	Tiempo pasado. Interior. Pavel ahogando a la vecina y su madre intentando frenarle. Pavel es separado por su madre y ve que Hanka se va.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija que gira 90° sobre su eje horizontal de izquierda a derecha.	Sonido ambiente. Diálogo. Vecina: <i>¡Ayuda!</i> Madre: <i>¡Pavel!</i> Vecina: <i>¡La mataré!</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 27 Minuto 01:31:00 Duración: 1''	Tiempo pasado. Interior. Hanka bajando rápido las escaleras.	Plano general. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Pavel: <i>¡Hanka!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 28 Minuto 01:31:01 Duración: 9''	Tiempo pasado. Interior. La madre de Pavel intenta detenerle y él se zafa de ella. Al final la madre de Pavel se queda sentada en las escaleras y Pavel baja en busca de Hanka.	Plano medio. Angulación normal. La cámara sigue a los personajes en el rellano a través de un travelling que va hacia atrás, manteniendo el plano medio, seguido de un plano americano y luego un plano general.	Sonido ambiente. Diálogo. Madre: <i>No dejaré que te vayas.</i> Pavel: <i>¡Déjame!</i> Madre: <i>¡No puedes ayudarla!</i> Pavel: <i>¡Déjame!</i> Madre: <i>¡Pavel!</i> <i>¡Pavel!</i> Pavel: <i>¡Déjame!</i> <i>¡Te odio!</i> <i>¡Hanka!</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 29 Minuto 01:31:01 Duración: 9''	Tiempo pasado. Interior. La madre de Pavel sentadas en las escaleras.	Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Pavel: <i>¡Hanka!</i> Madre: <i>¡No salgas!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 30 Minuto 01:31:14 Duración: 3''	Tiempo pasado. Interior. Hanka corriendo hacia la puerta de acceso a la calle.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija que gira 90° sobre su eje horizontal de izquierda a derecha siguiendo a Hanka.	Sonido ambiente. Diálogo. Madre: <i>¡No salgas!</i> Portero: <i>¡Señorita, no salga!</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 31 Minuto 01:31:17 Duración: 2''	Tiempo pasado. Interior. Portero corriendo hacia Hanka.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Portero: <i>¡Hay un tiroteo!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 32 Minuto 01:31:19 Duración: 3''	Tiempo pasado. Interior. Hanka abre la puerta para salir a la calle mientras mira al portero, que está en el fuera de campo. Hanka sale.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Sonido de la puerta al cerrarse.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 33 Minuto 01:31:22 Duración: 4''	Tiempo pasado. Interior. Madre de Pavel que se levanta de la escalera.	Plano general. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Madre: <i>¡Cierra la puerta! ¡Ciérrala!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 34 Minuto 01:31:26 Duración: 20''	Tiempo pasado. Interior. Pavel corriendo hacia la puerta de acceso a la calle. Llega a la puerta y trata de abrirla, pero no puede. Está cerrada. Vuelve hacia atrás para encontrarse con el portero para pedirle que abra la puerta.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija que gira 90° sobre su eje horizontal de izquierda a derecha. Luego gira 75° sobre el mismo eje, pero a la inversa, de derecha a izquierda. Después la cámara va cerrando el plano según se centra en el personaje de Pavel, le sigue. Hasta que para	Sonido ambiente. Gritos de la madre de fondo. Diálogo. Pavel: <i>¡Déjame salir! ¡Déjame salir!</i> Ruido de metralletas de la calle. Pavel: <i>¡No! ¡No! ¡No! ¡Ni hablar! ¡No lo permitiré! ¡No lo permitiré!</i>

	Al oírse los disparos Pavel mira a la puerta, se dirige a ella e intenta abrirla de nuevo.	en la puerta, el plano se cierra hasta un primer plano.	
--	--	---	--

La manera en la que va encerrando a Pavel, dentro de su propia desesperación se intensifica al rodar la última toma en continuidad y sin cortes. Liehm (1974) reconoce que Weiss:

[...] is one of those directors whose path to a film leads from idea to picture, whose eyes are conditioned by his brain. He rationalizes what he sees; he summarizes, generalizes, interprets, formulates. He writes. [...] At the age of twenty he was the prodigy of Czech film; at forty, a state prize laureate; at fifty, a professor at the film school in West Berlin⁵. (p. 54)

A pesar de la carga psicológica que transmite, *Romeo, Julie a tma* no deja de ser convencional y de respetar el orden y los tiempos para poder elaborar el esquema de presentación – nudo – desenlace. Se trata de una película con una narración clásica, en la que el punto final es la situación reestablecida del inicio de la historia, donde Pavel es un hombre libre, sin posibles cargas legales, aunque en su interior no pueda volver a ser la misma persona.

4.1.2.- Práče (6 de mayo de 1960) Karel Kachyňa

Práče, traducida como *Slingboy* en inglés (algo así como trabajador o vulgarmente “chico de los recados”), narra la historia de un niño, František Bureš, que es rescatado de un campo de concentración por el Ejército Rojo. En plena guerra con Alemania, František es mandado a una división de lavandería checa cerca del paso Dukla⁶. Todos los compañeros de la división están encantados con el niño y le integran en el grupo como

⁵ Traducción propia: Es uno de esos directores cuyo camino en una película lleva de la idea a la imagen, cuyos ojos están condicionados por su cerebro. Racionaliza lo que ve; resume, generaliza, interpreta, formula. Escribe. [...] A la edad de veinte años era el prodigio del cine checo, con cuarenta, un ganador del premio estatal, a los cincuenta, profesor en la escuela de cine de Berlín occidental.

⁶ Paso de montaña ubicado al sur de Polonia y noreste de Eslovaquia.

ayudante, sin embargo, František tiene otras ideas: quiere ser soldado y servir en el campo de batalla.

Aunque la película se narra con momentos de humor, no deja de ser un panorama cruel para un niño, y la realidad histórica nos golpea cuando František encuentra a una niña y su vaca que han abandonado su casa porque ha sido ocupada por los nazis. Ella se queda igualmente con la división de lavandería, que cuidan de ella porque es un momento activo en el campo de batalla y es arriesgado que intente volver a su casa. La realidad que han vivido los niños es muy cruel, y queda reflejada en diferentes momentos.

La guerra va poco a poco a mayores, la niña está muy triste porque quiere volver a casa y František decide llevar una carta a su abuelo. Sin embargo, de camino, František, se encuentra con soldados alemanes, vuelve a la división de lavandería y estos, al ver que el enemigo se aproxima, deciden atacar. Salen victoriosos y al poco ganan la batalla en el frente, recuperando así Checoslovaquia.

La narración es clásica, con planos medios y excepcionalmente algún primer plano y plano general corto, pero no se utilizan como recurso estético. El papel de la música se limita a los créditos iniciales y al acompañamiento de alguna escena. Quizás sea al principio de la película cuando cobra un sentido más comunicativo el sonido del viento: un viento fuerte que acompaña a las imágenes de František en el campo de concentración.



4.1.3.- Holubice (4 de noviembre de 1960) František Vlácil

Holubice narra una historia de soledad, indefensión y liberación, trabajando a través de la metáfora. Por un lado, tenemos a una paloma mensajera que se pierde en Praga a causa de una tormenta en su viaje desde Charleroi hasta una isla del Mar Báltico. La paloma acaba en el patio interior de un bloque de viviendas donde se encuentra el ascensor, herida al caer con motivo del disparo de un perdigón que Michal, un niño en silla de ruedas que vive encerrado en casa, le propina como entretenimiento. Un vecino, Martin, recoge a la paloma herida y se la da a Michal, pensando que está muerta, para que vea lo que ha hecho. La paloma revolotea y Michal pide a Martin que haga algo por la ella.

A la par que la paloma se va recuperando, se narra otra historia en la película, la de Zuzana, la chica que vive en una de las islas del Mar Báltico y que está esperando a que llegue su paloma mensajera, a la que no quiere dar por perdida. La recuperación de la

paloma es también la recuperación psicológica y física de Michal, que, tras un accidente doméstico, ha quedado en una silla de ruedas y se niega a ver a sus amigos o hacer algo por recuperarse. Mientras Michal trata de que la paloma se cure, solo mantiene relación con su vecino Martin (quien cree que es mejor sacrificarla, para que no sufra). El final de la película es la vuelta a casa de la paloma y la recuperación de Michal, reuniéndose ambos con quienes corresponde: la paloma con Zuzana y Michal con sus amigos.

La cámara tiene ciertos momentos de protagonismo y se vuelve subjetiva cuando simula ser la mirada de Zuzana y se balancea acorde a la barca en la que ella está. Emplea primeros planos, se ubica en una altura más baja de lo normal (a medio cuerpo) o juega con el contrapicado. A continuación, se muestra cuándo la cámara es subjetiva, asociando la mirada de Zuzana al movimiento del barco:

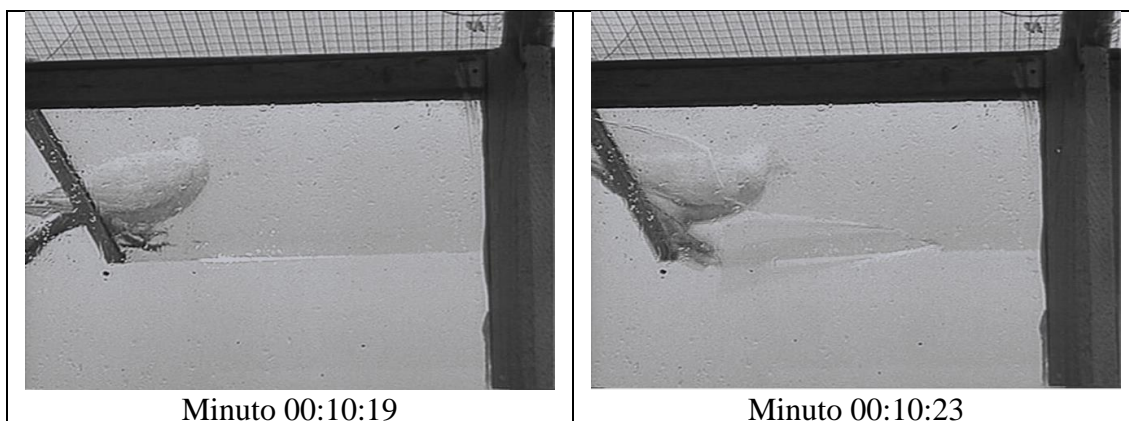
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:05:29 Duración: 19''	Tiempo presente. Exterior. Zuzana. Barco.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija. La cámara se balancea al son del barco.	Música futurista.
			

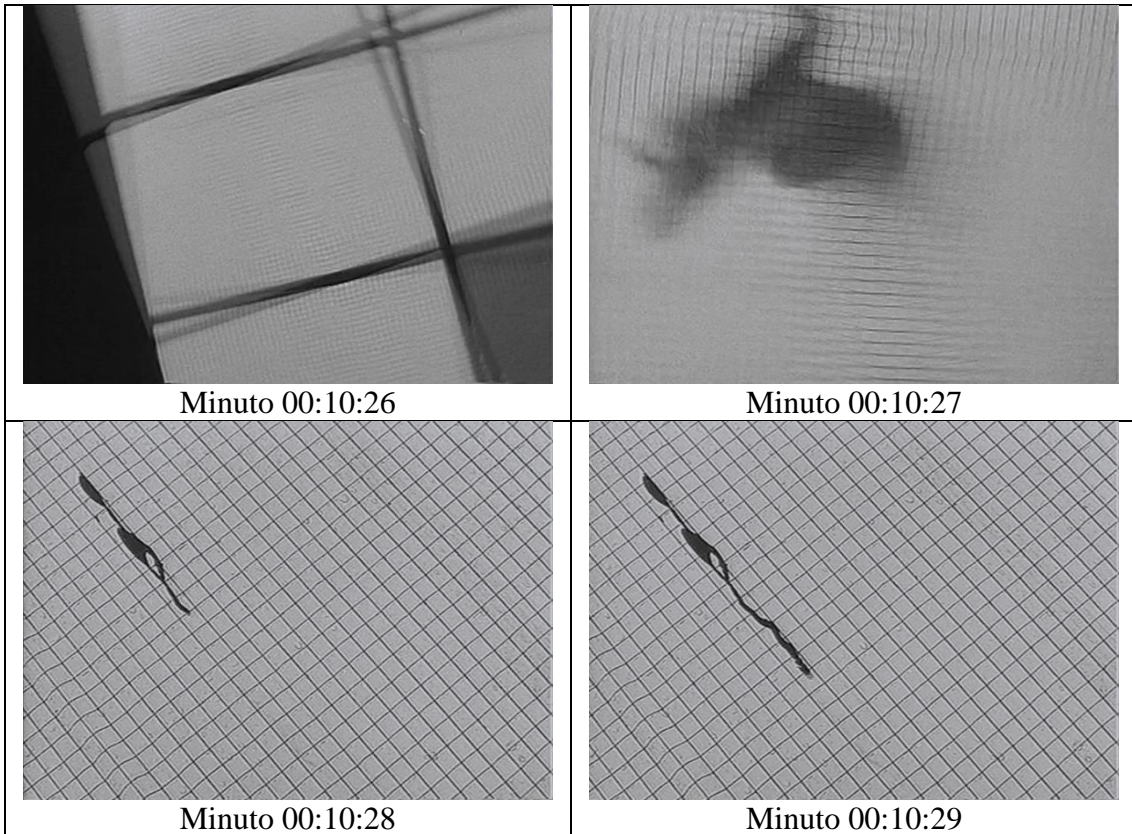
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:05:48 Duración: 11''	Tiempo presente. Exterior. Hombres mayores sentados en el muelle.	Plano general. Contrapicado. Cámara fija. La cámara se balancea al son del barco. Mientras hace un zoom cerrando la imagen.	Música futurista.

Además, encontramos otros momentos donde recurre al contrapicado por ubicar la cámara en una altura más baja de lo normal.

La música va más allá de la tradición en la narración clásica, porque matiza ciertos momentos teniendo más peso que las palabras. Su papel es fundamental para entender los sentimientos de los personajes, tales como la incertidumbre de Zuzana. También cobra viveza y presencia el sonido ambiental, que se mezcla con la música por igual. La narración se apoya en ocasiones en pequeños créditos que nos indican qué sucede, como el que dice que la paloma de Zuzana se ha perdido a causa de la tormenta (*Zuzančina holubice byla zahnána bouří a zabloudila*).

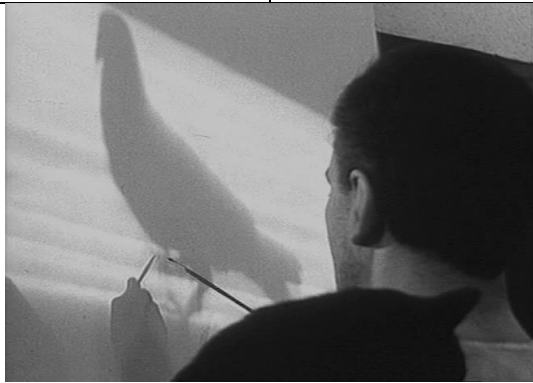
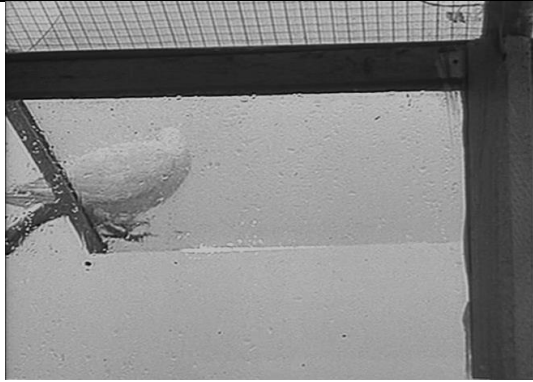
Nos encontramos con una película que innova, y que trata de contar con la propia cámara: un ejemplo son los giros de 360° que realiza, simulando la caída de la paloma en el patio vecinal. Y luego nos indica que está herida dando un plano detalle de la sangre. El espectador no ve que la paloma caiga, lo que apreciamos es que se rompe un cristal sobre el que está posada la paloma, la cámara gira, vemos la sombra de la paloma y luego muestra la sangre.


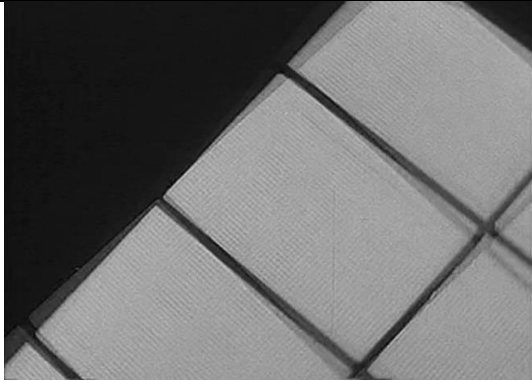
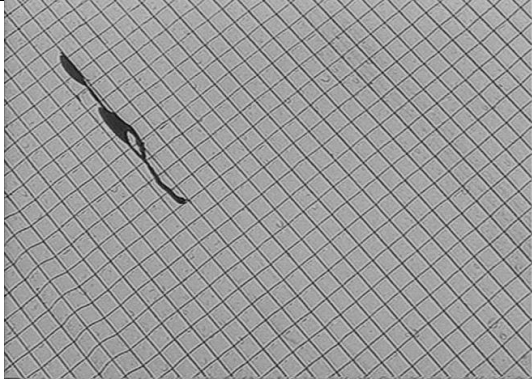



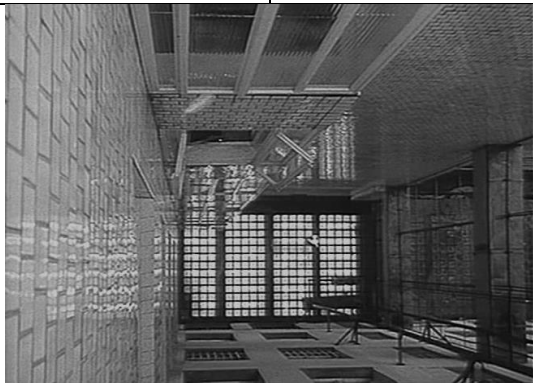


Aunque muestre la sombra de la paloma, realmente no es necesaria para indicar al espectador que ha caído y se ha herido, porque el movimiento de la cámara ya es significativo. Después ya vemos a Michal con una carabina y entendemos qué es lo que ha causado el quiebre del cristal. Tampoco es necesario oír el diálogo del vecino y la madre de Michal para saber que le está contando lo sucedido y cómo Michal sabe que no está bien lo que ha hecho. Veamos el desarrollo de la secuencia:

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:10:07	Tiempo presente. Interior.	Plano general. Contrapicado.	Sonido ambiente. Música de fondo.

Duración: 5''	Paloma en el exterior. Cristalera.	Cámara fija.	
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:10:12 Duración: 7''	Tiempo presente. Interior. Casa de Martin. Martin pintando. Gato.	Primer plano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Sonido de campanas de fondo.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:10:19 Duración: 4''	Tiempo presente Interior. Paloma en el exterior. Cristalera. Quiebre del cristal.	Primer plano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Sonido de campanas. Sonido del crujido del cristal al romperse.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:10:23 Duración: 3''	Tiempo presente. Interior. Casa de Martin. Gato. Martin se vuelve a ver qué ha pasado.	Primer plano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Sonido de campanas.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:10:25 Duración: 3''	Tiempo presente. Interior. Patio.	Primer plano. Cámara fija que gira sobre sí misma.	Sonido ambiente. Sonido de campanas.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS

Toma 6 Minuto 00:10:28 Duración: 5''	Tiempo presente. Interior. Patio. Sangre.	Primer plano. Cámara fija.	Sonido ambiente. Sonido de campanas. Efecto de sonido al derramarse sangre.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:10:33 Duración: 6''	Tiempo presente. Interior. Ventana de la casa de Martin. Martin abre la ventana y mira hacia el fondo del patio.	Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Sonido de campanas.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 8 Minuto 00:10:39 Duración: 12''	Tiempo presente. Interior. Vista del patio interior con la paloma de fondo. Pluma cayendo. Al final de la toma se ve asomado el	Plano general. Cenital. Cámara fija.	Sonido ambiente. Sonido de campanas.

	brazo de Michal intentando alcanzar la pluma.		
--	---	--	--

4.1.4.- *Ďáblova past* (20 de abril de 1962) František Vlácil

La trampa del diablo sigue jugando con la música y la movilidad de la cámara, al igual que en el trabajo anterior de Vlácil, *Holubice*. Sin embargo, estos recursos son más limitados y, ante todo, se aprecia un uso más descriptivo con planos medios. No podemos saber qué criterio llevó al director a usar ambas técnicas, pero podemos apuntar al menos una motivación o necesidad: el espacio, que es más reducido en *Holubice* y más amplio en *Ďáblova past*.

La historia se ubica en el siglo XVIII, cuando un párroco acude a un pueblo en el que hay una gran sequía. Los ciudadanos de la villa, que poco o nada hacen por encontrar agua, solo pueden contar con la experiencia del molinero y su familia, quienes tienen el conocimiento científico necesario para entender cómo funciona la naturaleza. La incapacidad de entender que no es Dios quien hace que emane el agua, sino el conocimiento científico del molinero, hace que el párroco acuse al diablo de tal capacidad, siendo así el molinero la reencarnación de la antítesis de Dios. Así lo ven él y el gobernador, y así lo hacen creer a los habitantes.

A esta trama se añade otra, la de Martina, una mujer que labra el campo y que mantiene una relación con el hijo del molinero, Jen, aunque hay otro hombre, con más poder adquisitivo, Filip, interesado en ella. Jen y su padre, son hombres con un pensamiento más científico que religioso, por lo que son diferentes por sus creencias al resto de sus vecinos. Y aunque hagan oídos sordos a las habladurías de la gente, Jen se preocupa de esa imagen porque le afecta a su relación con Martina y llega a pensar que podrían estar malditos.

Algunos planos generales que se emplean no son tan descriptivos, y son un recurso más poético, pero son una excepción. De todas formas, denotan ese gusto por el director de comunicar a través de la cámara, y de dar un protagonismo a la imagen más allá de la narración. Destaca el uso de la cámara alzada que va acorde al paso del sujeto y que

inevitablemente se tambalea verticalmente a cada paso, o del uso de zooms y travellings muy subjetivos:



En este caso la narración se muestra más ordenada, respetando el orden de desarrollo, nudo y desenlace. El final es abierto y difuso, quizás también como el resto del filme, que no termina de concretar nada, quizás porque sea más importante el mensaje global que transmite que la historia detallada en sí. Y es que, la cuestión sobre la que está trabajando Vlácil es la propia censura: la que ejerce la iglesia ante la divulgación científica, hacia el conocimiento de la verdad. Aunque la película corresponda a la Ilustración por la época en la que se ubica la narración, la verdad es que podemos extrapolar la situación de control de la información a la realidad checoslovaca.

4.2.- Películas comprendidas en el periodo definido de la Nueva Ola (1963-1968)

A continuación, se muestran las obras de la Nueva Ola que se han analizado. El orden establecido para su conocimiento es cronológico, lo que nos permitirá observar con más comodidad y lógica la repetición en el uso de algunas técnicas, tratando de observar el continuo que engloban los trabajos de la llamada *Nová Vlna*. Para ello partimos de 1963, y acabamos el 21 de agosto de 1968, la noche que puso fin a la Primavera de Praga, ordenando cada película según su fecha de estreno: aquellas de las que se desconoce, se han colocado las primeras de cada año.

El análisis se estructurará en cinco partes, obviando la contextualización del filme que ya ha sido trabajada anteriormente en esta tesis, especialmente en el Capítulo 1:

A.- Análisis narrativo.

- A.1.- Sinopsis argumental: contiene un breve resumen de la historia que se narra en la película.
- A.2.- Organización de la historia: división de los núcleos narrativos que la conforman, estructura en base a la identificación de los elementos del relato que la componen (secuencias, escenas y planos), descripción de la línea de tensión que sigue, tipo de conflicto y solución que se presenta, definición de los protagonistas y resto de los personajes.
- A.3.- Segmentación: en este punto se localizan partes específicas de los filmes que nos permiten identificar formas características y particulares de cada propuesta.
- A.4.- Elementos formales: enunciación y punto de vista (catalogación del tipo de narrador⁷ y la focalización⁸), tiempo cinematográfico, estructura

⁷ Se siguen las premisas recogidas por François Jost y André Gaudreault en los que se distinguen las narraciones en primera persona (narrador intradiegético), segunda persona (narrador autodiegético) o tercera persona (narrador extradiegético).

⁸ En este punto la focalización se determina siguiendo a Gérard Genette, entendiéndose como el grado de información que el narrador posee sobre los sucesos que acontecen en una historia. Así pues se distinguen cuatro grados de focalización: focalización cero (el narrador lo conoce todo sobre los personajes y la historia), focalización interna (el narrador conoce gran parte de los aspectos de la historia y de sus

del relato (identificación de qué situaciones y elementos crean la historia en base a la estructura narrativa clásica), motivaciones de los personajes y escenarios.

B.- Análisis artístico.

- B.1.- Códigos visuales: descripción y valoración de las opciones del cuadro y su función narrativa.
- B.2.- Códigos sonoros: diálogos, ruidos y música.
- B.3.- Códigos sintácticos: signos de puntuación (fundidos, encadenados, rótulos...), duración de las secuencias, ritmo y tiempo (tipo de metraje).

C.- Análisis temático.

- C.1.- Ejes estructurales: situaciones que crean la historia.
- C.2.- Nivel de significación: grado de simbolismo de los personajes y la historia.
- C.3.- Tema principal: valores representados.

D.- Juicio global sobre el filme: valoración de la estructura narrativa, valoración de los personajes, valoración del argumento y su relación con la realidad, y valoración del montaje.

E.- Valoración porcentual de la pertenencia de la película al Cine Moderno.

Como se observa, cada apartado cuenta con subapartados que van especificando la información, y permitirán establecer unos porcentajes de pertenencia al Modo de Representación Institucional (Cine Clásico) o al Modo de Representación Moderno (Cine Moderno) en el último apartado.

personajes, pero no todos, es el caso en el que la narración se produce desde la perspectiva de un personaje), focalización externa (el narrador sabe menos que los propios personajes y solo describe lo que ve y oye, como si fuera una simple cámara de vídeo que capta lo que se le quiere mostrar) y focalización espectral (el narrador da una información al espectador que el personaje no conoce).

Es necesario delimitar cada modo de representación, ya que como señala Bordwell (1996:150): “un modo narrativo es un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativas históricamente distintivas”. Las normas nos van a permitir entender el trabajo fílmico dentro de una convención y poder crear expectativas como espectadores, sus modificaciones podrán ser más o menos transgresoras y generarán nuevas lecturas y sensaciones.

Para poder valorar qué características presenta de cada modo de representación, se han recogido en dos tablas las siguientes premisas, obtenidas, algunas, a partir de Bordwell (1996). Estas tablas aparecerán recortadas en todos los análisis fílmicos, mostrando las características que se encuentren en el filme en cuestión:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes definidos a nivel psicológico.
El protagonista tiene un objetivo claro y va a por él.
Sistemas de personas que actúan como opuestos (héroe/villano).
No hay lagunas causales ni vacíos argumentales.
Uso de actores profesionales.
Estructura causal doble: una romántica y otra de diferente índole.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es cerrado.
La narración tiende a ser omnisciente.
Presencia de analepsis objetivas y significativas en el argumento.
Protagonismo de la acción.
Utilización de géneros cinematográficos.
No se usan localizaciones populares que los espectadores puedan reconocer.
No filtra la realidad del momento.
No presenta pausas introspectivas.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es abierto o no hay final.
La narración no es omnisciente.
Presencia de analepsis y prolepsis inconclusas, poco claras.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Presenta pausas introspectivas.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

4.2.1.- Postava k podpírání (1963) Pavel Juráček y Jan Schmidt

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

La película trata de un hombre, Honzík, que busca al camarada Kilián para comunicarle que alguien ha fallecido. Acude a un teatro para preguntar por él, pero no consigue información. Al volver a casa encuentra una tienda de alquiler de gatos y arrenda uno. Al día siguiente, cuando va a devolverlo no consigue encontrar la tienda y decide preguntar en la administración para que le digan comercios de alquiler de gatos que hay en la ciudad de Praga y poder así devolver al gato.

Honzík acaba metido en un laberinto burocrático en el que no consigue avanzar ni sacar nada en claro. Lo único que sabe es un nombre: Kilián, quien se supone que es uno de los superiores de la administración que podrá ayudarle, sin embargo, jamás logra encontrarle.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	1'05'' 00:00:00-00:01:05
Fundido a blanco	-	-	3'' 00:01:05-00:01:08
Nº 1 <i>Honzík va a un teatro en busca de Josef Kilián</i>	6	16	4'15'' 00:01:08-00:05:23
Nº 2 <i>Honzík de camino a casa</i>	6	6	57'' 00:05:23-00:06:20
Nº 3 <i>Tienda de alquiler de gatos</i>	3	5	3'04'' 00:06:20-00:09:24
Nº 4 <i>Casa de Honzík</i>	3	2	2'01'' 00:09:24-00:11:25

Nº 5 <i>Honzík va a la tienda de gatos, no la encuentra y pregunta a la gente de la calle</i>	8	14	4'13'' 00:11:25-00:15:38
Nº 6 <i>Honzík acude a la administración</i>	2	4	1'21'' 00:15:38-00:16:59
Nº 7 <i>Casa de Honzík</i>	2	8	2'43'' 00:16:59-00:19:42
Nº 8 <i>Honzík vuelve a la administración</i>	2	10	2'27'' 00:19:42-00:22:09
Nº 9 <i>Bar</i>	1	1	53'' 00:22:09-00:23:02
Nº 10 <i>Honzík va a buscar a Josef Kilián</i>	11	14	3'04'' 00:23:02-00:26:06
Nº 11 <i>Sala de espera</i>	1	25	4'35'' 00:26:06-00:30:41
Nº 12 <i>Despacho de Josef Kilián</i>	1	4	57'' 00:30:41-00:31:38
Nº 13 <i>Honzík sale de la sala de espera y según camina va viendo puertas con el letrero "Josef Kilián"</i>	11	21	28'' 00:31:38-00:32:06
Nº 14 <i>Ducha portátil</i>	2	5	1'04'' 00:32:06-00:33:10
Nº 15 <i>Honzík camina por la calle y se va a un bar. Reconoce entonces a alguien a quien se acerca y pregunta si es Josef Kilián, pero él le dice que no. El hombre se levanta y se va con un gato</i>	2	25	3'26'' 00:33:10-00:36:36
Fundido a blanco	-	-	2'' 00:36:36-00:36:38
Título de fin	-	-	1'' 00:36:38-00:36:39

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Conocemos a Honzík, quien busca a Josef Kilián para comunicarle un fallecimiento. De camino a casa alquila un gato por un día.	14'30'' del minuto 00:01:08 al 00:15:38
Desarrollo	Trama	Honzík no encuentra la tienda de alquiler de gatos para devolverlo y decide acudir a la administración para que le indiquen dónde encontrar la tienda. Tras ser derivado a diferentes departamentos no llega a resolver el problema.	20'58'' del minuto 00:15:38 al 00:36:36
Desenlace	Punto final	No hay.	-

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

Ascendente, ya que vamos acompañando a Honzík hacia la resolución del problema del alquiler del gato, sin embargo, como el conflicto no se resuelve, la línea de tensión se corta bruscamente con el título de fin.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de carencia:** Honzík desea encontrar a Josef Kilián por una motivación que nace de él.
 - o Situación inicial: Honzík participa en una comitiva funeraria.
 - o Incidente: considera que debe transmitir esa defunción a Josef Kilián.
 - o Lo que desencadena: una búsqueda fallida.
 - o Cuestión central: ¿Dónde está Josef Kilián?

- **Conflicto de mandato:** Honzík debe devolver el gato al día siguiente según las normas de la tienda.
 - o Situación inicial: Honzík alquila un gato.
 - o Incidente: cuando va a devolver al gato al día siguiente, la tienda no está.
 - o Lo que desencadena: una búsqueda en la administración de dónde puede estar la tienda para devolver al gato.
 - o Cuestión central: ¿Podrá encontrar la tienda a tiempo para no pagar una penalización?

A.2.5.- Solución del conflicto:

Ninguno de los dos conflictos se soluciona.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Honzík:** hombre de unos 40 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:



El resto de los personajes son figurantes con apariciones breves, diálogos muy cortos y no se identifican a lo largo de la película.



A.3.- Segmentación:

TABLA 1: Uso del diálogo kafkiano y cortes que rompen con la continuidad.



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:04:47 Duración: 12''	Tiempo presente. Interior. Teatro. Protagonista, Honzík, y señor tocando un instrumento. El protagonista le pregunta por Kilián y el músico pregunta a alguien fuera de cámara. Entra entonces en	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música del señor del escenario. Diálogo. Honzík: <i>Disculpe,</i> <i>¿Se encuentra aquí</i> <i>el camarada</i> <i>Kilián?</i> Músico 1: <i>¿Quién?</i> Honzík: <i>Kilián.</i> Músico 1: <i>¿Conoces a alguien</i> <i>llamado Kilián?</i>

	escena un segundo músico.		Músico 2: <i>¿Por qué? ¿Le conoces?</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:04:59 Duración: 5''	Tiempo presente. Interior. Teatro. Honzík de pie hablando.	Plano general. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Honzík: <i>Solo quería decirle que alguien ha fallecido. No le había visto en años.</i> Músico 2: <i>¿Quién?</i> Honzík: <i>Kilián.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:05:04 Duración: 6''	Tiempo presente. Interior. Teatro. Honzík y los dos músicos. El Músico 2 deja el violonchelo apartado y baja del	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Músico 2: <i>Yo tampoco. Creo que se fue.</i>

	escenario en dirección a Honzík.		
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:05:10 Duración: 13''	Tiempo presente. Interior. Teatro. Honzík y Músico 2. Van hablando dirigiéndose a la derecha del teatro, por donde ha entrado el protagonista. La imagen se congela.	Primer plano. Angulación normal. La cámara acompaña a Honzík y al Músico 2 dentro del primer plano, girando sobre su eje horizontal.	Sonido ambiente. Diálogo. Honzík: <i>¿A dónde se fue?</i> Músico 2: <i>No lo sé. Pero no se perdería en una multitud.</i> Honzík: <i>No le entiendo.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:05:23 Duración: 14''	Tiempo presente. Exterior. Honzík en la calle caminando con más gente en dirección a un edificio. Al entrar en él dos	Plano medio. Angulación normal. La cámara sigue a Honzík. Panorámica horizontal a la	Sonido ambiente. Diálogo. Figurante 1: <i>No, nunca entenderé eso.</i>

	figurantes hablan entre sí.	derecha, hasta que entra al edificio.	
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:05:37 Duración: 12''	Tiempo presente. Exterior. Honzík en la calle caminando.	Plano medio. Angulación normal. La cámara sigue a Honzík en un travelling de izquierda a derecha.	Sonido ambiente. Diálogo. Figurante 2: <i>¿Captas la idea?</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:05:49 Duración: 10''	Tiempo presente. Exterior. Honzík en la calle caminando, se acerca a un puesto de venta. Un matrimonio habla entre sí.	Plano medio. Angulación normal. La cámara sigue a Honzík. Panorámica horizontal de 90° a la derecha.	Sonido ambiente. Diálogo. Marido: <i>Simplemente no te entiendo.</i> Mujer: <i>Nunca me has entendido.</i>

			
<p>Toma 8 Minuto 00:05:59 Duración: 6''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Honzík en la calle caminando. Los coches pasan por delante de la cámara.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. La cámara sigue a Honzík. Panorámica horizontal a la derecha.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Figurante 3: <i>¿No puedes entender checo? ¿Me oyes?</i></p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 9 Minuto 00:06:05 Duración: 6''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Honzík en la calle caminando. Pasa por delante de dos chicas tomando el sol en un banco.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. La cámara sigue a Honzík. Panorámica horizontal a la izquierda.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Figurante 4: <i>Ya no entiendo nada nunca más.</i></p>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 10 Minuto 00:06:11 Duración: 8''	Tiempo presente. Exterior. Honzík en la calle caminando.	Plano medio. Angulación normal. La cámara sigue a Honzík.	Sonido ambiente. Diálogo. Figurante 5: <i>Me alegra que hayáis entendido eso.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 11 Minuto 00:06:19 Duración: 20''	Tiempo presente. Exterior. Honzík en la calle caminando. Cruza una calle.	Plano medio. Angulación normal. La cámara sigue a Honzík. Panorámica horizontal 90° a la izquierda sobre su eje horizontal.	Sonido ambiente.



			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 12 Minuto 00:06:39 Duración: 34''	Tiempo presente. Exterior. Se ve una tienda de Alquiler de gatos. Honzík se acerca a ella.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.

TABLA 2: se muestra un cambio de vestuario y escenario que rompe con el *raccord* en continuidad, aunque mantiene el mismo esquema visual en cuanto a la ubicación y posición del actor, así como de algunos elementos como la puerta. En este lapso se entiende que Honzík se ha quitado la chaqueta y ha entrado en un cuarto de su casa.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:09:24 Duración: 4''	Tiempo presente. Interior. Casa de Honzík. Entra con el gato.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Narradora: <i>Honzík, te envío un poco de manteca y algunas manzanas...</i>



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 2 Minuto 00:09:28 Duración: 31''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Casa de Honzík. Honzík entra con el gato a una habitación, después se pone a abrir un paquete grande que lleva bajo el brazo.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. La cámara sigue al gato mientras es posado en el suelo y luego muestra a Honzík abriendo un paquete.</p>	<p>Sonido ambiente. Narradora: <i>No tienen gusanos. Quiero visitarte en Praga, pero no hay nadie que dé de comer a mis gallinas. Me gustaría limpiar tu piso y las ventanas. Estoy segura de que no puedes ver nada ya a través de ellas. La señora Mrázkové me preguntó si estabas casado. La dije que lo estabas.</i></p>



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 3 Minuto 00:09:59 Duración: 36''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Casa de Honzík.</p>	<p>Plano general. Angulación ligeramente picada.</p>	<p>Sonido ambiente. Narradora: <i>¿Qué le importa a ella? No</i></p>

	<p>Honzík está comiendo y tumbado de lado sobre la cama mientras lee la carta de su madre.</p>	<p>Panorámica horizontal de derecha a izquierda para acabar mostrando al gato sentado en un sillón.</p>	<p><i>me mandes dinero. No necesito dinero. Lo digo todo el tiempo. Te compré algunas sábanas nuevas. Estoy segura de que las tuyas están hechas jirones. Ven a verme pronto. Mamá.</i></p>
--	--	---	---

TABLA 3: tiros de cámara mientras Honzík pregunta por la localización de la tienda de gatos que dan la sensación de estar grabadas a modo de cámara oculta. El hecho de que destaquen el sonido ambiente y los ruidos de motores y vehículos que pasan, acentúan esa sensación. Sin embargo, la cámara está fija, mantiene la estabilidad sobre un soporte.



TABLA 4: cruce de personas o vehículos mientras se rueda en la calle.

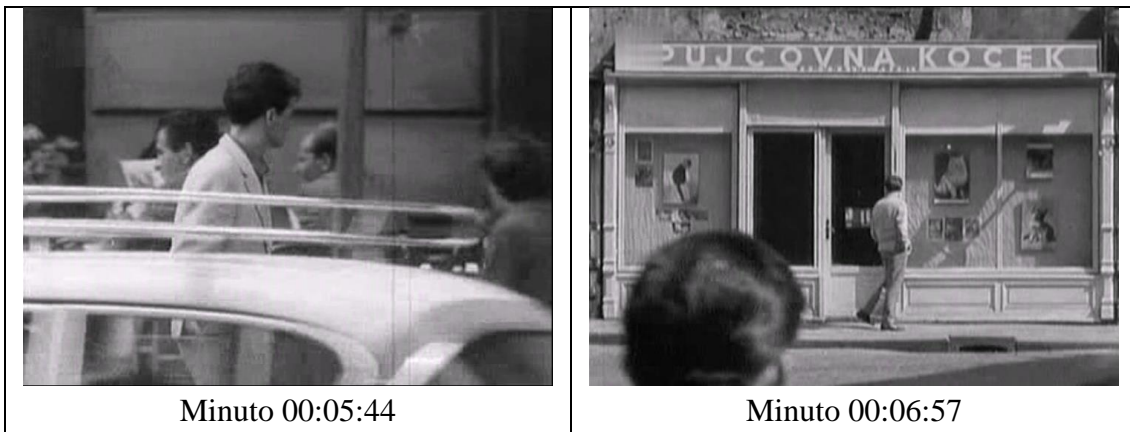





TABLA 5: juego con el espectador al repetir una acción simplemente rebobinando la película. Realiza dos repeticiones.





TABLA 6: juego con lo absurdo, el surrealismo, lo que podríamos considerar onírico por la falta de correlación con la realidad.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:28:12 Duración: 4''	Tiempo presente. Interior. Sala de espera. Señor que va a fumar en pipa.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de fondo.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:28:16 Duración: 5''	Tiempo presente. Interior. Sala de espera. Señora que mira fijamente al señor con cara de desaprobación.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de fondo.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:28:21 Duración: 21''	Tiempo presente. Interior. Sala de espera. La señora se levanta del asiento. Se dirige a la ventana y la abre. Se encuentra con una pared de ladrillos que cubre la ventana y respira aliviada. Se retira de la ventana.	Plano entero. Angulación normal. Panorámica horizontal de derecha a izquierda siguiendo a la señora en el encuadre. Acaba en un plano medio.	Sonido ambiente. Música de fondo.


			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:28:42 Duración: 12''	Tiempo presente. Interior. Sala de espera. La señora vuelve a su asiento y se pone a leer.	Plano entero. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.

TABLA 7: tras no encontrar a Josef Kilián en su despacho, de repente encontramos que todos los despachos llevan el nombre *J. Kilián*. Es otro uso de lo absurdo, además de reconocer en este personaje que cualquier persona del servicio público puede ser Kilián.



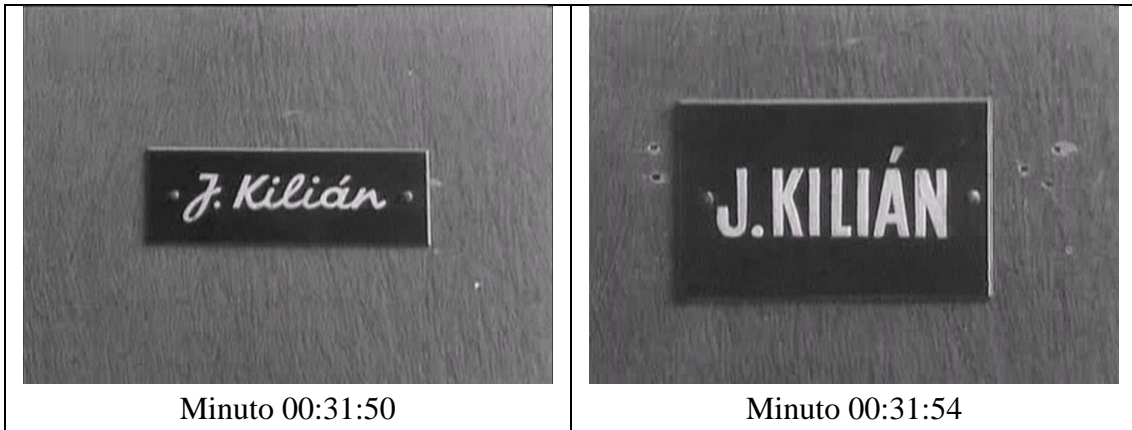
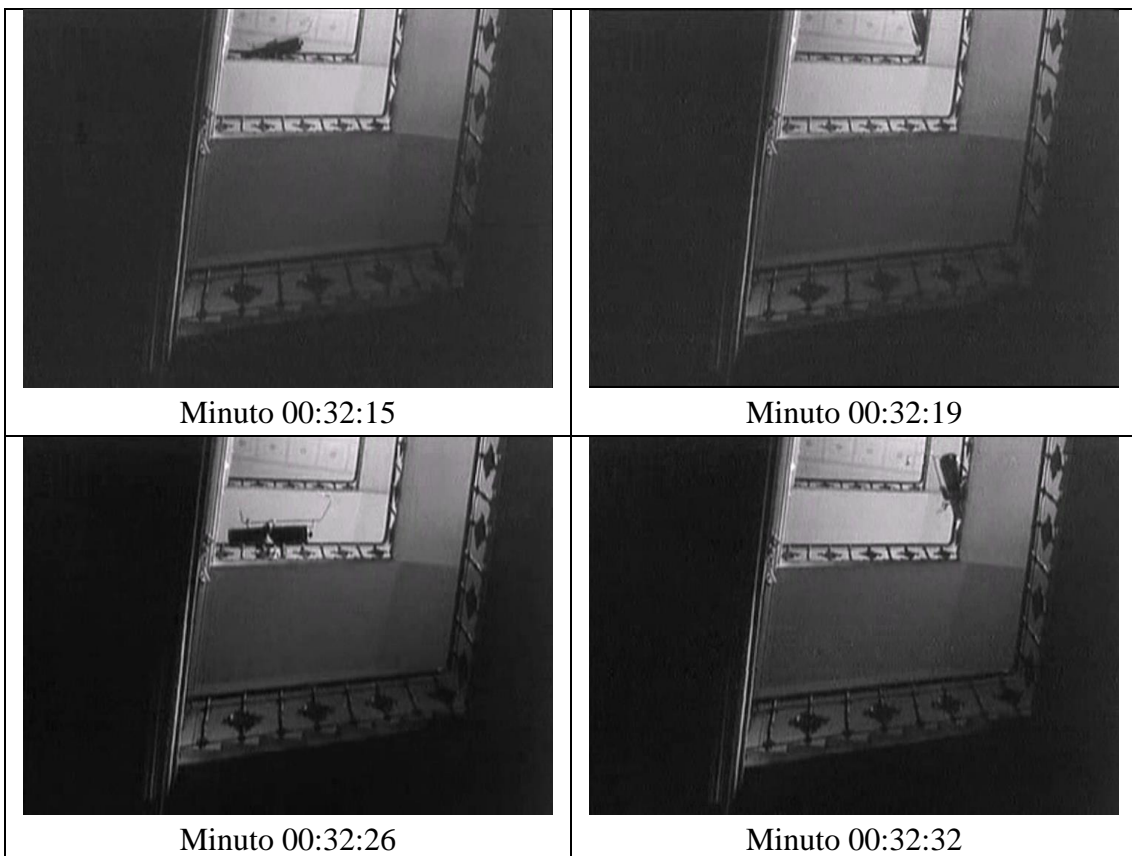
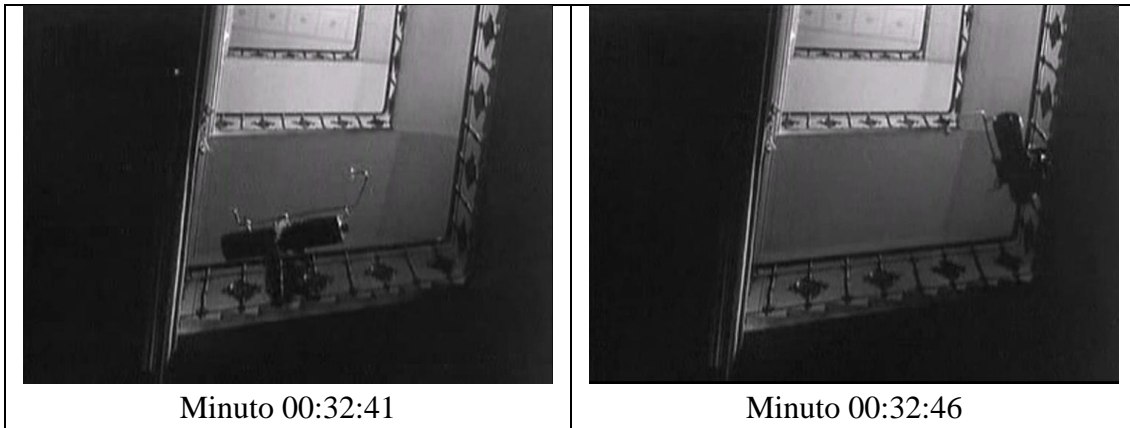


TABLA 8: otro momento surrealista es cuando un señor que transporta una ducha portátil está subiendo una escalera, pero en cada tramo le vemos en un piso más abajo. La cámara se mantiene fija durante todo el plano. Lógicamente, aunque el sonido, que son las pisadas del hombre, da la sensación de continuidad, es imposible que, al subir una escalera, bajemos de piso.





A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa cuando los sucesos se exponen según tienen lugar, aunque puntualmente, cuando la cinta se rebobina, se aprecia el uso de una frecuencia repetitiva.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** Honzík busca a Josef Kilián, de camino a casa alquila un gato.
- **Segundo acto:** Honzík no puede devolver el gato a la tienda porque esta ha desaparecido, pero debe devolverlo por la comisión que va acumulando según se retrasa en la devolución.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** el alquiler del gato.
- **Punto de giro:** desaparición de la tienda de gatos.

- **Punto de ataque:** búsqueda de la tienda por parte de Honzík en los servicios públicos.
- **Escaladas:** según va siendo dirigido al despacho de Josef Kilián.
- **Clímax:** cuando entran al despacho de Josef Kilián, pero solo hay un teléfono.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

A.4.4.- Personajes:

- **Honzík:** es una persona paciente que sigue al sistema según lo que le dicen que debe hacer, independientemente de lo inverosímil que pueda llegar a ser. Es responsable, ya que, aunque haya vencido el plazo de alquiler del gato, sigue cuidando de él. Es correcto, lo que le permite mantener la calma y buscar a Josef Kilián aunque tenga que dar demasiadas vueltas y parezca imposible llegar a dar con él.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales e irreales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

Se emplean panorámicas horizontales para seguir al personaje principal y hay momentos en los que se le cierra en primeros planos de carácter descriptivo en vez de expresivo.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in* y la *voz off*.

Encontramos algunas frases que caben destacar, como la que dice Honzík cuando nadie le da solución para devolver el gato: *¡Me parece que alguien me está tomando por tonto aquí!* Aquí se plantea que el ciudadano checoslovaco es utilizado por los funcionarios sin darle la atención que precisa.

También existe una gran crítica hacia la forma de gobierno socialista en el guion, al finalizar la película hay una alusión directa, que se da en una conversación entre dos hombres:

- HOMBRE 1: cualidad que diferencia a los hombres de los animales, 5 letras.
- HOMBRE 2: razón.
- HOMBRE 1: no. ¡Disciplina!

Además, la palabra “disciplina” reverbera, siendo un punto importante sobre el que reflexionar para el espectador.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 2. Títulos de crédito iniciales y título de fin.
- **Fundidos a blanco:** 2. Marcan el inicio y el final de la película.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 15.
- **Duración media de las secuencias:** 2'04''.

- **Ritmo:** normal.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La situación que crea la historia y la desarrolla es la desaparición de la tienda de alquiler de gatos. Lo que vemos es a Honzík intentando solucionar el problema que le surge al no poder devolver al gato.

C.2.- Nivel de significación:

Honzík es un icono que puede representar a cualquier ciudadano checoslovaco que no tiene la capacidad de enfrentar al sistema y tiene que dejarse llevar por él de la forma en que es. Las continuas vueltas y problemas que tiene, no son más que una crítica al sistema de la administración checoslovaca, es decir, a una realidad que el espectador reconoce rápidamente.

Además, Juráček y Schmidt insertan elementos absurdos que enfatizan la crítica al sistema por su inutilidad.

C.3.- Tema principal:

La incapacidad de la administración estatal por ser un ente eficaz y eficiente que dé respuestas necesarias a sus ciudadanos.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme y anula el desenlace, lo que hace que se enfatice la crítica del autor.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados; el señor mayor que fuma en pipa, la mujer que se molesta, los funcionarios son hombres de unos 60 años que

trabajan mal y sin capacidad resolutive... El protagonista es el tipo del ciudadano checoslovaco que asume, obedece y no protesta, porque así es como debe comportarse.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: la realidad se muestra falseada en cuanto a su verosimilitud, es una exageración de ella que funciona a modo de metáfora, lo que permite trabajar la crítica al sistema en el argumento.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal.

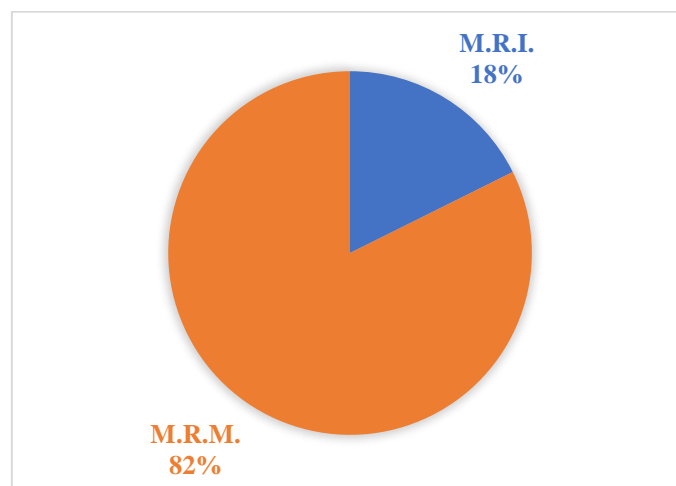
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Uso de actores profesionales.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
No presenta pausas introspectivas.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
El final es abierto o no hay final.
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.

Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 18% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 82% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.2.- Slnko v sieti (15 de febrero de 1963) Štefan Uher

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Sol en la red es la historia de Bela y Fajolo. Son dos jóvenes que comparten su día a día hasta que un día tienen una discusión. Al poco, Fajolo se va a trabajar fuera de Bratislava, a Melenany, donde reflexiona acerca de sí mismo y de la relación con Bela. Durante el verano ambos se tienen presentes en sus recuerdos, pero cada uno hace su vida. La vuelta de Fajolo tras acabar su trabajo de verano vuelve a unirles, aunque al poco vuelven a surgir problemas.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	34'' 00:00:00-00:00:34
Nº 1 <i>Presentación de personajes y espacios. Contraposición ciudad – campo</i>	10	17	3'50'' 00:00:34-00:04:24
Nº 2 <i>Casa de Bela, introducción de su familia</i>	4	7	2'01'' 00:04:24-00:06:25
Nº 3 <i>Visualización del eclipse</i>	26	31	4'24'' 00:06:25-00:10:49
Nº 4 <i>Fajolo se presenta como voluntario para trabajar en el campo</i>	4	9	58'' 00:10:49-00:11:47
Nº 5 <i>Discusión entre Bela y Fajolo. Ruptura de la amistad</i>	16	18	6'15'' 00:11:47-00:18:02

Nº 6 <i>Fajolo en una pasarela del río Danubio, casa del pescador. Bela en Bratislava</i>	13	14	5' 00:18:02-00:23:02
Nº 7 <i>Marcha definitiva de Fajolo de Bratislava a Melenany</i>	9	14	4'01'' 00:23:02-00:27:03
Nº 8 <i>Cita entre Bela y Pete en la pasarela del Danubio</i>	6	6	2'11'' 00:27:03-00:29:14
Nº 9 <i>Fajolo conoce a Jana. Inicio de la relación</i>	10	19	8'37'' 00:29:14-00:37:51
Nº 10 <i>Fajolo le manda una carta a Bela. Regreso a la relación con Bela</i>	6	15	2'32'' 00:37:51-00:40:23
Nº 11 <i>Trabajo en el campo. Melenany. Fajolo</i>	8	11	6'02'' 00:40:23-00:46:25
Nº 12 <i>Cita entre Bela y Pete en la pasarela del Danubio</i>	1	4	1' 00:46:25-00:47:25
Nº 13 <i>Melenany. Juego de miradas de Fajolo y Jana</i>	1	4	2'19'' 00:47:25-00:49:44
Nº 14 <i>Cita entre Bela y Pete en la pasarela del Danubio. Bela desvela a Pete el contenido de la carta de Fajolo. Traición de la confianza de Fajolo en Bela</i>	1	5	1'22'' 00:49:44-00:51:06

Nº 15 <i>Fajolo trabajando en el campo compartiendo miradas con Jana</i>	1	3	31'' 00:51:06-00:51:37
Nº 16 <i>Bela con Pete leyendo la carta de Fajolo</i>	1	4	47'' 00:51:37-00:52:24
Nº 17 <i>Fajolo en el campo</i>	2	4	2'22'' 00:52:24-00:54:46
Nº 18 <i>Bela y Pete leyendo la carta de Fajolo</i>	3	13	2'47'' 00:54:46-00:57:33
Nº 19 <i>Fajolo y Jana en el lago</i>	6	8	1'32'' 00:57:33-00:59:05
Nº 20 <i>Ancianos dueños de la caseta de la pasarela del Danubio con Bela. Ella descubre unas fotografías en la puerta. Remordimiento de Bela por haber mentido a su madre al irse de casa</i>	1	3	26'' 00:59:05-00:59:31
Nº 21 <i>Casa de Bela</i>	2	2	1'03'' 00:59:31-01:00:34
Nº 22 <i>Fajolo y Jana en el campo</i>	2	3	50'' 01:00:34-01:01:24
Nº 23 <i>Bela se entera de cómo su madre quedó ciega</i>	3	7	1'41'' 01:01:24-01:03:05
Nº 24 <i>Jana y Fajolo en el campo. Inicio explícito de su relación</i>	3	4	28'' 01:03:05-01:03:33

Nº 25 <i>Fajolo va al bar de Melenany y acaba a yendo a casa del señor Blazej, y descubre que es el abuelo de Bela</i>	14	35	9'22'' 01:03:33-01:12:55
Fundido a negro	-	-	1'' 01:12:55-01:12:56
Nº 26 <i>Fajolo en el pequeño lago con Jana</i>	2	5	1'52'' 01:12:56-01:14:48
Nº 27 <i>Vuelta a Bratislava de Fajolo. Fin de la etapa de Melenany</i>	13	17	3'19'' 01:14:48-01:18:07
Nº 28 <i>Fajolo revelando fotos de su estancia en Melenany</i>	1	3	59'' 01:18:07-01:19:06
Nº 29 <i>Bela y Fajolo en la pasarela del Danubio. Reconciliación</i>	1	2	58'' 01:19:06-01:20:04
Nº 30 <i>Vuelta al conflicto entre Fajolo y Bela</i>	5	9	2'37'' 01:20:04-01:22:41
Nº 31 <i>Salida de casa de Stana</i>	7	13	5'57'' 01:22:41-01:28:38
Nº 32 <i>Reflexión de Fajolo</i>	1	3	1'19'' 01:28:38-01:29:56
Fundido a negro	-	-	1'' 01:29:56-01:29:57

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Conocemos a Bela y Fajolo. Tienen una relación de amistad, aunque parece ir algo más allá por los momentos de intimidad que comparten.	17'28'' del minuto 00:00:34 al 00:18:02

Desarrollo	Trama	Marcha de Fajolo a Melenany durante el verano y estancia de Bela en Bratislava.	61'04'' del minuto 00:18:02 al 01:19:06
Desenlace	Punto final	Vuelta de Fajolo a Bratislava.	10'50'' del minuto 01:19:06 al 01:29:56

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La tensión es más o menos la misma durante todo el relato, independientemente de estar en el planteamiento, desarrollo o desenlace de la estructura narrativa.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de alejamiento:** Fajolo se va a trabajar a Melenany.
 - o Situación inicial: Fajolo vive en Bratislava.
 - o El incidente: decide marcharse a trabajar durante el verano a Melenany.
 - o Lo que desencadena: su separación con Bela.
 - o La cuestión central: ¿Mantendrán Bela y Fajolo su relación a pesar de la distancia?

A.2.5.- Solución del conflicto:

No se soluciona completamente, ya que a pesar de que Fajolo regrese a Bratislava y vuelvan a estar juntos, los problemas regresan.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Fajolo:** chico joven de unos 17 años, complexión delgada, cabello castaño y corto, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Bela:** chica joven de 15 años, complexión delgada, cabello rubio y corto, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Stana:** mujer de unos 45 años, complexión delgada, cabello rubio y largo, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.

- **Pete:** hombre joven de unos 17 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Jana:** mujer de unos 17 años, complexión normal, cabello oscuro de largura media, estatura media, clase social media y nivel cultural medio.
- **Padre de Bela:** hombre adulto de unos 50 años, complexión normal, cabello oscuro y corto, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Hermano de Bela (Milo):** niño de unos 10 años, complexión delgada, cabello castaño y corto, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Abuelo de Bela:** hombre de unos 70 años, complexión delgada, cabello cano y corto, estatura media, clase social baja, nivel cultural bajo.

A.3.- Segmentación:


TABLA 1: selección de fotogramas que aparecen congelados en la cinta.








TABLA 2: selección de miradas a cámara. Cabe mencionar que, en el primer fotograma, la perspectiva que se toma es la de la cámara fotográfica de Fajolo, algo que nos es indicado tanto por la angulación como el círculo de nitidez.





TABLA 3: ruptura del orden secuencial. Lo que se observa es la fragmentación de secuencias, las cuales son unidas por el espectador para darles significado porque si las concebimos por cada parte separada, no tienen sentido. En este caso vemos una cita de Bela y Pete y otra entre Fajolo y Jana cuya narración se produce con cortes.



			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 1 Minuto 00:46:23 Duración: 20''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Danubio. Plataforma de la caseta del pescador. Lancha. Bela y Pete.</p>	<p>Plano general. Angulación normal. Cámara fija. Panorámica horizontal de derecha a izquierda.</p>	<p>Sonido ambiente. Motor de lancha.</p>



			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:46:43 Duración: 23''	Tiempo presente. Exterior. Plataforma de la caseta del pescador. Bela y Pete.	Plano de conjunto. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Sonido de la radio, música rock.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:47:06 Duración: 10''	Tiempo presente. Exterior. Plataforma de la caseta del pescador. Bela juega con el agua. Pete abre una botella de vino.	Plano entero. Angulación normal. Cámara fija. La cámara gira a la derecha y muestra un plano detalle de las manos de Pete abriendo una botella de vino.	Sonido ambiente. Sonido de la radio, música rock.



			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:47:16 Duración: 7''	Tiempo presente. Exterior. Cara de Bela.	Gran primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Sonido de la radio, música rock.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:47:23 Duración: 27''	Tiempo presente. Exterior. Campo de Melenany.	Plano general. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Ruido del motor de la máquina de labranza.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto: 00:47:50	Tiempo presente. Exterior.	Plano de conjunto.	Sonido ambiente.


Duración: 26''	Campo de Melenany.	Angulación normal. Travelling de izquierda a derecha siguiendo al grupo de jóvenes.	Ruido de máquinas de labranza. Diálogo. Figurante: <i>El de la apiladora está en huelga.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:48:16 Duración: 33''	Tiempo presente. Exterior. Campo de Melenany. No tienen maquinaria para apilar la paja. El jefe les da una solución. Jana llama a Fajolo desde el fuera de campo.	Plano medio. Picado. Cámara fija. Tras la llamada de Jana a Fajolo, la cámara se acerca a él, cerrando el plano medio y acuciando la angulación en picado.	Sonido ambiente. Diálogo. Fajolo: <i>¿Por qué?</i> Figurante: <i>Se siente ofendido.</i> Jefe: <i>¡Chicos!</i> <i>¡Compañeros! No podemos parar de trillar. Tiradlo a un lado de mientras.</i> Jana: <i>¡Fajolo!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 8 Minuto 00:48:49 Duración: 54''	Tiempo presente. Exterior.	Plano entero. Angulación normal.	Sonido ambiente. Fajolo, voz en off: <i>Querido holandés,</i>

	<p>Campo de Melenany. Jana mira a Fajolo, quien está en el fuera de campo.</p>	<p>La cámara va acercándose a Jana, aislando su personaje.</p>	<p><i>menudo sinsentido empezar una carta así. Y después hablar de Robinson... Él estaba solo en la isla, no tenía máquinas fuera de servicio. Podía concentrarse, porque no estaba Jana. Bela es mucho más guapa.</i></p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 9 Minuto 00:49:43 Duración: 37''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Plataforma de la caseta del pescador. Bela y Pete. Pete habla mal de Fajolo.</p>	<p>Plano de conjunto. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Bela: <i>Fajolo se fue a trabajar a Melenany. Mi padre es de Melenany. Solíamos ir allí cuando era pequeña.</i> Pete: <i>Idiota. No tu padre. Si tu madre no puede ver, puedo entrar a tu habitación.</i></p>

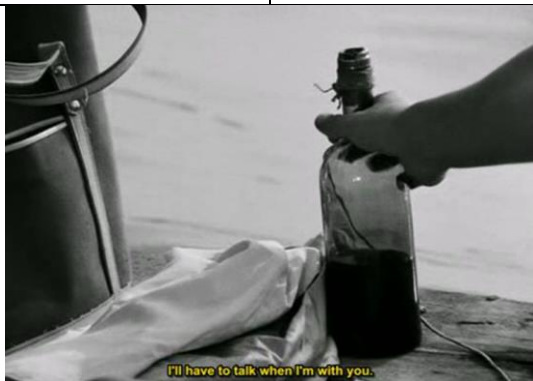

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 10 Minuto 00:50:20 Duración: 18''	Tiempo presente. Exterior. Plataforma de la caseta del pescador. Bela. La cámara se centra en la cara de Bela tras la idea de Pete. Ella gira la cara y llora. Pete le acerca la mano al hombro.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija. Zoom en Bela.	Sonido ambiente. Música de rock de la radio. Ruido de la bocina de un barco.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 11 Minuto 00:50:38 Duración: 2''	Tiempo presente. Exterior. Plataforma de la caseta del pescador. Pete.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de rock de la radio.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 12 Minuto 00:50:40 Duración: 2''	Tiempo presente. Exterior. Plataforma de la caseta del pescador. Bela bebe de la botella que ha abierto Pete.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de rock de la radio.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 13 Minuto 00:50:42 Duración: 3''	Tiempo presente. Exterior. Plataforma de la caseta del pescador. Pete. En el reflejo de las gafas de Pete, vemos a Bela beber de la botella.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de rock de la radio.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 14 Minuto 00:50:45 Duración: 22''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Plataforma de la caseta del pescador. Bela termina de beber de la botella. Luego mira a Pete. Tras moverse la cámara ambos aparecen en el plano.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija. La cámara se mueve hacia abajo para no perder del cuadro a Bela cuando se recuesta.</p>	<p>Sonido ambiente. Música de rock de la radio. Diálogo. Bela: <i>Fajolo es un idiota.</i> Pete: <i>Apuesto por ello.</i> Bela: <i>Me escribió una carta.</i> Pete: <i>¿Qué te escribió?</i> Bela: <i>Que él era como Robinson.</i> Pete ríe.</p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 15 Minuto 00:51:07 Duración: 15''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Campo de Melenany. Fajolo trabajando.</p>	<p>Primer plano. Angulación ligeramente picada. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Ruido de la maquinaria.</p>

	Mira al fuera de campo sonriente.		
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 16 Minuto 00:51:22 Duración: 10''	Tiempo presente. Exterior. Campo de Melenany. Jana trabajando. Mira al fuera de campo, donde está Fajolo.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Ruido de la maquinaria.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 17 Minuto 00:51:32 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Campo de Melenany. Fajolo trabajando. Mira al fuera de campo, donde está Jana, sonriente.	Primer plano. Angulación ligeramente picada. Cámara fija.	Sonido ambiente. Ruido de la maquinaria.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 18 Minuto 00:51:37 Duración: 8''	Tiempo presente. Exterior. Plataforma de la caseta del pescador. Red con botella de cristal. Río Danubio. Bela lee la carta de Fajolo.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija que se balancea al igual que la plataforma. Después hace un zoom hacia atrás y encuadra los pies de Bela y sus pertenencias.	Sonido ambiente. Bela: <i>Querido holandés, ¿te acuerdas de Robinson? Tenía que trabajar duro para vivir. Me acuerdo de él aquí...</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 19 Minuto 00:51:45 Duración: 18''	Tiempo presente. Exterior. Plataforma de la caseta del pescador. Bela y Pete. Bela lee la carta de Fajolo.	Primer plano. Angulación ligeramente contrapicada. Cámara fija.	Sonido ambiente. Bela: <i>Solía pensar que era un zopenco, pero no lo era.</i> Pete: <i>¡Menudo idiota!</i> Bela: <i>Me siento también como Robinson. Nunca</i>

			<i>imaginé cuánto trabajo lleva. No puedo ver cuando no tengo la radio...</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 20 Minuto 00:52:03 Duración: 18''	Tiempo presente. Exterior. Plataforma de la caseta del pescador. Botella y mano de Pete. Pete bebe un trago.	Plano detalle de la botella. Angulación ligeramente picada. Cámara fija que hace un zoom hacia atrás para meter en cuadro los rostros de Bela y a Pete.	Sonido ambiente. Bela: <i>Tendré que hablar cuando esté contigo.</i> Pete: <i>¡A su salud! Ha tenido que irse a Melenany para descubrir que un ternero es una vaca joven.</i> Bela ríe.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 21 Minuto 00:52:21 Duración: 3''	Tiempo presente. Exterior. Plataforma de la caseta del pescador.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Ruido de la radio y del agua al chocar la botella.

	Red con botella de cristal. Río Danubio.		
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 22 Minuto 00:52:24 Duración: 6''	Tiempo presente. Exterior. Campo de Melenany.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Ruido de la maquinaria.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 23 Minuto 00:52:30 Duración: 57''	Tiempo presente. Exterior. Campo de Melenany. Jóvenes trabajando. Fajolo se desplaza.	Plano medio. Angulación ligeramente picada. Cámara fija. La cámara sigue en una panorámica horizontal de izquierda a derecha el recorrido de Fajolo hasta que se encuentra con Jana.	Sonido ambiente. Ruido de la maquinaria. Diálogo. Fajolo: <i>El aire está cargado. No sirve de nada continuar sin un apilador. Vayamos a nadar.</i> Jana dice algo al oído de Fajolo. Fajolo se ríe y dice: <i>Me uno a ti luego.</i>

TABLA 4: el fuera de campo introducido en el campo visual a través de reflejos.


 <p>Minuto 00:05:48</p>	 <p>Minuto 00:08:12</p>
 <p>Minuto 00:19:09</p>	 <p>Minuto 01:02:46</p>
 <p>Minuto 01:12:58</p>	 <p>Minuto 01:19:50</p>

TABLA 5: movilidad de la cámara en espacios pequeños, ejemplo de plano-secuencia fragmentado donde vamos del cuarto de Stana, cruzamos el pasillo y llegamos al salón-comedor sin ningún corte:



Minuto 01:15:07



Minuto 01:15:11



Minuto 01:15:16



Minuto 01:15:17



Minuto 01:15:18



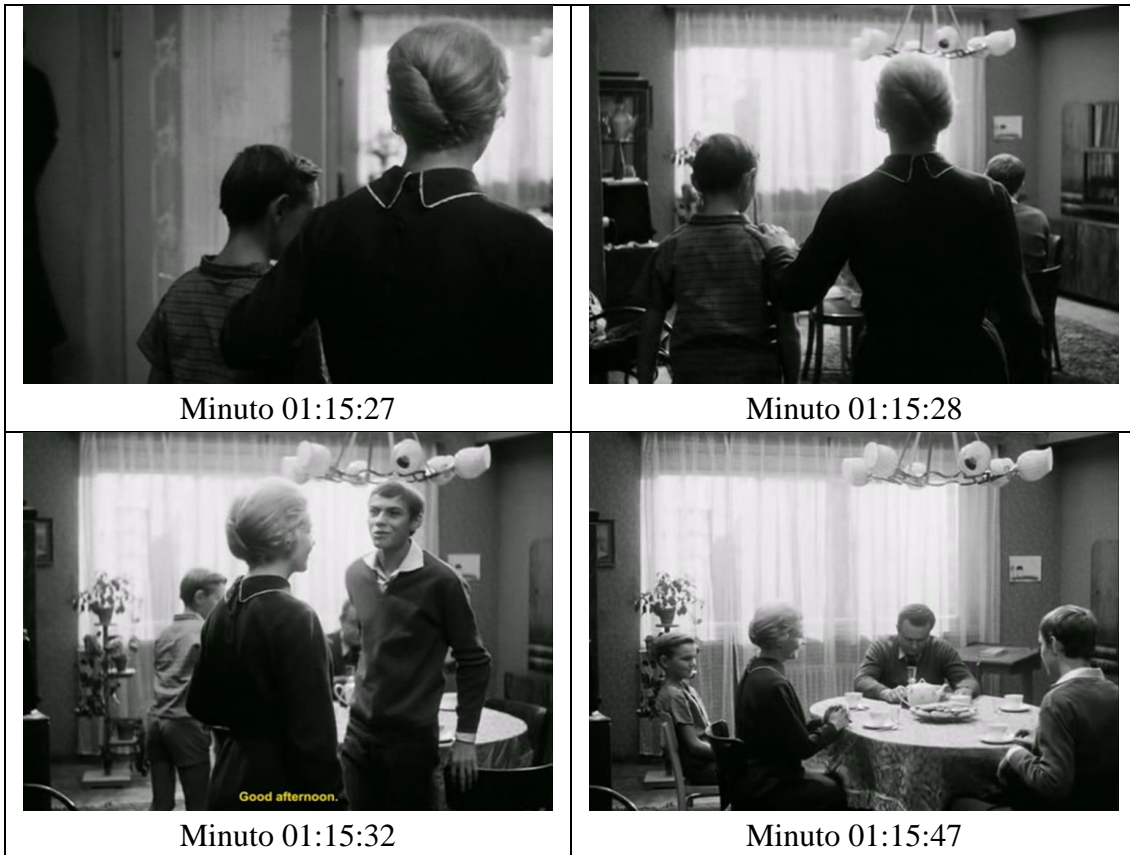
Minuto 01:15:21



Minuto 01:15:23



Minuto 01:15:23



A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico. Puntualmente se muestran imágenes congeladas de recuerdos de Fajolo cuando reflexiona. En estos momentos se hace un uso de la voz en off y no funcionan como elementos anacrónicos.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** relación de amistad y coqueteo entre Bela y Fajolo.

- **Segundo acto:** separación física de los protagonistas, Fajolo se va a trabajar a Melenany y Bela se queda en Bratislava.
- **Tercer acto:** regreso de Fajolo a Bratislava.
- **Incidente desencadenante:** Fajolo se presenta como voluntario para trabajar en el campo.
- **Punto de giro:** la relación que Bela establece con Pete.
- **Punto de ataque:** la carta que Fajolo escribe a Bela.
- **Escaladas:** la relación de Fajolo con Jana.
- **Clímax:** segunda discusión entre Bela y Fajolo.
- **Bisagra:** la salida de casa de Stana.
- **Punto de resolución:** final abierto entre la relación de Bela y Fajolo.

A.4.4.- Personajes:

- **Fajolo:** le interesa la fotografía y, aunque no tenga un interés especial por marcharse a trabajar a Melenany, su padre considera que es algo importante para que se vaya gestando una reputación. Muestra un carácter reflexivo y siempre se acuerda de Bela.
- **Bela:** presenta un interés por la moda y los hombres, cuando Fajolo se va, comienza a quedar con Pete y muestra una actitud desleal hacia Fajolo. Es algo inmadura e impulsiva.
- **Stana:** es una mujer confiada, reservada y preocupada por su familia. Su ceguera la hace dependiente de otras personas para poder salir de casa, lo que también provoca que sea engañada con tal de que pueda ser feliz.
- **Pete:** de carácter chulesco y fanfarrón, es amigo de Fajolo y Bela, aunque tiene pocos reparos para dejarlos en evidencia cuando tiene la oportunidad. Se cree superior a los demás y su único interés son las chicas.
- **Jana:** muestra una gran bravura e independencia. Conoce a Fajolo cuando ambos están trabajando en Melenany y, aunque mantenga un breve romance, ella no le da una gran importancia, lo entiende como algo esporádico.

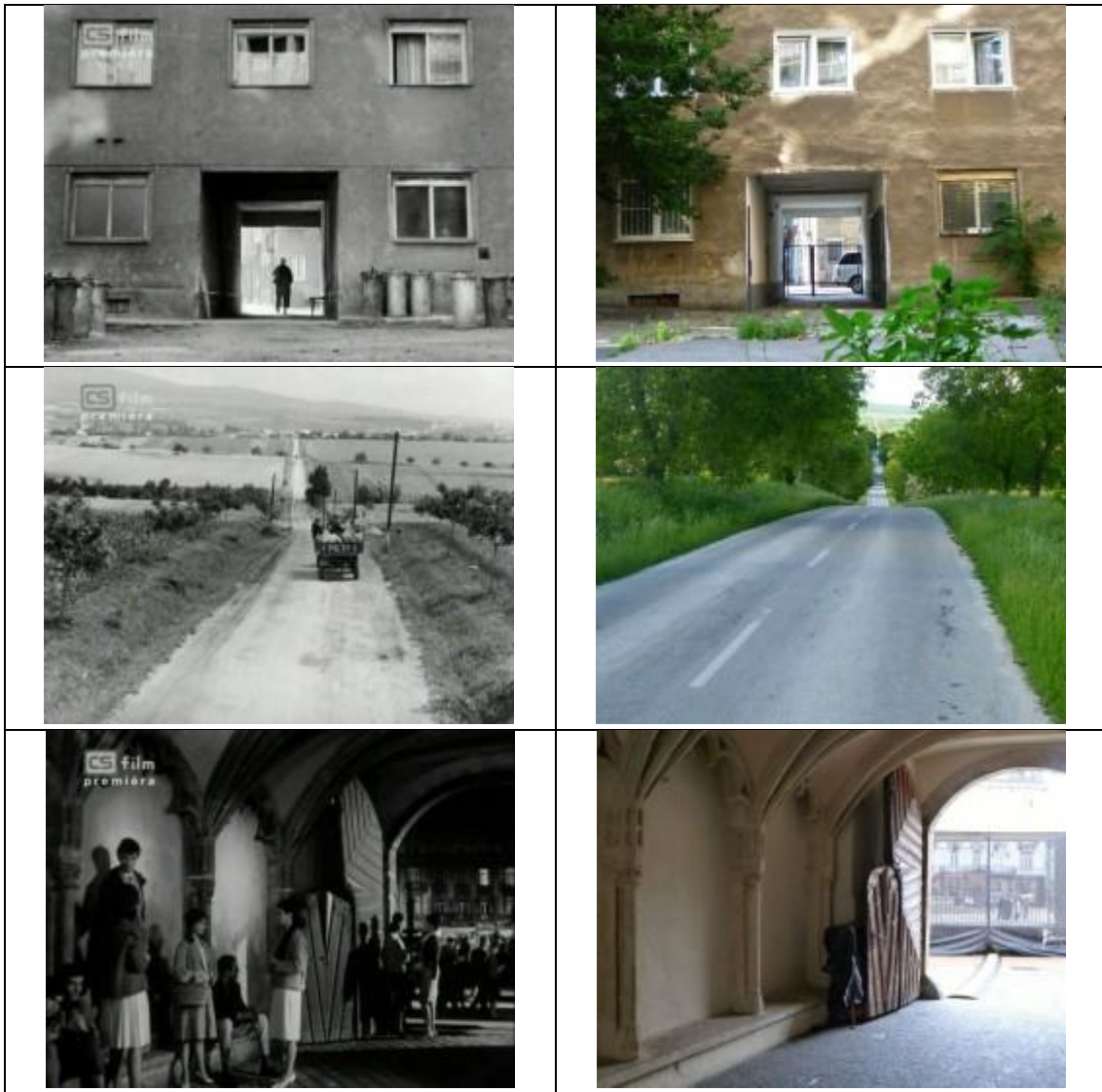
- **Padre de Bela:** de él directamente observamos su seriedad, pero le conocemos más a través de otros personajes como su mujer y su padre. Es un hombre infiel y distante.
- **Hermano de Bela (Milo):** es obediente, tranquilo y colabora mucho en casa. Ayuda a su madre y cubre las mentiras de su hermana Bela.
- **Abuelo de Bela:** es un hombre reflexivo y feliz con sus labores en el campo y rechaza la ciudad. Su libertad está en Melenany.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en lugares reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	
	



Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.

- **Función de la cámara:** descriptiva.

La cámara sigue a los personajes a través de planos-secuencia y existe un juego con la profundidad de campo.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in* y la *voz off*.

Podemos empezar a intentar crear un doble sentido con las palabras, especialmente con el sol y la red. Estas pretensiones quedan aclaradas un poco mejor entre un diálogo que se da entre Stana y Bela en la secuencia 34. Ambas han ido con Milo a la plataforma del pescador del Danubio, a Stana le hacen creer que está lloviendo de agua, pero en realidad apenas hay río:

- STANA: ¿Qué puedes ver?
- BELA: está el Danubio, hay barcos navegando por ahí, la luz del sol está brillando en la superficie. Está aquí. Hay una red sobre nosotras. El sol está en la red. Pero mamá, no podemos movernos, porque...
- STANA: ...esparcirán la red.
- BELA: sí, es correcto.
- STANA: entonces sentémonos sin movernos o hablar. Así no lo drenarán.

La conversación no deja de ser ambigua, pero va centrando la importancia de la red, el sol y los personajes. El sol puede ser la libertad de expresión, la red el sistema político, los personajes los ciudadanos checoslovacos. Si los ciudadanos se revelasen el sistema político les acallarían. La libertad de expresión, a pesar de intentar estar contenida por el régimen comunista, se escapa de sus manos: nadie puede retenerla en su totalidad.

Aceptando este supuesto, cabe preguntarse qué es el eclipse: lo que cubre el sol. En nuestra metáfora es lo que oculta la libertad, la censura. Sin embargo, el día del eclipse está nublado y nadie puede verlo, tal y como sucede con el momento político en Checoslovaquia. Sigue el mismo sistema, con las mismas normas, pero a raíz del malestar social, se han hecho más laxas, lo que disimula la capacidad censora.

La película es un grito al espectador para que despierte del letargo expresivo, haciéndole ver que nada puede ocultar esa capacidad innata. Hay otra relación en esta afirmación que se da cuando Stana cuenta cómo se quedó ciega: el espectador descubre que Stana trató de suicidarse tras descubrir una infidelidad por parte de su esposo. Ella dice que, al conocer la aventura de su marido, tomó una treintena de pastillas y que, lo que la devolvió a la vida, fue la voz de su hija Bela, que la pidió pan: *Mami, chleba!*

Curiosamente, es ese mismo grito, el de una niña que dice: *Mami, chleba!* El que pone el broche final a la película. ¿Debería así el espectador volver a la vida? ¿A despertar del letargo en el que está metido como un ciudadano que se deja guiar? También escuchamos este grito al inicio, en el minuto 00:15:43.

La banda sonora ayuda a integrar ese espíritu de juventud a través de las canciones de Rock and Roll que escuchan Bela y Fajolo gracias a la radio. Cabe destacar esa apertura del país a nivel internacional que queda reflejado en un sutil guiño cuando Bela baja en ascensor. Podemos escuchar brevemente un fragmento de la canción chilena de Los Ramblers, *El Rock del mundial*, música oficial del Mundial de Fútbol de 1962⁹, celebrado en Chile y en el que Checoslovaquia quedó como subcampeona. Además, el sonido ambiente tiene un gran peso y se refuerza el contexto de barrio obrero a través de la música futurista.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 1. Títulos de crédito iniciales.
- **Fundidos a negro:** 2. El primero marca el cambio temporal de la noche al día entre las secuencias 25 y 26 y el segundo, el final de la película.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 32.

⁹ Celebrado del 30 de mayo al 17 de junio de 1962, Checoslovaquia quedó como subcampeona detrás de Brasil.

- **Duración media de las secuencias:** 2'.
- **Ritmo:** normal.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia se crea a partir de la relación de Bela y Fajolo, quienes pasan un verano separados porque ella se queda en Bratislava mientras él se marcha a Melenany. Vamos viendo sus sentimientos y los altibajos de su relación.

C.2.- Nivel de significación:

Los personajes de Bela y Fajolo son dos iconos de la juventud checoslovaca. Al igual que el resto de los jóvenes que aparecen, se caracterizan por la falta de compromiso, seriedad y definición de unas ideas propias. La juventud es reflejada desde la impulsividad, es caprichosa, indecisa y no tiene un rumbo claro con sus ideas ni con sus sentimientos. Viven el momento de forma hedonista y desde el egoísmo.

El personaje más curioso es la madre de Bela, Stana, que funciona como icono de la incapacidad de ver la realidad, lo que la impide participar plenamente en ella. Si pensamos en Stana como una mujer invidente que confía en sus hijos y cree sus palabras sin cuestionarse nada más allá, entonces podemos hacer una comparación entre Stana y la sociedad checoslovaca que se deja llevar por un sistema político que no les permite construir su propio socialismo sino el que el partido dictamina desde Moscú. Stana se deja llevar a lo largo de la película hasta que decide salir de casa, y ahí se sigue dejando llevar, pero cuestionándose algo más lo que sucede a su alrededor. Podemos relacionar esta apertura a la realidad de Stana y sus incipientes preguntas al periodo de apertura expresiva en las artes que comienza a impulsarse en los sesenta.

El juego metafórico del sol y la red nos acerca a algo imposible. De identificarlo en base a la libertad de expresión y la pretensión de frenarla o tamizarla, el mensaje que transmite Uher es la imposibilidad de tal acción, su película es una muestra de ello a través de la reflexión acerca de ese tema. El sol atrapado en una red puede simbolizar una libertad de expresión existente pero controlada.

C.3.- Tema principal:

Observamos un verano que protagonizan dos jóvenes que mantienen una relación que está entre la amistad y el amor. Uher muestra al colectivo juvenil en el ámbito social urbano y rural, enfrentando ambas localizaciones y marcando también algunas diferencias con los adultos.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, extendiendo el desarrollo y presentando un desenlace rápido y abrupto.

Valoración de los personajes: los personajes no están estereotipados, aunque se muestran en ellos valores propios del grupo de edad al que pertenecen.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento permite conectar con la realidad desde un punto crítico, que es lo que trasciende desde la metáfora que se trabaja.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal y descriptivo.

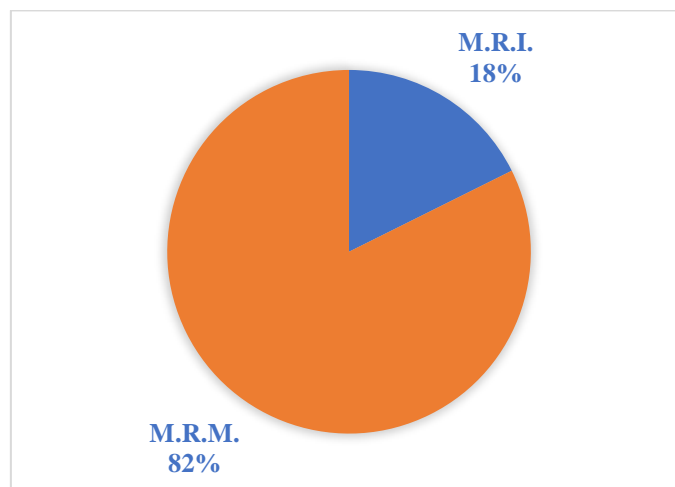
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Uso de actores profesionales.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.

Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
El final es abierto o no hay final.
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Presenta pausas introspectivas.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 18% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 82% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.3.- Smrt si říká Engelchen (3 de mayo de 1963) Ján Kadár y Elmar Klos

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Pavel es un joven partisano que ha sido disparado por los alemanes cuando iba a dar muerte al comandante Engelchen. Durante su estancia en el hospital va recordando a través de sueños, conversaciones y reflexiones la última etapa de su vida en la que se une a los partisanos que buscan la liberación de la Checoslovaquia invadida por los nazis. A lo través de su memoria vamos viendo su sed de venganza contra Engelchen, quien ha arrasado con varias ciudades y, especialmente, es culpable de varias muertes de compañeros de Pavel.

Es en esta etapa del pasado en la que conoce y se enamora de Marta, una mujer independiente, checa, que compagina su trabajo de secretaria como de espía: mantiene buenas amistades y relaciones con los alemanes para poder pasar información a la resistencia checa.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	4'' 00:00:00-00:00:04
Nº 1 <i>Asalto a la casa de Engelchen</i>	9	24	4'52'' 00:00:04-00:04:56
Nº 2 <i>Traslado de Pavel al hospital</i> Títulos de crédito	7	8	2'06'' 00:04:56-00:07:02
Nº 3 <i>Operación de Pavel</i>	1	1	15'' 00:07:02-00:07:17
Nº 4 <i>Analepsis 1: casa de Engelchen</i>	1	1	1'51'' 00:07:17-00:09:08
Nº 5 <i>Despertar de Pavel tras la operación</i>	1	9	42'' 00:09:08-00:09:50

Nº 6 <i>Analepsis 2: pueblo (Paseky)</i>	10	19	1'54'' 00:09:50-00:11:44
Nº 7 <i>Hospital, hermana Alzbeta rezando. Cura del doctor</i>	1	19	2'39'' 00:11:44-00:14:23
Nº 8 <i>Analepsis 3: llegada de los alemanes a Paseky. Emboscada</i>	10	59	8'19'' 00:14:23-00:22:42
Nº 9 <i>Pavel en el hospital. Visita de los niños del pueblo que ha liberado</i>	1	14	1'16'' 00:22:42-00:23:58
Nº 10 <i>Analepsis 4: continuación de la analepsis de la emboscada a los alemanes. Pavel recuerda la muerte del comandante alemán a cargo de la tropa</i>	1	1	4'' 00:23:58-00:24:02
Nº 11 <i>Hospital con la visita de los niños</i>	1	5	23'' 00:24:02-00:24:25
Nº 12 <i>Analepsis 5: regreso a la analepsis del comandante alemán</i>	1	1	7'' 00:24:25-00:24:32
Nº 13 <i>Pavel en el Hospital</i>	1	1	3'' 00:24:32-00:24:35
Nº 14 <i>Analepsis 6: comandante alemán</i>	1	1	11'' 00:24:35-00:24:46
Nº 15 <i>Hospital</i>	1	1	6'' 00:24:46-00:24:52

Nº 16 <i>Analepsis 7: Pavel dispara al comandante alemán</i>	4	22	4'52'' 00:24:52-00:29:44
Nº 17 <i>Pavel en el hospital. Pruebas médicas</i>	1	12	2'03'' 00:29:44-00:31:47
Nº 18 <i>Analepsis 8: casa de los padres de Marta</i>	5	18	2'19'' 00:31:47-00:34:06
Nº 19 <i>Analepsis 9: Paseky</i>	1	11	1'44'' 00:34:06-00:35:50
Nº 20 <i>Analepsis 10: coche de Marta</i>	5	12	1'06'' 00:35:50-00:36:56
Nº 21 <i>Hospital</i>	1	1	12'' 00:36:56-00:37:08
Nº 22 <i>Analepsis 11: apartamento de Marta</i>	5	38	5'43'' 00:37:08-00:42:51
Nº 23 <i>Hospital</i>	7	8	17'' 00:42:51-00:43:08
Nº 24 <i>Analepsis 12: Marta fallecida. Casa de Engelchen</i>	1	1	4'' 00:43:08-00:43:12
Nº 25 <i>Hospital. Pavel carga su pistola</i>	1	1	7'' 00:43:12-00:43:19
Nº 26 <i>Analepsis 13: Marta fallecida. Casa de Engelchen</i>	1	1	2'' 00:43:19-00:43:21
Nº 27 <i>Hospital</i>	1	1	3'' 00:43:21-00:43:24
Nº 28 <i>Analepsis 14: Marta fallecida. Casa de Engelchen</i>	1	1	2'' 00:43:24-00:43:26
Nº 29 <i>Hospital</i>	1	2	5'' 00:43:26-00:43:31

Nº 30 <i>Analepsis 15: bar. Pavel coacciona a Barta</i>	1	13	1'36'' 00:43:31-00:45:07
Nº 31 <i>Analepsis 16: fusilamiento de Cyril Konecny</i>	1	21	1'22'' 00:45:07-00:46:29
Nº 32 <i>Pavel en el hospital. El doctor y la enfermera le dan la vuelta. Visita de Kroupa y Vanek</i>	3	39	4'09'' 00:46:29-00:50:38
Nº 33 <i>Analepsis 17: conocemos a Engelchen</i>	13	54	8'15'' 00:50:38-00:58:53
Nº 34 <i>Hospital. Alzbeta y Pavel hablan de sus sentimientos hacia Marta</i>	1	5	44'' 00:58:53-00:59:37
Nº 35 <i>Analepsis 18: casa de los padres de Marta. Emboscada a alemanes</i>	2	33	3'55'' 00:59:37-01:03:30
Nº 36 <i>Hospital</i>	1	7 Intercambios del mismo plano con Marta y Alzbeta	1' 01:03:30-01:04:30
Nº 37 <i>Analepsis 19: apartamento de Marta</i>	1	7	1'01'' 01:04:30-01:05:31
Nº 38 <i>Analepsis 20: emboscada a los alemanes (analepsis dentro de la analepsis)</i>	1	1	4'' 01:05:31-01:05:35
Nº 39 <i>Analepsis 21: apartamento de Marta</i>	1	1	18'' 01:05:35-01:05:53
Nº 40 <i>Fin de la guerra</i>	1	8	1'46'' 01:05:53-01:07:39

Nº 41 <i>Analepsis 22: Paseky. Hombres colgados por los alemanes</i>	1	1	10'' 01:07:39-01:07:49
Nº 42 <i>Analepsis 23: entrenamiento de Pavel como partisano</i>	1	10	1'27'' 01:07:49-01:09:16
Nº 43 <i>Analepsis 24: interrogatorio a Mach</i>	1	28	2'40'' 01:09:16-01:11:56
Nº 44 <i>Hospital</i>	1	2	23'' 01:11:56-01:12:19
Nº 45 <i>Analepsis 25: Paseky. Disparo del arma</i>	3	52	7'25'' 01:12:19-01:19:44
Nº 46 <i>Analepsis 26: Paseky. Hombres colgados por los alemanes</i>	1	1	2'' 01:19:44-01:19:46
Nº 47 <i>Analepsis 27: bar. Pavel coacciona a Barta</i>	1	1	3'' 01:19:46-01:19:49
Nº 48 <i>Analepsis 28: fusilamiento de Cyril Konecny</i>	1	4	10'' 01:19:49-01:19:59
Nº 49 <i>Analepsis 29: entrenamiento de Pavel como partisano</i>	1	1	3'' 01:19:59-01:20:02
Nº 50 <i>Analepsis 30: Paseky. Tonda responde por Mach</i>	1	1	3'' 01:20:02-01:20:05
Nº 51 <i>Analepsis 31: Pavel desconfiando de Mach</i>	1	1	3'' 01:20:05-01:20:08
Nº 52 <i>Analepsis 32: Paseky. Nikolai con el arma</i>	1	1	2'' 01:20:08-01:20:10

Nº 53 <i>Analepsis 33: Paseky. Pavel preguntando a Tonda por Mach</i>	1	1	2'' 01:20:10-01:20:12
Nº 54 <i>Paseky. Mach como responsable de lo que ha sucedido con Nikolai</i>	1	4	16'' 01:20:12-01:20:28
Nº 55 <i>Hospital</i>	1	1	15'' 01:20:28-01:20:43
Nº 56 <i>Analepsis 34: Paseky. Marcha de la resistencia en dos grupos para hacer una emboscada a los alemanes. Paseky se queda sin milicia</i>	2	29	4'14'' 01:20:43-01:24:57
Nº 57 <i>Emboscada a Engelchen</i>	1	72	7'42'' 01:24:57-01:32:39
Nº 58 <i>Hospital. Pavel comienza a recuperar sensibilidad</i>	2	22	1'42'' 01:32:39-01:34:21
Nº 59 <i>Analepsis 35: los partisanos siguen los pasos de Engelchen</i>	3	36	5'11'' 01:34:21-01:39:32
Nº 60 <i>Hospital</i>	1	9	1'12'' 01:39:32-01:40:44
Nº 61 <i>Analepsis 36: partisanos en el bosque</i>	1	12	1'19'' 01:40:44-01:42:03
Nº 62 <i>Hospital. Despedida de Marta</i>	1	21	2'47'' 01:42:03-01:44:50
Nº 63 <i>Analepsis 37: Ataque de un perro a Jozina</i>	1	10	51'' 01:44:50-01:45:41

Nº 64 <i>Pavel cae al suelo</i>	1	1	2'' 01:45:41-01:45:43
Nº 65 <i>Hospital. Pavel comienza a andar</i>	1	1	9'' 01:45:43-01:45:52
Nº 66 <i>Analepsis 38: perro corriendo por el campo</i>	1	1	2'' 01:45:52-01:45:54
Nº 67 <i>Hospital. Pavel comienza a andar</i>	1	1	4'' 01:45:54-01:45:58
Nº 68 <i>Analepsis 39: perro corriendo por el campo</i>	1	1	2'' 01:45:58-01:46:00
Nº 69 <i>Hospital. Pavel comienza a andar</i>	1	1	4'' 01:46:00-01:46:04
Nº 70 <i>Analepsis 40: perro saltando</i>	1	1	4'' 01:46:04-01:46:08
Nº 71 <i>Hospital. Pavel comienza a andar</i>	1	1	6'' 01:46:08-01:46:14
Nº 72 <i>Analepsis 41: partisanos por el monte</i>	1	1	6'' 01:46:14-01:46:20
Nº 73 <i>Hospital. Pavel comienza a andar con muletas</i>	1	1	6'' 01:46:20-01:46:26
Nº 74 <i>Analepsis 42: partisanos por el monte</i>	1	1	4'' 01:46:26-01:46:30
Nº 75 <i>Analepsis 43: perro saltando</i> (Repetición de la analepsis 40)	1	1	2'' 01:46:30-01:46:32
Nº 76 <i>Hospital. Pavel anda con muletas</i>	1	1	2'' 01:46:32-01:46:34
Nº 77 <i>Analepsis 44: perro corriendo</i>	1	1	2'' 01:46:34-01:46:36

Nº 78 <i>Analepsis 45: partisanos por el monte</i>	1	1	2'' 01:46:36-01:46:38
Nº 79 <i>Hospital. Pavel anda con muletas</i>	1	1	4'' 01:46:38-01:46:42
Nº 80 <i>Analepsis 46: partisanos por el monte</i>	1	1	2'' 01:46:42-01:46:44
Nº 81 <i>Hospital. Pavel anda con muletas</i>	1	2	30'' 01:46:44-01:47:14
Nº 82 <i>Analepsis 47: partisanos por el campo rendidos tras nueve bajas</i>	1	15	2'26'' 01:47:14-01:49:40
Nº 83 <i>Hospital. Visita de Mitya</i>	1	14	1'57'' 01:49:40-01:51:37
Nº 84 <i>Analepsis 48: partisanos celebrando lo que creen que es el final de la guerra hasta que se enteran de que los alemanes han quemado Paseky</i>	1	38	6'37'' 01:51:37-01:58:14
Nº 85 <i>Hospital. Pavel leyendo sobre Hiroshima en el periódico</i>	1	6	1'17'' 01:58:14-01:59:31
Nº 86 <i>Analepsis 49: Paseky arrasado. Emigración de los habitantes</i>	1	14	2'45'' 01:59:31-02:02:16
Nº 87 <i>Reencuentro de Pavel y su madre en el hospital</i>	1	10	2'46'' 02:02:16-02:05:02
Nº 88 <i>Pavel decide marcharse del hospital</i>	2	14	1'40'' 02:05:02-02:06:42

Nº 89 <i>Marcha de Pavel</i>	2	3	1'05'' 02:06:42-02:07:47
Títulos de crédito	-	-	1'25'' 02:07:47-02:09:12
Fundido a negro	-	-	2'' 02:09:12-02:09:14

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Pavel ha sido disparado en la espalda y es trasladado al hospital.	7'13'' del minuto 00:00:04 al 00:07:17
Desarrollo	Trama	Vamos construyendo a través de analepsis la vida de Pavel antes del accidente, como partisano.	120'30'' del minuto 00:07:17 al 02:07:47
Desenlace	Punto final	No hay.	-

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

De carácter ascendente por la sucesión de recuerdos. Uno de los puntos más álgidos es el regreso de Marta, el saber que está viva, aunque su presencia no es como se espera porque decide marcharse y alejarse de Pavel.

La tensión va en aumento porque vamos reconstruyendo la historia a través de las analepsis, y aunque el punto culmen es la recuperación de Pavel. La principal motivación de él, matar a Engelchen, no llega a cumplirse.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de mandato:** Pavel quiere vengarse matando a Engelchen por el daño que ha causado al pueblo checoslovaco.
 - o Situación inicial: Pavel va en busca de Engelchen.
 - o El incidente: Pavel es disparado en la espalda.
 - o Lo que desencadena: una sed de venganza en Pavel que promueve su recuperación y anhelo de salir del hospital.
 - o Cuestión central: ¿Podrá Pavel matar a Engelchen?
- **Conflicto de fechoría:** Engelchen mata y daña a los ciudadanos checoslovacos.
 - o Situación inicial: Engelchen es un comandante nazi.

- El incidente: Engelchen va atacando a la población checoslovaca.
- Lo que desencadena: venganza de los partisanos hacia los alemanes.
- Cuestión central: ¿Conseguirá salir victorioso Engelchen?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto de mandato no queda solucionado, de hecho, la película acaba con Pavel saliendo del hospital movido por su sed de venganza. Por otra parte, la fechoría de Engelchen es parcialmente redimida: no por su muerte, ya que desconocemos su paradero, sino por la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Pavel:** hombre de unos 30 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Marta:** mujer de unos 30 años, complexión delgada, cabello rubio y corto, estatura alta, clase social alta, nivel cultural alto.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Alzbeta:** mujer de unos 20 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Engelchen:** hombre de unos 50 años, complexión delgada, cabello cano y corto, estatura alta, clase social alta, nivel cultural alto.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: el espejo como instrumento que muestra el fuera de campo, uso expresivo en el primer fotograma y uso dramático en el segundo. En el primer caso es la forma que tenemos de ver a Engelchen, en el segundo es empleado por Pavel para poder comunicarse tras el postoperatorio.

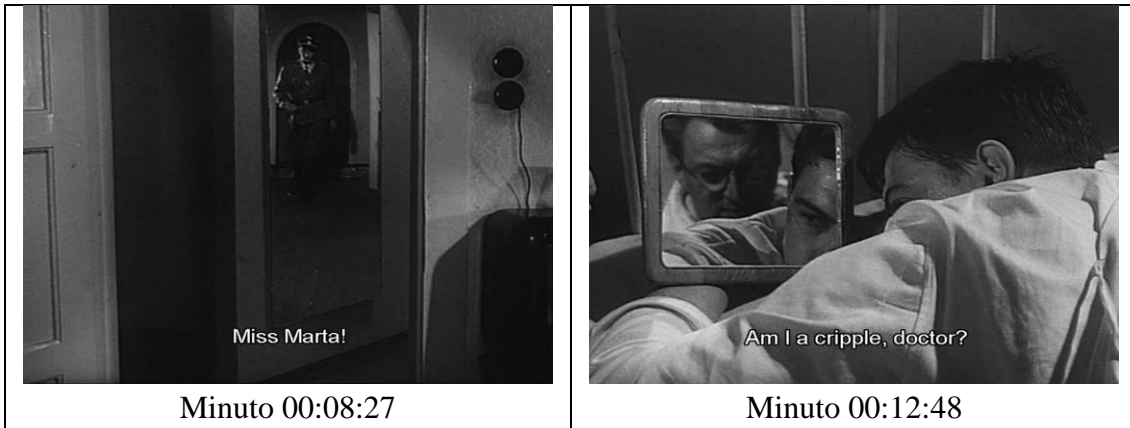
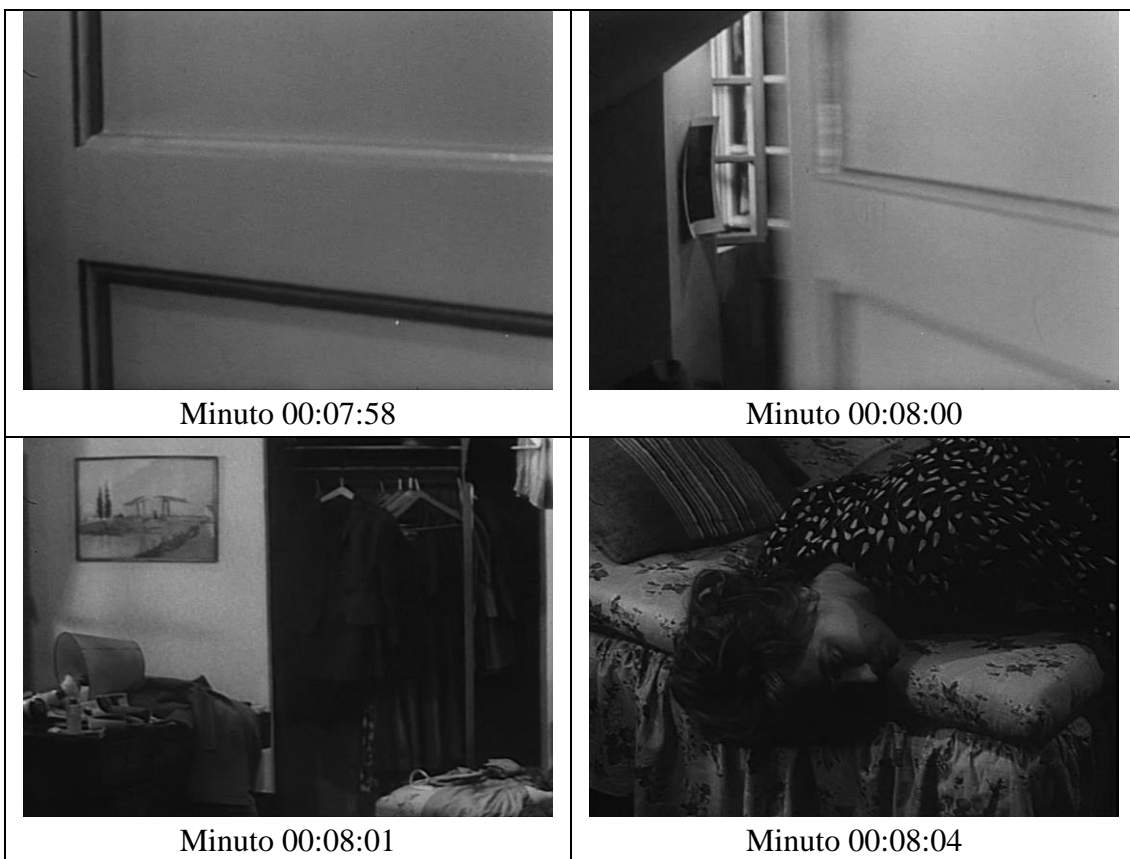


TABLA 2: cámara subjetiva con encuadre cerrado. Aumento del dramatismo al ir inspeccionando la escena parte por parte. El plano más amplio que se trabaja es el plano medio, aunque el que más abunda es el primer plano, aislando el hecho producido y desvelándolo paulatinamente al espectador. Primero se da a entender que Marta ha fallecido, luego que ha sido por una sobredosis de pastillas. Si se hubiese mostrado a Marta y el pastillero en un solo plano la asociación de lo que ha ocurrido se produce al momento. A través de esta técnica, los realizadores describen la situación, la añaden dramatismo y tensión y tardamos 13 segundos en correlacionar las imágenes.



 <p>Minuto 00:08:08</p>	 <p>Minuto 00:08:11</p>
 <p>Minuto 00:08:14</p>	 <p>Minuto 00:08:15</p>
 <p>Minuto 00:08:16</p>	 <p>Minuto 00:08:17</p>

TABLA 3: cámara subjetiva estable a la altura del pecho. Esto lo sabemos por la posición en la que se nos desvela que está el rifle que se tiene de referencia.

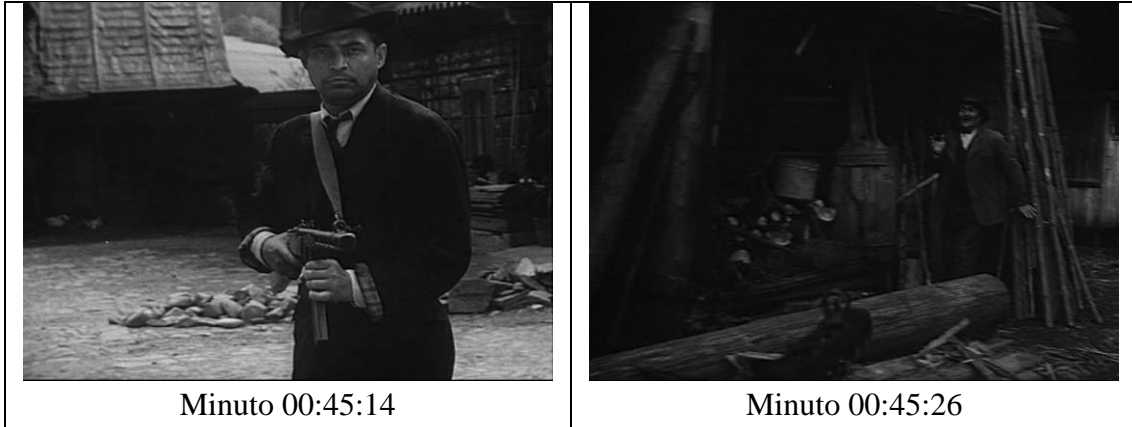


TABLA 4: uso del zoom dramático. Se muestran dos ejemplos, cuando Marta dispara al comandante alemán y cuando Nikolai dispara el arma. En este último caso, vemos también como los planos acompañan al ritmo de la música y se van acortando en tiempo, generando una mayor tensión en el espectador.

Emboscada a los alemanes:



Cuando Mitya canta y Nikolai dispara el arma:



Minuto 01:16:05



Minuto 01:16:24



Minuto 01:16:25



Minuto 01:16:36



Minuto 01:16:45



Minuto 01:16:55



Minuto 01:16:58



Minuto 01:17:01



Minuto 01:17:14



Minuto 01:17:18



Minuto 01:17:19



Minuto 01:17:20



Minuto 01:17:21



Minuto 01:17:22



Minuto 01:17:22



Minuto 01:17:23

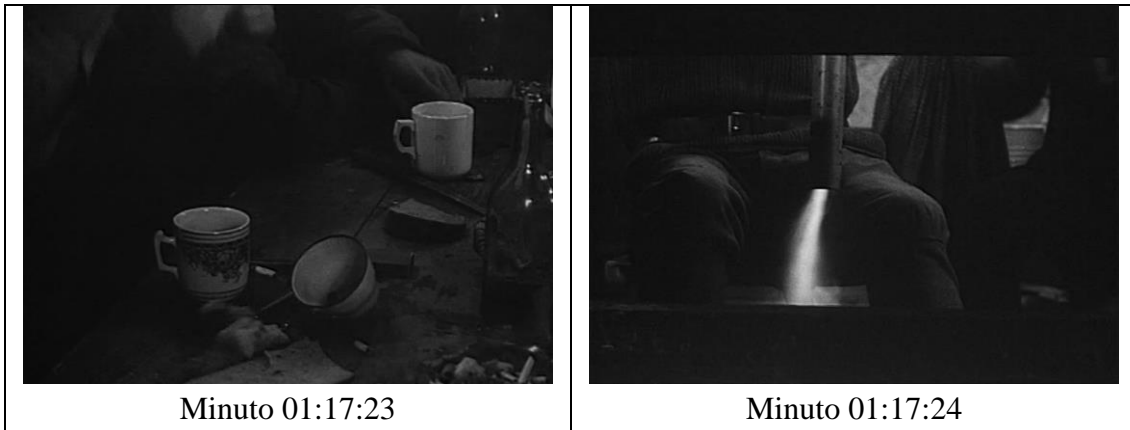




TABLA 6: fotogramas aislados que se unen para dar un significado y coherencia a una circunstancia, el suicidio de Nikolai.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 01:19:43 Duración: 3’’	Tiempo pasado. Exterior. Paseky.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Voz en off con eco: <i>¿Quién hizo esto?</i> <i>¿Quién les delató?</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 01:19:46	Tiempo pasado. Interior.	Plano medio. Picado.	Voz en off con eco: <i>Fue Cyril Konecny.</i>

Duración: 3''	Bar. Interrogatorio de Pavel a Cyril Konecny.	Cámara fija.	
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 01:19:49 Duración: 4''	Tiempo pasado. Exterior. Fusilamiento de Cyril Konecny.	Plano medio. Picado. Cámara fija.	Voz en off con eco: <i>No fui yo, fue él. Él me envió, él me forzó.</i>
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 01:19:53 Duración: 3''	Tiempo pasado. Exterior. Fusilamiento de Cyril Konecny.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Voz en off con eco: <i>¿Quién te forzó?</i> <i>¿Quién te amenazó?</i> Disparos.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 01:19:56 Duración: 1''	Tiempo pasado. Exterior. Fusilamiento de Cyril Konecny.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Disparos.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 01:19:57 Duración: 2''	Tiempo pasado. Exterior. Fusilamiento de Cyril Konecny.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Voz en off con eco: <i>Ahora no nos contará nada.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 01:19:59	Tiempo pasado. Exterior.	Plano medio. Contrapicado.	Risas con eco.

Duración: 3''	Simulación de tortura a Mach.	Cámara fija.	
	 <p>You bet I do. He's from my village, from Leskovec.</p>		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 8 Minuto 01:20:02 Duración: 2''	Tiempo pasado. Exterior. Paseky tras el disparo del arma y el suicidio de Nikolai.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Voz en off con eco: <i>Claro que lo hago. Es de mi pueblo, de Leskovec.</i>
	 <p>If you honestly think he's an agent, shoot him.</p>		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 9 Minuto 01:20:04 Duración: 4''	Tiempo pasado. Interior. Nikolai y Pavel.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Voz en off con eco: <i>Si sinceramente crees que es un espía, dispárale.</i>
	 <p>Are you scared? Here.</p>		

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 10 Minuto 01:20:08 Duración: 2''	Tiempo pasado. Interior. Fiesta de los partisanos en Paseky.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Voz en off con eco: <i>¿Tienes miedo? Aquí.</i>
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 11 Minuto 01:20:10 Duración: 3''	Tiempo pasado. Exterior. Paseky.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Voz en off con eco: <i>¿Dónde está Mach? ¿Dónde está?</i>
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 12 Minuto 01:20:13 Duración: 1''	Tiempo pasado. Exterior. Paseky.	Plano medio. Picado. Cámara fija.	Voz en off con eco: <i>¡Mach!</i>

A través de la consecución de estos planos ordenamos las analepsis y las damos un significado concreto: Mach ha traicionado a los partisanos. Ahora cabe preguntarse ¿Y Nikolai? Si no se hubiera suicidado tras disparar el arma por error, podríamos pensar que

era uno de los objetivos de Mach, mientras que, al haberse suicidado interpretamos que disparó el arma deliberadamente y es, por tanto, cómplice de Mach.

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: interna.

Narrador: intradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: inicialmente esacrónico, aunque según va avanzando la historia podemos ir determinando una cronología que permita comprender el orden del relato. Se hace un gran uso de elementos anacrónicos, contabilizándose un total de 49 analepsis que rompen con la linealidad, además el tiempo de estas ocupa un total de 78 minutos y 41 segundos, más que el tiempo que tiene la historia en tiempo presente, que es de 50 minutos y 23 segundos.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa, aunque en las analepsis se da en ocasiones una frecuencia repetitiva.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** Pavel asalta una casa y es disparado.
- **Segundo acto:** la estancia de Pavel en el hospital recuperándose.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** disparo a Pavel.
- **Punto de giro:** la visita de Marta a Pavel en el hospital y la emboscada entre los propios partisanos.
- **Punto de ataque:** la sed de venganza por parte de Pavel hacia Engelchen.
- **Escaladas:** la relación entre Pavel y Marta, así como con los antiguos compañeros partisanos.
- **Clímax:** cuando Pavel persigue a Engelchen para matarle, pero le disparan a él.
- **Bisagra:** la marcha de Pavel del hospital de forma voluntaria.

- **Punto de resolución:** no hay.



A.4.4.- Personajes:

- **Pavel:** es un partidario de la resistencia checoslovaca contra los alemanes que busca venganza. Quiere matar a Engelchen por todo el daño que ha hecho a su familia, a su pueblo, Paseky, y a sí mismo. Muestra una gran determinación y su carácter es decidido. Está enamorado de Marta.
- **Marta:** es una mujer muy independiente, una espía de los alemanes que pasa información en la resistencia checoslovaca. Sin embargo, deja de ser persona en pro de su función, de su trabajo, algo que la hace más inhumana. El triunfo de la resistencia es la oportunidad que tiene para poder volver a empezar, por ello se aleja de lo que había sido su vida y de Pavel.
- **Alzbeta:** de carácter tranquilo y servicial, atiende a Pavel durante su ingreso hospitalario guardando las distancias. Le sirve de apoyo moral y Pavel le confía diversos recuerdos y anécdotas del pasado.
- **Engelchen:** es un comandante alemán responsable de crímenes contra la humanidad. Aunque es buscado por Pavel, logra escapar de él.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en lugares reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	



Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y los primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.

- **Función de la cámara:** descriptiva y expresiva.

Se emplean planos detalle para cargar de dramatismo a las situaciones concretas. Se emplea mucho en zoom óptico para cerrar o abrir los planos, lo que denota la artificialidad de la cámara, y lo que es más importante: su presencia. Que se marque esta, hace presente la labor del autor de la película, está ahí y se hace presente a través de ella.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

De todos los diálogos cabría destacar uno, el que mantienen Pavel y el General alemán a partir del minuto 00:24:28.

- GENERAL: créeme, nunca he matado a nadie. Dirijo una tropa técnica. ¿Y qué si te asignaron a la ola de ataque, entonces qué? Es difícil de decir. Tu alemán es bueno. ¿Lo has estudiado?
- PAVEL: durante mis tres años de despliegue.
- GENERAL: lo siento.
- PAVEL: ya no estoy ahí ¿debería?
- GENERAL: claro.
- PAVEL: bueno...yo nunca... Los Buddenbrook, de Thomas Mann.
- GENERAL: ¿Lo conoces?
- PAVEL: nosotros no hemos quemado libros.
- GENERAL: tienes razón. Les dejamos hacerse con nuestros derechos básicos. El derecho a pensar. ¿Conoces el razonamiento de Descartes de “pienso, luego existo”? Lo he traducido a mi manera: “mientras pueda pensar, soy humano”
- PAVEL: ¿Y con unos ideales tan buenos has llegado hasta aquí de lejos?

Este diálogo es el más crítico de todos, o el que más puede producir un pensamiento en el espectador checoslovaco de la época, y es que el “*mientras pueda pensar, soy humano*” es algo en boga. A pesar de la censura que coarta la libertad de expresión, el pensamiento siempre es libre e incapaz de reducirse a no ser que sea por decisión propia.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 2. Títulos de crédito iniciales y finales.
- **Fundidos a negro:** 1. Marca el final de la película.
- **Analepsis:** 49.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 86.
- **Duración media de las secuencias:** 1'30''.
- **Ritmo:** rápido en duración media pero lento por la fragmentación narrativa.

Es importante reconocer que las analepsis quedan bien marcadas a través de fundidos, música o intercalando planos... de tal manera que no se da a error por parte del espectador de cuándo está en tiempo presente o en pasado. Otra cuestión es el orden en el que se muestran esas analepsis, ahí es cierto que no hay un orden temporal y, el espectador es quien va reconstruyendo la historia, lo que dificulta la lectura.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La situación principal que nos presenta la historia es el disparo que recibe Pavel en la espalda, porque a través de sus recuerdos mientras se cura, vamos entendiendo qué le mueve a Pavel como personaje. Ya desde las analepsis vamos trabajando otras dos líneas: por un lado, la faceta de Pavel como miembro de la resistencia checoslovaca, por otro su relación con Marta.

C.2.- Nivel de significación:

Pavel es un personaje que representa la sed de venganza, funciona como icono de la resistencia checoslovaca durante la invasión nazi y la II Guerra Mundial. Uno de los ideales que más defiende Pavel es el de libertad. Algo que nos muestra con Alzbeta.

Cuando la anima a comportarse de forma diferente por el final de la guerra es una forma que tiene de aclamar a su libertad. La hermana Alzbeta no le hace caso, y el fin de la guerra no supone un cambio para ella, pero sí para Pavel. Se apuesta por la libertad que se asume como personal tras un prolongado tiempo de guerra en donde la gente se ha tenido que amoldar a otro estilo de vida. Pavel, es quien trabaja más su independencia, pasa de ser un partisano a un individuo con una motivación propia.

Marta nos explica su identidad en una de las analepsis en las que está con Pavel, ella expone unos versículos bíblicos sobre Ruth. Acaba afirmando, yo soy Ruth. Es decir, ella es la que está dando su amor hacia los demás. El sacrificio de Marta como mujer es el de entenderse como un objeto, alienarse para colaborar con los partisanos. Es el personaje que más arriesga y el que a nivel social sale más malparado. Marta se va para que no se la tache de colaboracionista o de prostituta, pero en verdad, por su autonomía y determinación es un icono de la mujer trabajadora e independiente.

Finalmente, Engelchen es un personaje al que nunca llegamos a conocer, funciona a modo de índice. Puede reconocerse como Adolf Hitler o Reinhard Heydrich, aunque su nombre¹⁰ plantea el doble juego de “querubín” o “angelito”, realmente simboliza a cualquier general alemán. Es importante no solo por su impacto social sino porque completa el triángulo amoroso con Pavel y Marta.

C.3.- Tema principal:

Lo que vamos observando es el fin de la Segunda Guerra Mundial y cómo la vive Pavel. Sin embargo, su personaje presenta una evolución: entra al hospital como partisano, sale como un hombre que quiere vengarse. Pavel se introduce desde lo que significa entre la colectividad de partisanos para acabar viendo cómo se marcha solo, como individuo, movido por sus propios intereses.

Podríamos afirmar entonces que el tema principal que subyace a los hechos es el progreso personal que hace Pavel desde pertenecer a una colectividad con un pensamiento homogéneo hasta su reafirmación como individuo con un pensamiento propio.

¹⁰ En alemán, Engelchen significa: angelito, querubín.

Esto lo vamos viendo también en otros personajes que van marchándose de la vida de Pavel por decisiones propias: el suicidio de Nikolai, la nueva vida que espera empezar Marta, la marcha de Mitya a su Kiev natal, incluso cuando la madre de Pavel emigra de Paseky y empieza una nueva vida. Todos ellos (salvo Nikolai) emprenden una nueva vida saliendo de círculos comunitarios a experiencias más personales o nuevos entornos.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una narración compleja porque se muestra muy fragmentada y precisa de un gran trabajo por parte del espectador para entenderla. Rompe con la concepción clásica de las partes que componen un filme, extendiendo el desarrollo y presentando un desenlace rápido y abrupto.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados y se juega con el maniqueísmo político, trabajando roles de buenos (los checos) y malos (los alemanes).

Valoración del argumento y su relación con la realidad: se trabaja con una realidad falseada y dramatizada que además cuenta con una perspectiva histórica que no conecta con la realidad del momento.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo invertido.

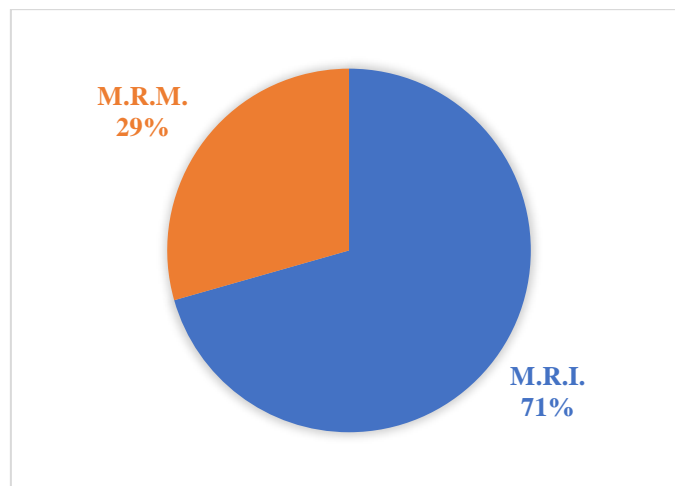
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes definidos a nivel psicológico.
El protagonista tiene un objetivo claro y va a por él.
Sistemas de personas que actúan como opuestos (héroe/villano).
No hay lagunas causales ni vacíos argumentales.
Uso de actores profesionales.
Estructura causal doble: una romántica y otra de diferente índole.

La narración tiende a ser omnisciente.
Presencia de analepsis objetivas y significativas en el argumento.
Protagonismo de la acción.
Utilización de géneros cinematográficos.
No filtra la realidad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
Uso de actores no profesionales.
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es abierto o no hay final.
Protagonismo de la descripción.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 71% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 29% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.4.- Až přijde kocour (20 de septiembre de 1963) Vojtěch Jasný

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

La historia transcurre en Telč, en donde uno de sus habitantes, un tanto disidente con la sociedad, el Señor Oliva, cuenta a los alumnos del profesor Robert cómo y de quién se enamoró durante su juventud. En su relato habla de un gato que llevaba gafas de sol y que, al quitárselas, hacía que las personas se tiñesen del color más destacado de su carácter. Al poco, una música embelesa a los habitantes de Telč y acuden hipnotizados a recibir al carruaje transeúnte circense de Diana, el mago y el gato de los que acababa de hablar el Señor Oliva.

En un espectáculo de magia, la trapecista Diana retira las gafas de sol al gato, el cual comienza a hacer visible los rasgos de los ciudadanos. La vergüenza les hace volverse en contra del gato, que es secuestrado. Tan solo el profesor Robert y los niños tratan de buscarle y defenderle de una sociedad que está en su contra.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Fotograma negro	-	-	5'' 00:00:00-00:00:05
Títulos de crédito	-	-	2'03'' 00:00:05-00:02:08
Fundido a negro	-	-	3'' 00:02:08-00:02:11
Nº 1 <i>Presentación de los ciudadanos por parte del narrador, el señor Oliva</i>	1	29	4'46'' 00:02:11-00:06:57
Nº 2 <i>Profesor fotografiando cigüeñas, director del colegio cazándolas</i>	1	25	2'41'' 00:06:57-00:09:38

Nº 3 <i>Casa del profesor</i>	1	4	37'' 00:09:38-00:10:15
Nº 4 <i>Colegio. Crítica a la razón, a la verdad</i>	2	32	3'52'' 00:10:15-00:14:07
Nº 5 <i>La infidelidad de la pareja de Robert con el director del colegio</i>	1	25	3'05'' 00:14:07-00:17:12
Nº 6 <i>Señor Oliva en la clase del profesor Robert. Conocemos la historia de Diana y el gato con gafas</i>	2	46	8'35'' 00:17:12-00:25:47
Nº 7 <i>Llegada de Diana y el gato a la plaza del pueblo</i>	1	31	2'25'' 00:25:47-00:28:12
Nº 8 <i>Robert busca a su gato y conoce a Diana</i>	2	21	3'41'' 00:28:12-00:31:53
Nº 9 <i>Espectáculo de magia</i>	1	202 (varios planos a gran velocidad de 00:45:49 a 00:46:21)	15'38'' 00:31:53-00:47:31
Nº 10 <i>Fin del espectáculo. Búsqueda del gato</i>	2	40	3'52'' 00:47:31-00:51:23
Nº 11 <i>Parque / bosque. Sigue la búsqueda del gato</i>	8	52	8'50'' 00:51:23-01:00:13
Nº 12 <i>Marcha de los magos</i>	1	3	17'' 01:00:13-01:00:30
Nº 13 <i>Búsqueda del gato por los vecinos del pueblo</i>	5	28	5'02'' 01:00:30-01:05:32

Nº 14 <i>El gato es cogido por un niño. Los niños llevan a la escuela</i>	4	51	6'06'' 01:05:32-01:11:38
Nº 15 <i>Redirección de los ideales de Robert</i>	3	16	3'26'' 01:11:38-01:15:04
Nº 16 <i>Rescate del gato. Huida de los niños</i>	31	94	19'26'' 01:15:04-01:34:30
Nº 17 <i>El gato regresa con Diana y el mago</i>	1	69	4'43'' 01:34:30-01:39:13
Nº 18 <i>Despedida narrador Sr. Oliva</i>	1	1	9'' 01:39:13-01:39:22
Nº 19 <i>Pantalla a negro</i>	-	-	5'' 01:39:22-01:39:27

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Se nos presenta a los habitantes de un pueblo (Telč), entre quienes existen diferentes concepciones de la vida, el estilo educativo y lo que es más o menos cruel para con los animales. Conocemos a Robert, al director de la escuela y al conserje, quienes vertebran la historia.	23'36'' del minuto 00:02:11 al 00:25:47
Desarrollo	Trama	Llega el carruaje de magos, el gato desestabiliza a los habitantes de Telč al desvelar su rasgo dominante y es capturado.	68'43'' del minuto 00:25:47 al 01:34:30
Desenlace	Punto final	El gato es devuelto al grupo de magos.	4'52'' del minuto 01:34:30 al 01:39:22

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La línea de tensión es ascendente porque van sucediéndose hechos que la van haciendo crecer desde situaciones o conflictos más sencillos a otros más complejos. En el caso del profesor Robert, vemos que va anunciando sus ideas, aunque no ofrece mucha resistencia

a las correcciones que le hace el director del colegio. Su personaje va evolucionando hacia una reafirmación de su pensamiento de manera progresiva. Por otro lado, si nos focalizamos en el gato, sobre quien gira la historia, se aprecia que pasa de ser cogido y liberado por el Señor Oliva (personaje de confianza para el espectador), a estar en manos del director del colegio y finalmente en los niños. El conflicto sobre él se agranda porque da lugar a la pérdida de los menores y que todos los personajes se involucren en su búsqueda. Ambas situaciones generan líneas de tensión ascendentes cuyo punto de inflexión está marcado por el regreso del carruaje de magos, es decir, el desenlace.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de alejamiento:** los miembros del circo se van hasta que vuelva a aparecer el gato en Telč.
 - Situación inicial: el circo ambulante está en Telč.
 - El incidente: el circo hace su función y el gato desaparece.
 - Lo que desencadena: el circo se va de Telč.
 - Cuestión central: ¿Cuándo volverá el circo?

- **Conflicto de mandato:** las órdenes del director hacia Robert difieren en las formas de aceptar e interactuar con la realidad que el maestro promueve.
 - Situación inicial: el director ordena a Robert cómo llevar su práctica profesional.
 - El incidente: Robert no es capaz de doblegar su pensamiento y éticas profesionales.
 - Lo que desencadena: el director busca imponer su criterio a Robert a través del chantaje.
 - Cuestión central: ¿Conseguirá el director doblegar a Robert?

- **Conflicto de transgresión:** cada vez que Robert usa su estilo educativo o piensa diferente al director de la escuela.
 - Situación inicial: Robert tiene una forma de ejercer su función de maestro.
 - El incidente: El director no aprueba su forma de trabajar.
 - Lo que desencadena: Robert impone su criterio dentro de su aula.
 - Cuestión central: ¿Conseguirá Robert imponer sus ideas?

- **Conflicto de fechoría:** cuando el gato es retenido por el director y el conserje de la escuela.
 - Situación inicial: el gato es liberado por el Sr. Oliva.
 - El incidente: el gato es capturado por el conserje.
 - Lo que desencadena: la desaparición de los niños.
 - Cuestión central: ¿Se liberará al gato para que los niños regresen?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto de alejamiento y el de fechoría concluyen cuando los miembros del circo vuelven en Telč y recuperan al gato. El conflicto de mandato y el de transgresión se resuelven cuando Robert se impone al no dejar que el gato vuelva a estar en manos del director de la escuela.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Robert:** hombre de unos 40 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura media, clase social media-alta, nivel cultural medio-alto.
- **Diana:** chica joven de unos 20 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura media, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Director de la escuela:** hombre de unos 50 años, complexión normal, cabello castaño y corto, estatura alta, clase social alta, nivel cultural alto.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Conserje de la escuela:** hombre de unos 50 años, complexión normal, cabello oscuro y corto, estatura baja, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Secretaria:** mujer de unos 35 años, complexión normal, cabello rubio y corto, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: uso de la cámara subjetiva. Ejemplo en el que tomamos el punto de vista del Señor Oliva. Primero le vemos con el juego de lentes, después la cámara muestra la imagen con la distorsión esperada en un monóculo.



Minuto 00:03:04



Minuto 00:03:10

Vuelve a trabajar este tipo de plano tomando como referencia el objeto que modela la imagen del ojo que mira también en los siguientes planos:



Minuto 00:24:17

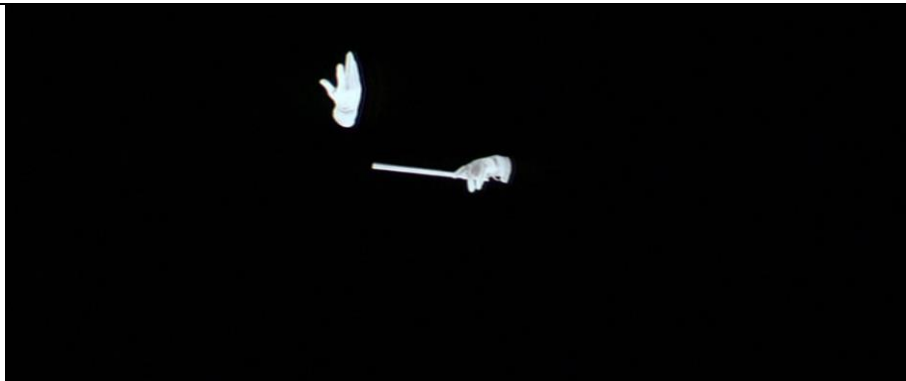


Minuto 00:24:10

TABLA 2: cortes en la narración haciendo uso de la cámara como espectáculo.



Minuto 00:32:26



Minuto 00:32:27



Minuto 00:32:28



A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: cero.

Narrador: intradieético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** presentación de los personajes y su día a día en Telč, especialmente del carácter del profesor Robert, su novia, el director del colegio y el conserje.
- **Segundo acto:** durante el tiempo en el que el gato está en Telč.
- **Tercer acto:** devolución del gato a Diana y marcha del carruaje.
- **Incidente desencadenante:** conflicto entre los valores de Robert con los del director de la escuela.
- **Punto de giro:** la desaparición de los niños.
- **Punto de ataque:** la decisión de Robert de defender sus ideales y su forma de ser.
- **Escaladas:** la relación entre Robert y Diana.
- **Clímax:** el intento de Robert por liberar al gato.

- **Bisagra:** el cambio de actitud de los adultos con el gato.
- **Punto de resolución:** la devolución del gato y la marcha de Diana.





A.4.4.- Personajes:

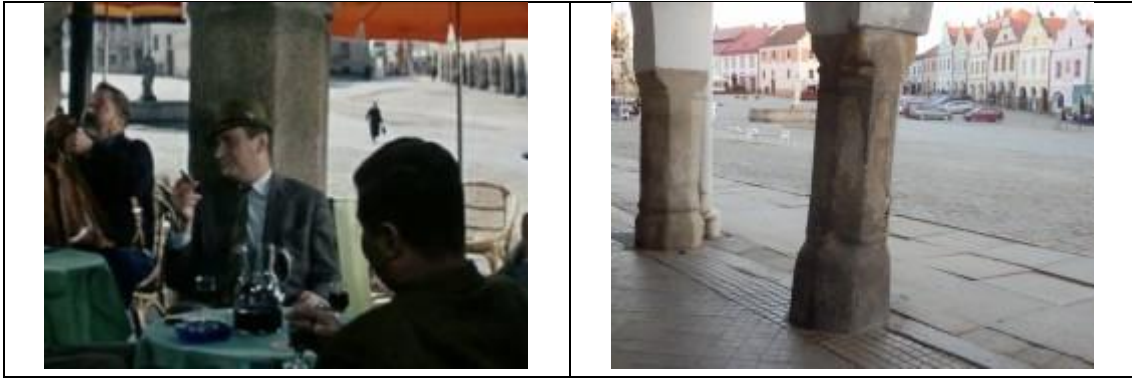
- **Robert:** encarna la evolución del pensamiento político, el siguiente estadio al que debe llegar la gran parte de la sociedad. Robert piensa por sí mismo y, aunque traten de coaccionarle, él continúa firme. Que Robert sea un adulto de unos 40 años es importante, porque es el reflejo de que la fidelidad a sí mismo y a sus ideas puede mantenerse con éxito más allá de la juventud. Robert es innovador, diferente, destaca por su libertad: el modelo ideal de ciudadano que se revela en contra del sistema.
- **Diana:** es dulce, calmada y enamoradiza. Sin embargo, no es libre porque depende del espectáculo de magia con el que se desplaza.
- **Director de la escuela:** su función como autoridad es hacer cumplir su palabra. Es un personaje muy estereotipado y fácilmente reconocible.
- **Conserje de la escuela:** es un bufón, se le muestra como el compañero fiel del director, aprueba todo lo que diga, acata sus órdenes sin rechistar... Su personaje evoluciona, y lo hace cuando pierde a su hijo, aunque es acallado y no llega a producirse de él una oposición firme en contra del director.
- **Secretaria:** mujer de unos 35 años, complexión normal, cabello rubio y corto, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en lugares reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	
	
	
	



Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** a color.
- **Formato:** 16:9.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y los primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

Uno de los códigos más importantes a nivel visual en la cinta es el cromatismo. El color cobra un peso básico y fundamental, de ahí que la película no sea en blanco y negro, sería imposible concebirla así.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

Independientemente de la belleza de la banda sonora, lo que destaca en la película son los diálogos. Cargados de dobles sentidos y llenos de un significado que solo las palabras

pueden comunicar con esa precisión. Uno de los que más destaca es el que se produce tras la actuación circense a partir del minuto 00:48:35:

- SR. OLIVA: ¿Qué está pasando aquí? Es un simposio de dobles, o una aproximación de la materia y la antimateria, lo cual no recomendaría, ya que puede conducir a la aniquilación y, por consiguiente, a la creación de un poder desconocido, y los poderes conocidos ya son suficiente.
- ROBERT: Señor Oliva, por favor, ¿ha visto a Mourek¹¹?
- SR. OLIVA: mentir o no mentir, esa es la cuestión, incluso cuando está oscuro. Lo vi.
- DIANA: ¿A dónde fue?
- SR. OLIVA: bueno, le saqué en un saco, para que no le matasen. Y le dejé marchar justo aquí, para hace su estancia un poco más larga. Él es necesario aquí.
- DIANA: él es necesario en todos los sitios.
- MAGO: ¿Puedes mostrarnos lo que llevas en tu saco?
- SR. OLIVA: como mago, deberías saberlo.

[El mago y Robert miran en el saco del Señor Oliva]

- MAGO: disculpa mi desconfianza.
- SR. OLIVA: no pasa nada. Aquí estamos acostumbrados a desconfiar. Las malas lenguas dicen que como gatos. Pero aquí tengo carne de caballo. Porque me gusta el buen gulash.
- DIANA: buenas noches.
- SR. OLIVA: dulces sueños.
- ROBERT: igualmente.
- MAGO: buenas noches, doble.
- SR. OLIVA: por cierto, ¿No me recuerdas?
- MAGO: cómo podría olvidarme, eras mi álter ego. Y estabas enamorado de Diana.
- SR. OLIVA: ¡Oh! ¡Y cómo! ¿Y cómo es que ella no me conoce?
- MAGO: la juventud tiene una memoria corta. Solo los mayores siguen rememorando.
- SR. OLIVA: ella era hermosa, de joven. ¡Qué estoy diciendo! ¡Ella es joven y hermosa! ¡Hay algo mal!
- MAGO: ¿Por qué? La juventud no tiene edad y la belleza no se desvanece.
- SR. OLIVA: algo de eso hay. ¿Cuánto tiempo has estado haciendo esto?
- MAGO: ¿Yo? Bueno, desde que la gente lo necesitó. Un poco de belleza, un poco de magia, añadiendo un poco de domingo a un día gris de trabajo. ¿Y tú a qué te dedicas?

¹¹ Mourek es el nombre original del gato en la versión checoslovaca. En los subtítulos de la versión inglesa se traduce su nombre a Tabby, que significa atigrado (como el color de pelo del gato), de hecho, la palabra *mourek* significa “atigrado”.

- SR. OLIVA: intento cultivar la fantasía de los niños.
- MAGO: vaya flor más frágil. Marchitándose con la infancia que desaparece. Lo llamaría algo así como una flor anual que no se resiste.
- SR. OLIVA: bueno, intento cultivar una perennidad resistente de eso.
- MAGO: un michurinista¹² ¿Eh?
- SR. OLIVA: ¡Hum! [gesto aprobatorio].
- MAGO: parece que ambos estamos liados en el trabajo.
- SR. OLIVA: por cierto, doble, buenas noches.
- MAGO: muy buenas noches.

En estas líneas se hace un reconocimiento explícito de los dos papeles que interpreta Jan Werich: el mago y el Señor Oliva, lo que acentúa el juego de dobles, el álter ego, el reconocimiento de una persona con otra. La metáfora se hace explícita. Sin embargo, también destaca la doble moral, Robert es una persona muy diferente al director de la escuela, pero cuando quiere saber qué tiene el Señor Oliva en el saco, se asemeja al director. Su actitud es de desconfianza, ante una persona que se supone que es de su confianza.

Destacamos también un momento de rechazo directo a lo militar en el minuto 00:30:52:

- SR. OLIVA: tenemos vestuarios de toda la gente.
- ROBERT: ¿De verdad?
- SR. OLIVA: de cualquier persona que desees. ¿De quién quieres? ¿Napoleón?
- ROBERT: no, puedes encontrarlo en cualquier sitio.
- SR. OLIVA: Gengis Kan.
- ROBERT: no.
- SR. OLIVA: entonces, Colón.
- ROBERT: no, me gustaría algo... menos militar, más común.
- SR. OLIVA: ¿Cómo qué?
- ROBERT: como yo.

Hay también un importante diálogo en la escuela en el que Robert se impone al director, es una declaración de guerra al sistema, la negación de pensar cómo quieren que se piense. El diálogo tiene lugar a partir del minuto 01:12:38:

¹² Relativo a la persona que sigue la teoría michuriana propuesta por Iván Michurin, crítico a las ideas de Mendel sobre la genética. Es de corte lamarquista y se apoya en la influencia del entorno.

- ALUMNO 1: ¿Es verdad que Mourek no está con usted, señor?
- ROBERT: sí, se lo he dado un rato al padre de Olda.
- OLDA: a mi padre no le gusta.
- ROBERT: solo lo parece. Niños, ¿Qué pájaro es ese? ¿Quién lo sabe?
- ALUMNO 2: ese pájaro se llama cigüeña.
- ROBERT: correcto.
- ALUMNO 2: pero ya vimos la cigüeña.
- ROBERT: lo hicimos, pero es un pájaro importante, podemos repetir nuestra clase. Hettie, ¿Qué sabes de ella?
- HETTIE: la cigüeña se alimenta de peces y de todos los tipos de animales de estanques.
- ALUMNO 1: ¿Traeremos a Mourek de vuelta?

[Llaman a la puerta y entra en clase el director de la escuela, los alumnos se levantan]

- ROBERT: buenos días.

[El director hace un gesto con la mano y los alumnos se sientan]

- DIRECTOR: continúe con su clase camarada.
- ROBERT [voz en off]: parece que mi columna vertebral se está doblando.
- DIRECTOR: la cigüeña. Es un tema gratificante.
- ROBERT: director, la clase quisiera saber cómo una cigüeña es disecada.
- ALUMNOS [voz en off, susurro]: ¿Va en serio?
- DIRECTOR [voz en off]: ¿Va en serio?
- DIRECTOR: alumnos, el relleno o preparación de un comedor de ranas como este no es un asunto fácil. Es una pieza de arte...
- ALUMNO 1: ¡Mirad! El conserje está llevando a Mourek en una jaula. Y lleva una media sobre su cabeza.
- ROBERT: disecar debe ser un trabajo muy interesante, pero ya no lo necesitamos más. No necesitamos matar animales solo para hacer instrumentos de aprendizaje de ellos. ¿No es mucho mejor capturar su vida y su belleza en una película? ¿O en una fotografía? Solo mirad a esta pobre criatura y su mirada vacía. O simplemente imaginad a Mourek disecado sentado aquí y contemplándonos con sus ojos de cristal.

[Cambiamos de escena, Robert se encuentra con la secretaria]

- SECRETARIA: estás enfermo, Robert. Tienes que disculparte. Tienes que disculparte o...
- ROBERT: ¿O qué?
- SECRETARIA: o todo se acaba entre nosotros.
- ROBERT: estoy de acuerdo.
- SECRETARIA: ¿Con qué?
- ROBERT: con que todo se acabe.

- SECRETARIA: pero, Robert...
- ROBERT: será mejor de ese modo, Julie. Nuestras columnas vertebrales no encajan mutuamente.

Este último diálogo es importante porque supone el triunfo del pensamiento de Robert sobre el director de la escuela, pasándolo por el filtro de la metáfora es el logro de que el ser humano pueda decir y actuar como piensa, sin miedo y en libertad, convencido por sus propias ideas.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Fundidos a negro:** 2. Marcan el inicio y el fin de la película.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 18.
- **Duración media de las secuencias:** 5'30''.
- **Ritmo:** lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia se estructura en dos ejes fundamentales. De una parte, tenemos la trama circense con el gato, de otra la de Robert con el director de la escuela. Si una es la hegemónica en la parte argumental, la otra lo es en cuanto a la crítica que se establece a través de la metáfora.

C.2.- Nivel de significación:

Los personajes tienen roles muy marcados, Robert es representa la libertad de pensamiento, la capacidad crítica y la disconformidad ante la realidad sin miedo a sus represalias. El contrapunto lo marca el director de la escuela, que es un icono en el que se

representa el papel de cualquier político checoslovaco. Está entre dos aguas, tratando de quedar bien con afines y disidentes, por lo que se asemeja a la labor del político que debe responder ante cargos más elevados del partido (o representantes del mismo en Moscú), a la vez que sabe tratar con la sociedad checoslovaca y agradar a ambos.

El conserje representa a las personas que no tienen un pensamiento propio y se dejan llevar por lo que es correcto en ese momento. Mientras que el gato simboliza la verdad: despoja a los habitantes de sus máscaras y engaños, resaltando en ellos el valor que predomina por encima de todos.

C.3.- Tema principal:

El tema principal es el ser humano oprimido dentro de un sistema de gobierno que no comparte. La película apuesta por mostrar el valor de seguir siendo uno mismo con determinación y convencimiento.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película rompe con la concepción clásica de las partes que componen un filme, extendiendo el desarrollo y presentando un desenlace rápido y abrupto.

Valoración de los personajes: la mayor parte de los personajes están estereotipados, presentan casos aislados de una sociedad y se nos muestra de ellos una característica que predomina de su personalidad, sin embargo, a Robert le conocemos mucho más al igual que al director de la escuela, precisamente, los personajes que encarnan la crítica política.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: es una película muy original porque trabaja los personajes y su idiosincrasia de una forma diferente a lo que se había realizado hasta el momento, se justifica la necesidad de trabajar la cinta a color y en su conjunto tiene una gran fuerza expresiva. El argumento es entretenido, y aunque tenga una base humorística no deja de tener la profundidad suficiente como para trasladar al espectador una situación complicada de opresión. Si descontextualizamos la película, ese argumento sigue estando presente, aunque no funcionaría la metáfora con la situación

política checoslovaca de los años sesenta, de ahí que cobre gran importancia enmarcarla y tratarla en este contexto.

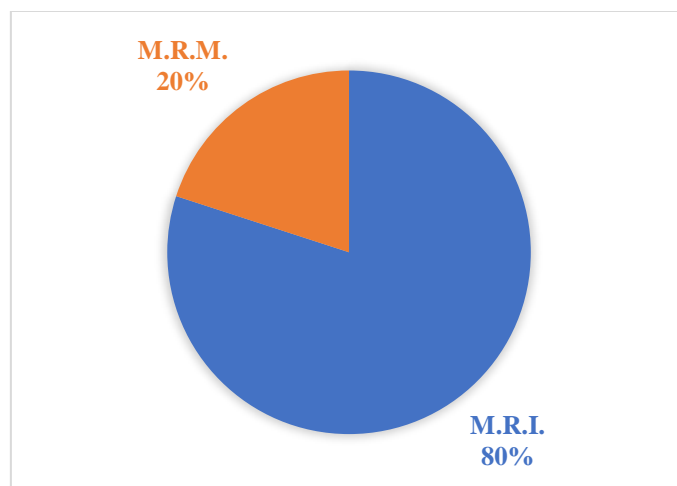
Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal.

E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes definidos a nivel psicológico.
El protagonista tiene un objetivo claro y va a por él.
Sistemas de personas que actúan como opuestos (héroe/villano).
No hay lagunas causales ni vacíos argumentales.
Uso de actores profesionales.
Estructura causal doble: una romántica y otra de diferente índole.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es cerrado.
La narración tiende a ser omnisciente.
Protagonismo de la acción.
Utilización de géneros cinematográficos.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 80% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 20% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.5.- Zlaté kapradí (22 de noviembre de 1963) Jiří Weiss

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

La historia versa sobre la vida de Jura, un pastor que encuentra el amor en un hada de la naturaleza, Lesanka, al robar un helecho dorado. Tras una discusión Jura abandona a Lesanka, se emborracha y se alista en el ejército. Siendo tarde para renunciar, Lesanka le cose una camisa a Jura con una semilla de un helecho dorado para protegerle.

Siendo imbatible, Jura asciende rápido buscando volver a casa con Lesanka, sin embargo, sus planes cambian al conocer a la hija del general. En un enfado consigo mismo Jura rompe la camisa cosida por Lesanka y la lanza al fuego, luego se arrepiente y trata de revertir sus actos y salir del ejército para volver a casa. A pesar de todo, ya es tarde, Lesanka ha desaparecido junto al helecho, que se ha secado.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	2'07'' 00:00:00-00:02:07
Nº 1 <i>Jura coge el helecho dorado</i>	2	12	4'46'' 00:02:07-00:06:53
Nº 2 <i>Ataque del helecho a Lesanka</i>	2	37	11'25'' 00:06:53-00:18:18
Nº 3 <i>Enamoramiento entre Jura y Lesanka</i>	4	14	4'08'' 00:18:18-00:22:26
Nº 4 <i>Fin de la fiesta y regreso a casa de Lesanka</i>	4	67	8'31'' 00:22:26-00:30:57
Nº 5 <i>Jura se emborracha y es reclutado para la guerra</i>	3	26	4'55'' 00:30:57-00:35:52

Nº 6 <i>Marcha de Jura, despedida de Lesanka</i>	2	13	2'03'' 00:35:52-00:37:55
Nº 7 <i>Lesanka sola en casa</i>	1	1	1'04'' 00:37:55-00:38:59
Nº 8 <i>Ascenso de Jura a capitán</i>	3	46	9'44'' 00:38:59-00:48:43
Nº 9 <i>Jura conoce a la hija del general</i>	3	48	10'52'' 00:48:43-00:59:35
Nº 10 <i>Jura va a por el caballo que le ha pedido la hija del general. Ella promete recomendarle para que vuelva a casa</i>	4	50	10'52'' 00:59:35-01:05:53
Nº 11 <i>Jura vuelve a encontrarse con la hija del general y le pide un collar del enemigo. Jura se hace con él</i>	5	25	11'23'' 01:05:53-01:17:16
Nº 12 <i>Jura no consigue convencer a la hija del general. Rompe la camisa de Lesanka y la lanza al fuego</i>	2	11	2'15'' 01:17:16-01:19:31
Nº 13 <i>Lesanka desaparece</i>	2	3	1' 01:19:31-01:20:31
Nº 14 <i>Jura se da cuenta de que la hija del general se ríe de él</i>	1	9	2'20'' 01:20:31-01:22:51
Nº 15 <i>Jura va al bar y consulta a una tarotista</i>	1	7	2'26'' 01:22:51-01:25:17

Nº 16 <i>Jura trata de hacerse con un pájaro y mata al general de los turcos, pero es alcanzado en su huida</i>	4	37	7'59'' 01:25:17-01:33:16
Nº 17 <i>Jura es castigado por desertor porque apareció vestido de turco. Le dan por muerto</i>	2	35	6'29'' 01:33:16-01:39:45
Nº 18 <i>Jura sobrevive</i>	2	5	2' 01:39:45-01:41:45
Nº 19 <i>Jura vuelve a casa</i>	2	10	2'41'' 01:41:45-01:44:26
Nº 20 <i>Jura busca a Lesanka en el bosque, pero ya es tarde</i>	1	2	1'48'' 01:44:26-01:46:14
Fundido a negro	-	-	2'' 01:46:14-01:46:16

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Jura conoce a Lesanka y se enamora de ella.	33'45'' del minuto 00:02:07 al 00:35:52
Desarrollo	Trama	Jura se va al ejército y conoce a otra mujer, lo que comienza siendo una misión para volver a casa, se convierte en un juego para adular a la nueva chica. Acaba descubriendo que para ella él solo es un capricho.	65'53'' del minuto 00:35:52 al 01:41:45
Desenlace	Punto final	Jura vuelve a casa y se da cuenta de que ha perdido a Lesanka.	4'29'' del minuto 01:41:45 al 01:46:14

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La curva de tensión va aumentando paulatinamente hasta llegar a la bisagra del tercer acto, la curva vuelve a ascender hasta el desenlace. El punto de tensión más alto corresponde al segundo clímax: cuando Jura mata al general turco, además, en este tercer asalto al campamento otomano, ya no tiene la camisa cosida por Lesanka.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de alejamiento:** Jura se alista en el ejército.
 - Situación inicial: Jura se ha enfadado con Lesanka y se va al bar.
 - El incidente: un capitán llega al bar y paga el alcohol a los presentes, entre ellos, Jura y sus amigos.
 - Lo que desencadena: Jura firma para alistarse en el ejército.
 - Cuestión central: ¿Volverán Jura a casa?

- **Conflicto de carencia:** Jura quiere volver a casa para reencontrarse con Lesanka.
 - Situación inicial: Jura se enamora de Lesanka y quiere establecer un proyecto de vida en común.
 - El incidente: se aleja de ella al alistarse en el ejército.
 - Lo que desencadena: trata de satisfacer a la hija del general para que le manden a casa.
 - Cuestión central: ¿Podrá Jura reencontrarse con Lesanka?

- **Conflicto de engaño:** la hija del general miente a Jura diciendo que si la consigue el caballo del general turco le recomendará para que pueda volver a casa.
 - Situación inicial: la hija del general está interesada por Jura en un nivel romántico.
 - El incidente: conoce que Jura está ya enamorado.
 - Lo que desencadena: la hija del general le pide cosas imposibles creyendo que Jura no podrá alcanzarlas.
 - Cuestión central: ¿Cumplirá su palabra?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto de alejamiento se resuelve con la vuelta de Jura a su hogar, aunque el de carencia (que va unido a este) no se concluye de manera positiva porque Jura no encuentra a Lesanka al volver a casa.

El conflicto de engaño acaba cuando Jura es apaleado tras capturar el pájaro del general turco a la hija de su general. Ella no confiesa haber jugado y pedido cosas a Jura del campamento otomano, dejando al descubierto la traición.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Jura:** hombre de unos 25 años, complexión delgada, cabello claro y corto, estatura alta, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Lesanka:** mujer de unos 20 años, complexión delgada, cabello claro de largura media, estatura media, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Hija del general:** mujer de unos 25 años, complexión delgada, cabello oscuro y largo, estatura alta, clase social alta, nivel cultural alto.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Amigos de Jura:** de entre 25 y 30 años, complexión delgada, estatura alta, clase social baja y nivel cultural bajo.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: uso de la cámara subjetiva mostrando con anterioridad el referente y su forma.

 <p>Minuto 00:41:41</p>	 <p>Minuto 00:41:45</p>
 <p>Minuto 01:14:53</p>	 <p>Minuto 01:14:58</p>

TABLA 2: uso de la cámara subjetiva y alzada. Solo se da en una ocasión, cuando Jura es castigado.

 <p>Minuto 01:38:10</p>	 <p>Minuto 01:38:22</p>
 <p>Minuto 01:38:27</p>	 <p>Minuto 01:38:42</p>
 <p>Minuto 01:38:43</p>	 <p>Minuto 01:38:44</p>
 <p>Minuto 01:38:45</p>	 <p>Minuto 01:38:46</p>
 <p>Minuto 01:38:47</p>	 <p>Minuto 01:38:48</p>

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico. Hay situaciones que se muestran simultáneamente, como cuando Jura tira la camisa al fuego y Lesanka despierta sobresaltada. Aquí se construye en paralelo cómo ese hecho provoca la desaparición de Lesanka, algo que Jura no conocerá hasta el final del relato.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** se muestra la relación entre Jura y Lesanka hasta que Jura se emborracha en un bar.
- **Segundo acto:** la marcha de Jura al ejército.
- **Tercer acto:** regreso de Jura a casa.
- **Incidente desencadenante:** Jura se emborracha.
- **Punto de giro:** Jura no puede abandonar el ejército.
- **Punto de ataque:** Jura decide halagar a la hija del general con el fin de volver a casa con Lesanka.
- **Escaladas:** cada uno de los retos que la hija del general plantea a Jura.
- **Clímax:** Jura es alcanzado por los turcos tras robarles.
- **Bisagra:** Jura sobrevive cuando se le da por muerto.
- **Punto de resolución:** Jura regresa a casa.

A.4.4.- Personajes:

- **Jura:** su único deseo es volver a casa con Lesanka, pero su carácter es demasiado marcado y en él predomina el egoísmo y el amor propio, de hecho, lo que más detesta es creer que alguien se está riendo de él. En su pueblo se le conoce por tener fama de mujeriego y juerguista.

- **Lesanka:** es una mujer frágil, enamorada de Jura, en quien confía y espera en casa. En un principio acude a casa de Jura para que devuelva el helecho dorado que ha robado, pero finalmente accede a quedarse con Jura.
- **Hija del general:** su motivación es conquistar a Jura, pero cuando lo consigue, descubrimos que no es un amor romántico sino un capricho más de una joven empoderada. Lo que ella quiere es entonces poder, y lo ejerce por encima de Jura.
- **Amigos de Jura:** ambos son buenos amigos de Jura y cuidan de él mientras forman parte del ejército. Cuando van a enterrarle y ven que está vivo, simplemente le dejan regresar a casa para que pueda volver con Lesanka.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Irreales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y los primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva y expresiva.

Encontramos planos secuencia trabajados desde travellings con función descriptiva. El uso de la combinación de planos medios y enteros más destacado es cuando Jura es apaleado: se transmite el dolor y sufrimiento que está viviendo en ese momento.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

Cobran más importancia los ruidos, los sonidos de los animales, del viento en esos momentos en los que Lesanka está en peligro. Es la forma de vincularla a la naturaleza.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 1. Títulos de crédito iniciales.
- **Fundidos a negro:** 1. Marca el fin de la película.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 20.
- **Duración media de las secuencias:** 5'.
- **Ritmo:** lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

Las dos situaciones que crean la historia son: cuando Jura se apodera del helecho dorado y su alistamiento en el ejército. Si Jura no hubiera robado del bosque el helecho, Lesanka no habría aparecido en su vida, y si no se hubiese alistado en el ejército, no habría perdido a Lesanka ni florecería la necesidad de volver a casa.

C.2.- Nivel de significación:

La construcción de las relaciones entre los personajes, que va evolucionando, permite hacer una lectura sobre el amor en sus diferentes formas en base a la teoría triangular del amor de Robert Sternberg.

El personaje de Lesanka personifica el amor romántico y pasional cuando está con Jura, mientras que el que encarna la hija del general es lúdico (es un capricho más de ella). Los amigos de Jura son la imagen del amor leal, siempre son sus compañeros, independientemente de cómo les trate Jura, solo ellos se preocupan por asearle y darle sepultura, de hecho, celebran que finalmente no haya muerto. Jura muestra un primer amor pragmático con la hija del general, donde su interés es poder volver a casa, aunque acaba volviéndose en un amor maniático de carácter obsesivo de Jura hacia la mujer, ya que considera que cuanto más la adule, más cerca estará de casa. Finalmente, el sexto tipo de amor es también mostrado, el amor desinteresado es el que encarna Lesanka. Lo que nunca se llega a alcanzar es el amor consumado que une la intimidad, la pasión y el compromiso, porque los actos de Jura acaban con Lesanka.

C.3.- Tema principal:

El tema principal es el egoísmo y la deslealtad con el que Jura se mueve, cómo el interés propio acaba destruyendo sus expectativas y deseos románticos.

El tema de la dominación del interés personal vuelve a verse reflejado a través del general o la hija de este. Tan solo encontramos personas entregadas a otras por encima de sí mismas con los dos amigos de Jura y con Lesanka.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, extendiendo el desarrollo y presentando un desenlace rápido y abrupto.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados, y tienen un carácter muy marcado con conductas que perfilan su maldad o bondad dentro del relato. El caso más claro se establece entre Lesanka y la hija del general, que son opuestos que representan la bondad y la maldad respectivamente.

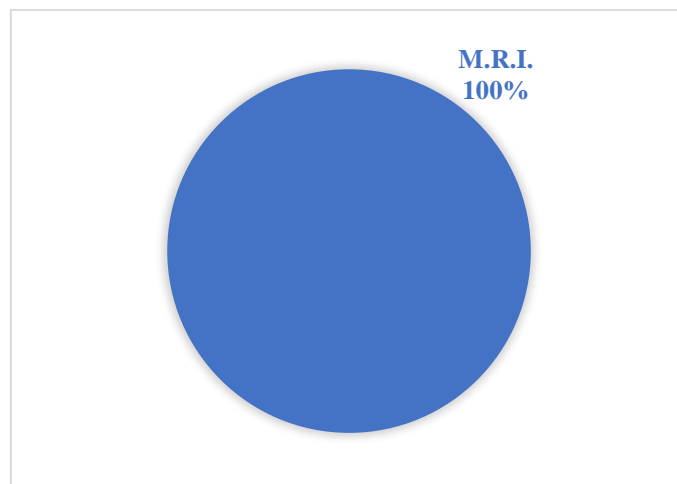
Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar con la realidad desde un punto crítico, lo que trabaja es la deslealtad, una cualidad humana que todos hemos experimentado en algún momento.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal y alternado (en la batalla y cuando Jura arroja la camisa bordada por Lesanka al fuego).

E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes definidos a nivel psicológico.
El protagonista tiene un objetivo claro y va a por él.
Sistemas de personas que actúan como opuestos (héroe/villano).
No hay lagunas causales ni vacíos argumentales.
Uso de actores profesionales.
Estructura causal doble: una romántica y otra de diferente índole.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es cerrado.
La narración tiende a ser omnisciente.
Protagonismo de la acción.
Utilización de géneros cinematográficos.
No se usan localizaciones populares que los espectadores puedan reconocer.
No filtra la realidad del momento.
No presenta pausas introspectivas.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 100% al Modo de Representación Institucional (M.R.I).



4.2.6.- O něčem jiném (20 de diciembre de 1963) Věra Chytilová

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Se nos presentan dos historias diferentes que tienen en común a la mujer como protagonista. Eva es una deportista de élite que trabaja duro para poder conseguir la medalla de oro en su próxima competición: el campeonato del mundo de gimnasia artística que tiene lugar en Praga en 1962. Věra es una ama de casa que, cansada de la rutina de su día a día y un matrimonio que no atraviesa su mejor momento, conoce a otro hombre y comienza una nueva relación.

Los esfuerzos de Eva se ven compensados en el certamen deportivo y en el caso de Věra, decide dejar a un lado su relación extramarital para continuar con la estabilidad de su familia.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	1'21'' 00:00:00-00:01:21
Nº 1 <i>Casa de Věra. Acuesta a su hijo</i>	5	2	59'' 00:01:21-00:02:20
Nº 2 <i>Eva duchándose y problemas del tobillo</i>	2	9	1'11'' 00:02:20-00:03:31
Nº 3 <i>Casa de Věra. Fin de la reunión con amigos</i>	2	5	3'16'' 00:03:31-00:06:47
Fundido a negro	-	-	2'' 00:06:47-00:06:49
Nº 4 <i>Eva. Rutina de entrenamiento</i>	4	7	2'34'' 00:06:49-00:09:23
Nº 5 <i>Věra. Rutina diaria</i>	21	21	3'04'' 00:09:23-00:12:27

Nº 6 <i>Věra. Rutina diaria. Cena</i>	2	2	35'' 00:12:27-00:13:02
Nº 7 <i>Eva. Rutina de entrenamiento</i>	1	8	1'04'' 00:13:02-00:14:06
Nº 8 <i>Věra. Rutina diaria</i>	10	13	2'52'' 00:14:06-00:16:58
Nº 9 <i>Eva. Rutina de entrenamiento</i>	1	3	32'' 00:16:58-00:17:30
Nº 10 <i>Věra. Rutina diaria. Cena</i>	1	1	1'06'' 00:17:30-00:18:36
Nº 11 <i>Eva. Rutina de entrenamiento</i>	1	5	4'22'' 00:18:36-00:22:58
Nº 12 <i>Věra. Rutina diaria. Cena</i>	2	3	51'' 00:22:58-00:23:49
Nº 13 <i>Eva. Rutina de entrenamiento</i>	1	3	47'' 00:23:49-00:24:36
Nº 14 <i>Věra. Rutina diaria</i>	1	1	20'' 00:24:36-00:24:56
Nº 15 <i>Eva. Rutina de entrenamiento</i>	1	1	20'' 00:24:56-00:25:16
Nº 16 <i>Věra. Rutina diaria</i>	1	1	28'' 00:25:16-00:25:44
Nº 17 <i>Eva. Problemas con el salto en el potro</i>	1	6	3'52'' 00:25:44-00:29:36
Nº 18 <i>Traslado de Eva en coche</i>	5	5	1'01'' 00:29:36-00:30:37
Nº 19 <i>Eva en casa de un compañero del gimnasio</i>	1	3	1'49'' 00:30:37-00:32:26
Nº 20 <i>Věra. Rutina de noche. No es un matrimonio feliz</i>	10	14	5'05'' 00:32:26-00:37:31
Nº 21 <i>Věra haciendo recados conoce a otro hombre</i>	1	2	30'' 00:37:31-00:38:01

Nº 22 <i>Eva. Rutina de entrenamiento</i>	1	1	10'' 00:38:01-00:38:11
Nº 23 <i>Věra por la calle. El hombre que ha conocido la sigue</i>	1	1	14'' 00:38:11-00:38:25
Nº 24 <i>Eva. Rutina de entrenamiento</i>	1	1	29'' 00:38:25-00:38:54
Nº 25 <i>Infidelidad de Věra</i>	3	5	1'22'' 00:38:54-00:40:16
Nº 26 <i>Eva. Rutina de entrenamiento</i>	1	1	44'' 00:40:16-00:41:00
Nº 27 <i>Entrevista a Eva</i>	3	6	2'39'' 00:41:00-00:43:39
Nº 28 <i>Eva. Rutina de entrenamiento. Consigue hacer el salto</i>	5	5	1'06'' 00:43:39-00:44:45
Nº 29 <i>Věra con su amante. Bar</i>	1	2	41'' 00:44:45-00:45:25
Nº 30 <i>Eva. Coreografía</i>	1	3	59'' 00:45:25-00:46:24
Nº 31 <i>Věra con su amante. Bar</i>	1	2	28'' 00:46:24-00:46:52
Nº 32 <i>Eva. Coreografía</i>	1	1	16'' 00:46:52-00:47:08
Nº 33 <i>Věra con su amante. Bar</i>	1	1	32'' 00:47:08-00:47:40
Nº 34 <i>Eva. Coreografía</i>	1	1	18'' 00:47:40-00:47:58
Nº 35 <i>Věra con su amante. Bar</i>	2	2	30'' 00:47:58-00:48:28
Nº 36 <i>Eva. Coreografía</i>	1	1	32'' 00:48:28-00:49:00
Nº 37 <i>Věra con su amante. Bar</i>	3	3	1'20'' 00:49:00-00:50:20
Nº 38 <i>Eva. Entrenamiento</i>	2	5	6'13'' 00:50:20-00:56:33

Nº 39 <i>Věra con su amante. Discusión</i>	4	5	1'48'' 00:56:33-00:58:21
Nº 40 <i>Eva. Entrenamiento</i>	1	1	1'32'' 00:58:21-00:59:53
Nº 41 <i>Věra lavando el coche con su marido</i>	1	4	40'' 00:59:53-01:00:33
Nº 42 <i>Eva. Entrenamiento</i>	1	4	2'19'' 01:00:33-01:02:52
Nº 43 <i>Věra en el campo</i>	1	3	47'' 01:02:52-01:03:39
Nº 44 <i>Eva. Entrenamiento</i>	1	1	44'' 01:03:39-01:04:23
Nº 45 <i>Věra. Paseo familiar</i>	1	2	35'' 01:04:23-01:04:58
Nº 46 <i>Eva. Entrenamiento</i>	1	1	8'' 01:04:58-01:05:06
Nº 47 <i>Věra en el campo</i>	1	2	11'' 01:05:06-01:05:17
Nº 48 <i>Eva. Entrenamiento</i>	1	1	46'' 01:05:17-01:06:03
Nº 49 <i>Věra con su familia. Bar</i>	1	2	52'' 01:06:03-01:06:55
Nº 50 <i>Věra con su amante</i>	1	1	21'' 01:06:55-01:07:16
Nº 51 <i>Eva. Competición</i>	7	42	6'46'' 01:07:16-01:14:02
Nº 52 <i>Marido de Věra</i>	1	1	13'' 01:14:02-01:14:15
Nº 53 <i>Eva. Ganadora</i>	1	2	55'' 01:14:15-01:15:10
Nº 54 <i>Casa de Věra. Confesión del marido</i>	1	2	1'48'' 01:15:10-01:16:58
Nº 55 <i>Fin de la competición</i>	3	6	59'' 01:16:58-01:17:57

N° 56 <i>Věra paseando con su familia</i>	1	1	48'' 01:17:57-01:18:45
N° 57 <i>Eva como entrenadora</i>	1	1	1'57'' 01:18:45-01:20:42
Fundido a negro	-	-	2'' 01:20:42-01:20:44
Título de fin	-	-	2'' 01:20:44-01:20:46
Fotograma negro	-	-	1'' 01:20:46-01:20:47

A.2.2.- Estructura:

Elementos del relato de Věra:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Conocemos a Věra, su día a día, su crisis de pareja y cómo conoce a un hombre con quien mantiene una relación extramarital.	65'55'' del minuto 00:01:21 al 01:07:16
Desarrollo	Trama	El marido de Věra le confiesa que tiene otra relación y que no quiere que sigan juntos.	2'56'' del minuto 01:14:02 al 01:16:58
Desenlace	Punto final	Věra pasea junto a su marido y su hijo. Parecen haber resuelto su crisis de pareja.	48'' del minuto 01:17:57 al 01:18:45

Elementos del relato de Eva:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Conocemos a Eva, una gimnasta profesional que se prepara para una competición.	63'43'' del minuto 00:02:20 al 01:06:03
Desarrollo	Trama	Eva participa en una competición de gimnasia.	7'54'' del minuto 01:07:16 al 01:15:10
Desenlace	Punto final	Eva gana la competición y pasa a ser entrenadora.	3'44'' del minuto 01:16:58 al 01:20:42

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

En ambos relatos la tensión va paulatinamente en aumento, aunque es cierto que en el de Eva, el espectador ya sabe que consigue hacerse con la medalla de oro porque es un hecho que ha vivido.

En el caso de Věra, la curva de tensión comienza antes que en la de Eva y es más intensa porque transgrede la norma de la fidelidad de la pareja. El pico más alto de tensión sucede cuando ha decidido quedarse con su marido, pero en ese momento él le confiesa estar con otra persona y su voluntad de romper la relación.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de carencia:** Eva busca conseguir el éxito deportivo.
 - Situación inicial: Eva es deportista de élite.
 - El incidente: no domina todos los ejercicios que debe resolver en el campeonato mundial.
 - Lo que desencadena: Eva supera sus miedos y consigue lograr hacer los ejercicios en el campeonato.
 - La cuestión central: ¿Conseguirá Eva el éxito personal al alcanzar el profesional?

- **Conflicto de transgresión:** Věra infringe una prohibición moral aceptada socialmente.
 - Situación inicial: Věra no es feliz en su matrimonio.
 - El incidente: conoce a otro hombre.
 - Lo que desencadena: Věra es infiel a su marido.
 - La cuestión central: ¿Conseguirá Věra la felicidad con su amante?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto de carencia no sabemos si se llega a resolver porque Eva sigue metida en el mundo de la gimnasia, aunque ya como entrenadora. No conocemos tanto a la persona ni al personaje para saber si eso es lo que significan para ella el éxito y la felicidad.

El conflicto de transgresión se soluciona cuando Věra decide apostar por su familia en vez de continuar con su amante.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Věra:** mujer de unos 25 años, complexión delgada, cabello claro y largura media, estatura normal, clase social media, nivel cultural medio.
- **Eva:** mujer de unos 30 años, complexión atlética, cabello negro y muy corto, estatura normal, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Josef:** hombre de unos 35 años, complexión normal, cabello negro y corto, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Jiří:** hombre de unos 30 años, complexión delgada, cabello castaño y corto, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Luboš:** hombre de unos 50 años, complexión atlética, calvo, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: juego con la angulación, se trabajan nuevas formas de expresión a través de planos cenitales.

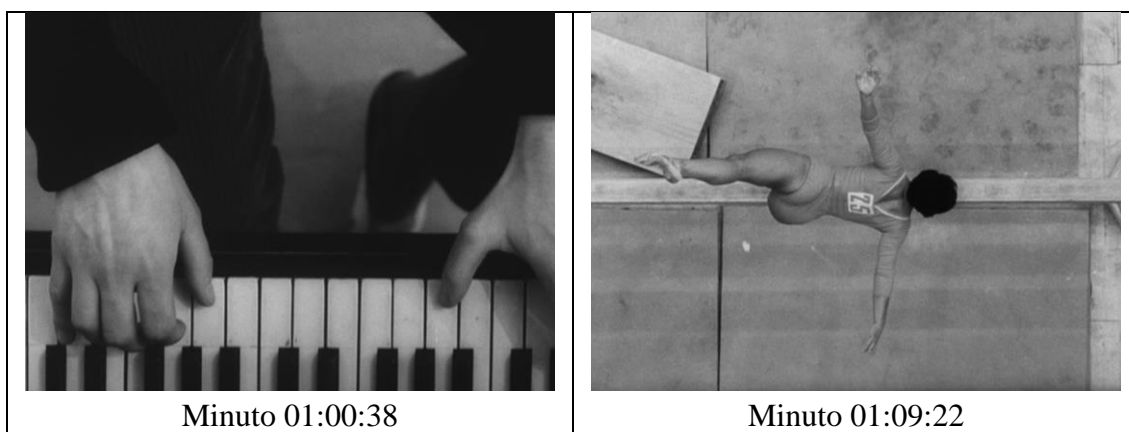




TABLA 2: uso del espejo para mostrar el fuera de campo.




	
<p>Minuto 00:03:50</p>	<p>Minuto 00:40:21</p>
	
<p>Minuto 00:46:23</p>	<p>Minuto 00:46:52</p>


TABLA 3: repetición de la acción. Muestra en escenas sucesivas la misma acción, pero con diferente tiempo lo que genera diferentes sensaciones, en el caso de Věra de aburrimiento y monotonía, en el de Eva, de superación y logro personal.

Caso de Věra, uso de la segmentación para marcar las unidades de tiempo:





			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 1 Minuto 00:09:23</p>	<p>Tiempo presente. Interior.</p>	<p>Primer plano.</p>	<p>Sonido ambiente.</p>

Duración: 14''	Casa de Věra. Věra se levanta.	Angulación normal. La cámara sigue a Věra pasando a un plano medio.	Música extradiegética.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:09:37 Duración: 5''	Tiempo presente. Interior. Casa de Věra. Věra se asea.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Música extradiegética.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:09:42 Duración: 4''	Tiempo presente. Interior. Casa de Věra. Věra se viste.	Plano medio. Angulación normal. La cámara sigue a Věra.	Música extradiegética.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:09:46 Duración: 7''	Tiempo presente. Interior. Casa de Věra. Věra va a la cocina.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Música extradiegética.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:09:53 Duración: 7''	Tiempo presente. Interior. Casa de Věra. Věra prepara el desayuno.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS

Toma 6 Minuto 00:10:00 Duración: 6''	Tiempo presente. Interior. Casa de Věra. Věra en la cocina.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Música extradiegética.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:10:06 Duración: 6''	Tiempo presente. Interior. Casa de Věra. Věra prepara el desayuno.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.

Caso de Eva:

	
Minuto 01:11:19	Minuto 01:11:34
	
Minuto 01:11:37	Minuto 01:11:39

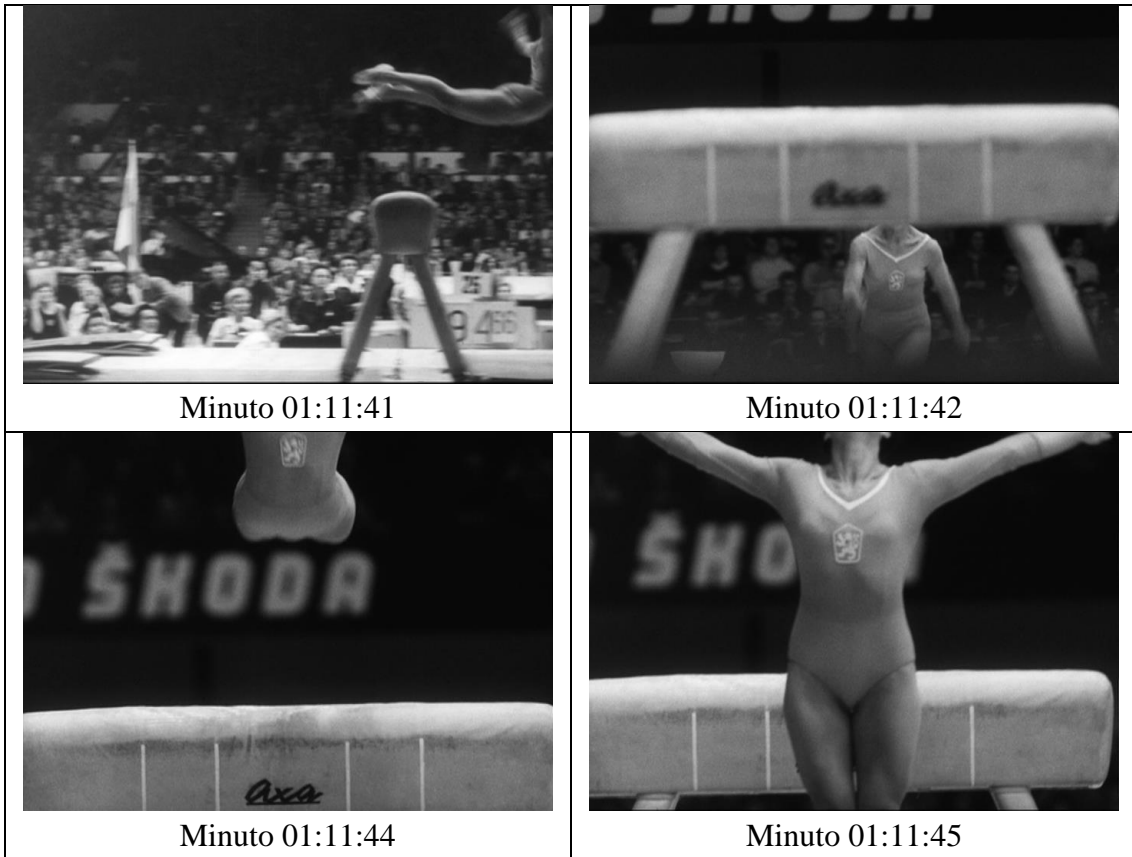
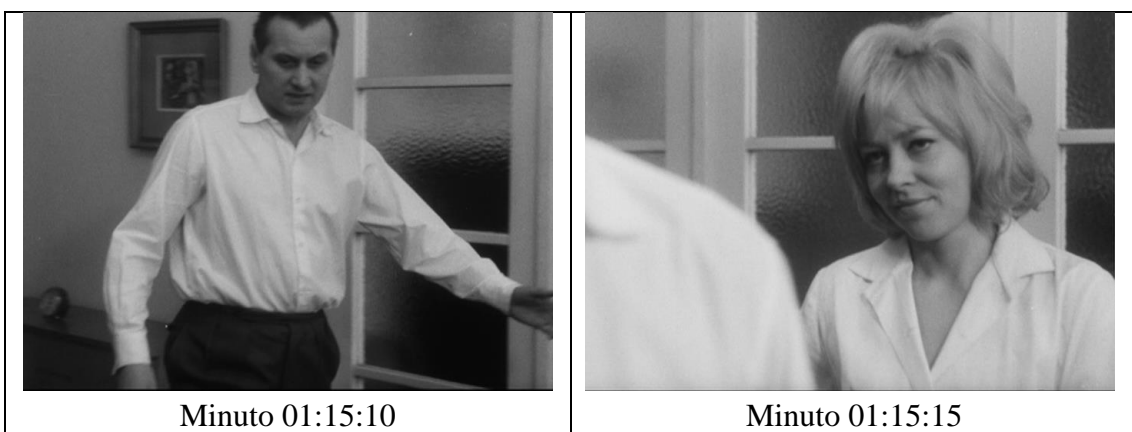


TABLA 4: uso del plano secuencia con una cámara que está prácticamente inmóvil o que muestra un movimiento muy limitado: sobre su eje horizontal o a través del zoom.

Plano secuencia con movimiento sobre su eje horizontal. Momento en el que el marido dice a Věra que quiere dejar la relación:





Minuto 01:15:19



Minuto 01:15:28



Minuto 01:15:32



Minuto 01:15:44

Plano secuencia a través del zoom. Cuando Eva recibe la medalla de oro y el ramo:



Minuto 01:14:28



Minuto 01:14:30



Minuto 01:14:31



Minuto 01:14:40

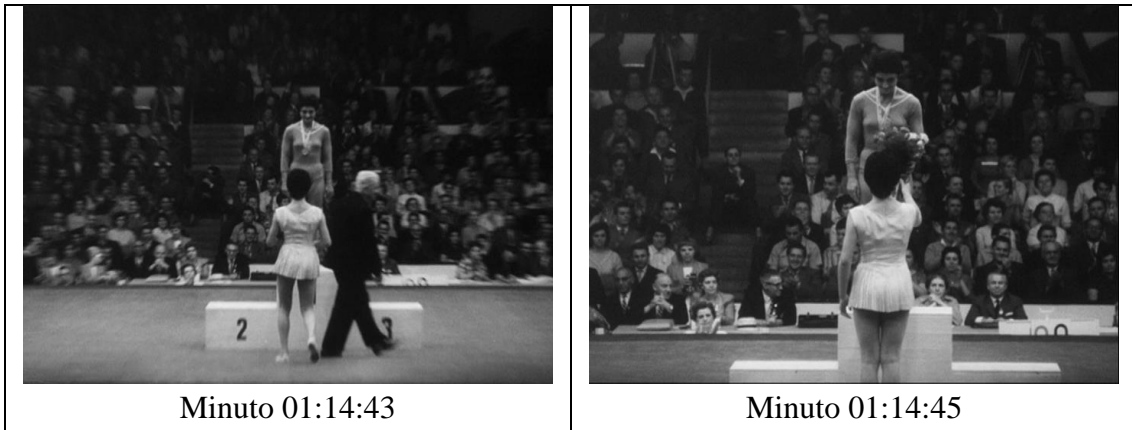
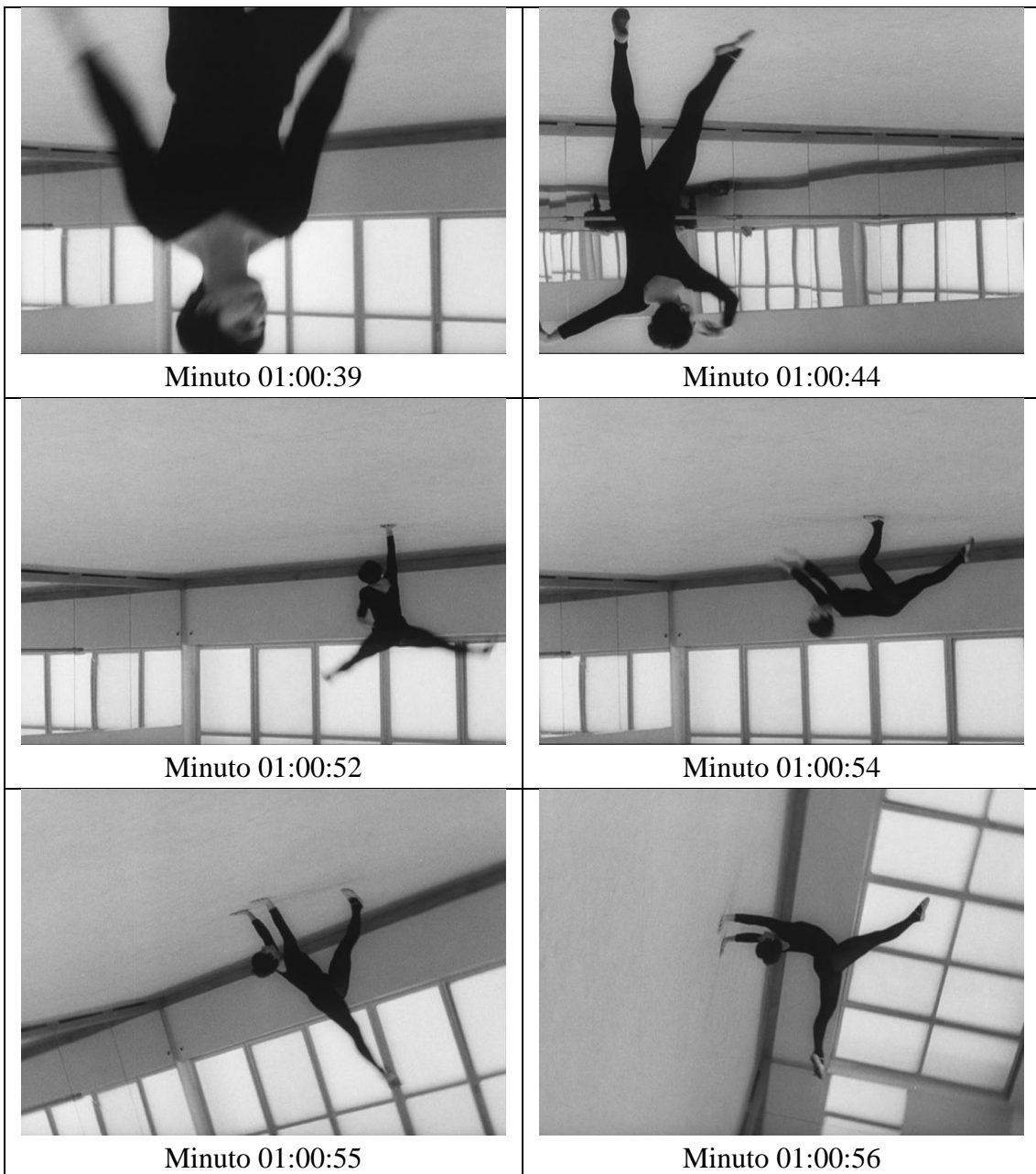


TABLA 7: juego con la posición de la cámara.



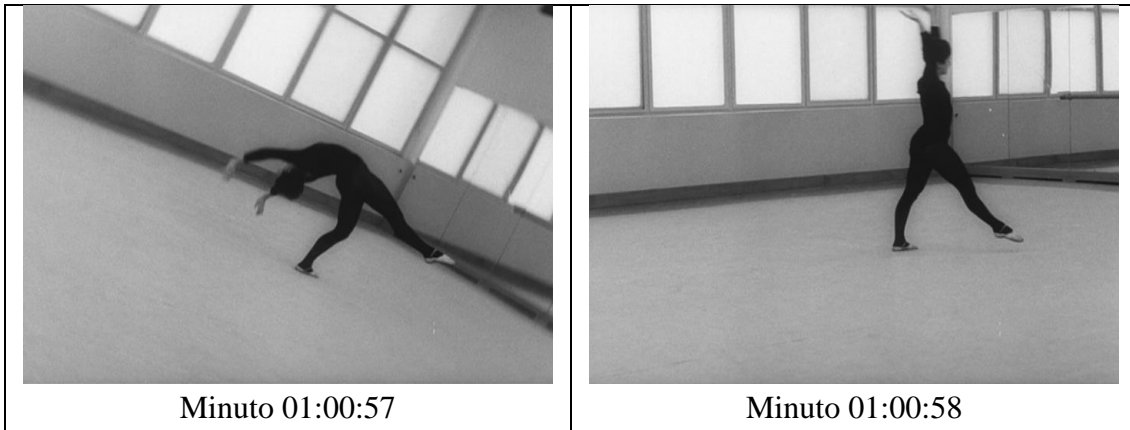
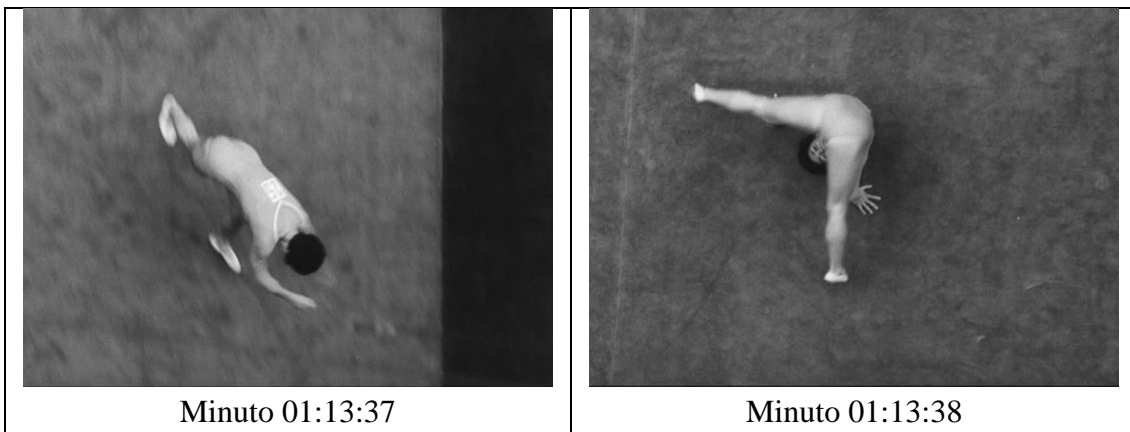


TABLA 8: interrupción del *raccord* de continuidad.



A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso del recurso del sumario cuando Věra realiza diferentes labores del hogar, aunque fundamentalmente se emplean elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa, aunque en algunos momentos repetitiva, como por ejemplo cuando Eva salta el potro en el campeonato: Eva salta una vez, nosotros vemos el salto tres veces.

A.4.3.- Estructura del relato:

Estructura del relato de Věra:

- **Primer acto:** la vida de Věra como ama de casa e inicio de una relación extramarital.
- **Segundo acto:** confesión de las pretensiones de divorciarse por parte del marido, quien ha conocido a otra mujer.
- **Tercer acto:** reconciliación familiar.
- **Incidente desencadenante:** Věra conoce a otro hombre.
- **Punto de giro:** el marido reconoce tener otra relación.
- **Punto de ataque:** Věra suplica a su marido que no rompa su familia.
- **Escaladas:** las citas entre Věra y su amante.
- **Clímax:** la confesión de la infidelidad del marido cuando parece que en realidad conoce la situación de Věra y la infidelidad de ella.
- **Bisagra:** la decisión de la pareja de seguir juntos en su relación.
- **Punto de resolución:** disfrute de un día en la nieve en familia.

Estructura del relato de Eva:

- **Primer acto:** preparación de Eva para la competición de gimnasia.
- **Segundo acto:** desarrollo de la competición.
- **Tercer acto:** Eva como entrenadora.
- **Incidente desencadenante:** no hay.
- **Punto de giro:** los problemas al saltar el potro.
- **Punto de ataque:** la superación de los problemas de saltar al potro.
- **Escaladas:** los diferentes entrenamientos de Eva.
- **Clímax:** el desarrollo del campeonato.
- **Bisagra:** Eva gana en su categoría.
- **Punto de resolución:** Eva pasa de entrenar a ser entrenadora.

A.4.4.- Personajes:

- **Věra:** es una mujer volcada en su familia y con un papel principal de ama de casa. Sin embargo, las carencias con su marido la conducen a mantener una relación con otro hombre, pero pesa más su rol de ama de casa, por lo que acaba de nuevo con su marido.
- **Eva:** se dedica por completo a la gimnasia y la vemos feliz cuando va consiguiendo resolver pequeñas dificultades, sin embargo, cuando la entrevistan no muestra el entusiasmo típico que se asocia a profesiones de gran vocación que suelen ir acompañadas de una motivación intrínseca grande.
- **Josef:** se muestra tranquilo y recto, quizás un poco distante en ocasiones con su mujer. Le vemos como una víctima a la que Věra es infiel, pero la realidad es que él también está manteniendo una relación extramarital.
- **Jiří:** tiene un carácter algo chulesco, seguro de sí mismo, pero con un nivel de madurez diferente, algo que, aunque da frescura a su romance con Věra, también determina que ella prefiera volver con Josef.
- **Luboš:** es el entrenador de Eva, con un carácter fuerte, marcado por una gran disciplina y seguridad en su trabajo.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.

- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y los primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

El relato de Eva es bastante más rico en cuanto al juego de angulaciones, y la altura de la cámara. El de Věra es algo más anodino y supone una técnica más tradicional. Chytilová innova, en especial con las angulaciones cenitales y los juegos con el fuera de campo reflejado. Se hace un uso puntual del zoom para trabajar el plano secuencia cuando le dan a Eva la medalla de oro.

Es interesante la propuesta de mostrar el fuera de campo a través del uso del espejo porque apuesta por esta forma en varios momentos y el lugar en el que lo trabaja permite que el fuera de campo quede definido a través del propio reflejo.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

En el caso de Věra, el juego más interesante en el diálogo es el que modifica la orientación del relato. Cuando el espectador entiende que Věra ha confesado la infidelidad a su marido, todo cambia porque es justamente al revés. De una mujer que engaña pasamos a una mujer que es engañada:

- **MARIDO:** es una situación increíble. Tenemos que encontrar una solución.
- **VĚRA:** lo ves muy oscuro. No te preocupes, he tomado una decisión.
- **MARIDO:** ¿Cómo comenzar? ¿Te acuerdas de Marta? Te prometo que no estoy interesado en ella. Fue un accidente.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 2. Títulos de crédito iniciales y título de fin.

- **Fundidos a negro:** 2. El primero marca un cambio de historia entre las secuencias 3 y 4. El segundo señala el final de la película.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 57.
- **Duración media de las secuencias:** 1'30''.
- **Ritmo:** rápido.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

En el relato de Eva la situación que crea la historia es la celebración del XV Campeonato Mundial de Gimnasia Artística. Vamos acompañando a la gimnasta a lo largo de sus entrenamientos y preparación de coreografías. En el caso de Věra, la historia se va conformando en torno a ella y a su infidelidad.

C.2.- Nivel de significación:

Ambas mujeres son símbolo de dos estilos de vida diferentes, uno es el de una mujer que se dedica a una afición pero que no ha desarrollado otras facetas como la de construir una familia. Věra es lo opuesto, se ha volcado en su familia y ha dejado a un lado sus hobbies, de hecho, lo único que vemos que hace fuera de su casa es quedar con su amante. En términos generales, ambas parecen acomodadas en sus realidades y las aceptan tal y como son, sin embargo, cabe preguntarse si realmente no buscan *algo diferente (o něčem jiném)*.

C.3.- Tema principal:

Se plantean dos cuestiones existenciales, una en cada personaje: por un lado, Eva no parece entusiasmada con su carrera deportiva y, por otro Věra no tiene un matrimonio feliz. Ambas parecen insatisfechas, a pesar del éxito que tienen: Eva culmina como campeona y Věra recupera su familia. Chytilová hace en esta película una crítica a la convención como modelo de vida feliz.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, extendiendo el planteamiento y reduciendo el desarrollo y el desenlace. Además, alterna dos historias que no están conectadas entre sí y solo podemos unir las a través de la justificación de que ambas mujeres parecen resignadas al estilo de vida que decidieron un día y que ahora siguen arrastrando.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados, mostrándose valores que les corresponden, en el caso de Eva a través de la disciplina y en el de Věra con la concepción de la mujer como ama de casa. Sin embargo, también es cierto que no se enfatiza en mostrar esta parte de ellos, ya que todo parece discurrir desde la distancia y con una intención descriptiva.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar con la realidad desde un punto crítico de carácter político, más bien plantea la vida corriente como anodina y difícil de cambiar.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal.

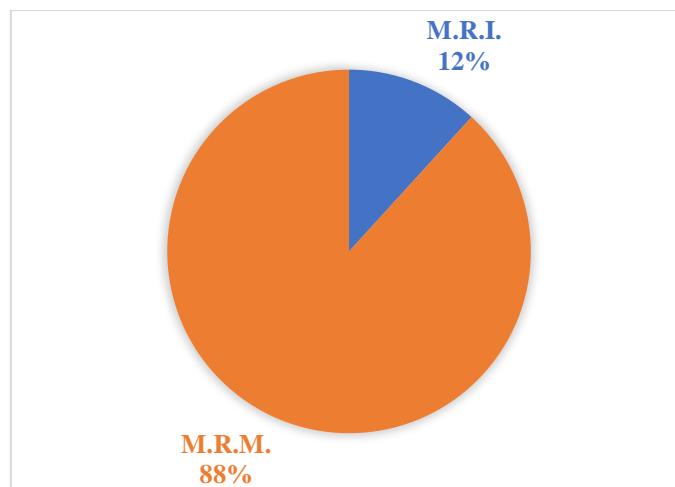
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Uso de actores profesionales.
El final es cerrado.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.

Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Presenta pausas introspectivas.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 12% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 88% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.7.- Křik (14 de febrero de 1964) Jaromil Jireš

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

La historia trata del día en el que Ivana se pone de parto y ella y Slávek van a ser padres. Mientras ella vive sola la experiencia del ingreso y el parto en el hospital de maternidad de Praga, Slávek trabaja reparando televisiones. A lo largo de la película vamos conociendo el pasado que une a la pareja.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	1'58'' 00:00:00-00:01:58
Nº 1 <i>Casa de Slávek e Ivana</i>	1	1	2'28'' 00:01:58-00:04:26
Nº 2 <i>Traslado al hospital</i>	1	5	24'' 00:04:26-00:04:50
Nº 3 <i>Ingreso de Ivana en el hospital</i>	2	6	1'01'' 00:04:50-00:05:51
Nº 4 <i>Analepsis 1: Slávek por la calle conoce a Ivana</i>	1	3	17'' 00:05:51-00:06:08
Nº 5 <i>Analepsis 2: Ivana acude a la casa de Slávek</i>	1	6	2'23'' 00:06:08-00:08:31
Nº 6 <i>Ivana se instala en una cama del hospital</i>	1	11	1'45'' 00:08:31-00:10:16
Nº 7 <i>Slávek jornada laboral. Colegio</i>	3	51	5'14'' 00:10:16-00:15:30
Nº 8 <i>Recogida al búnker</i>	9	13	35'' 00:15:30-00:16:05

Nº 9 <i>Slávek jornada laboral. Colegio</i>	1	3	18'' 00:16:05-00:16:23
Nº 10 <i>Hospital</i>	1	6	58'' 00:16:23-00:17:21
Nº 11 <i>Analepsis 3: Casa de Slávek</i>	1	3	2'46'' 00:17:21-00:20:07
Nº 12 <i>Analepsis 4: Slávek e Ivana jugando por el bosque</i>	1	5	35'' 00:20:07-00:20:42
Nº 13 <i>Analepsis 5: boda de Ivana y Slávek</i>	1	3	1'54'' 00:20:42-00:22:36
Nº 14 <i>Hospital</i>	1	3	19'' 00:22:36-00:22:55
Nº 15 <i>Introspección 1 de Ivana</i>	5	11	2'20'' 00:22:55-00:25:15
Nº 16 <i>Ivana y Slávek en una fiesta</i>	2	3	46'' 00:25:15-00:26:01
Nº 17 <i>Ivana cerrando las cortinas</i>	1	1	5'' 00:26:01-00:26:06
Nº 18 <i>Hospital. Contracciones</i>	1	1	15'' 00:26:06-00:26:21
Nº 19 <i>Slávek buscando un teléfono</i>	3	3	59'' 00:26:21-00:27:20
Nº 20 <i>Ivana trasladada en el hospital</i>	1	1	13'' 00:27:20-00:27:33
Nº 21 <i>Introspección 2: Árboles</i>	1	1	8'' 00:27:33-00:27:41
Nº 22 <i>Ivana trasladada en el hospital</i>	1	2	14'' 00:27:41-00:27:55
Nº 23 <i>Introspección 3: Árboles</i>	1	1	12'' 00:27:55-00:28:07
Nº 24 <i>Ivana trasladada en el hospital</i>	1	1	6'' 00:28:07-00:28:13
Nº 25 <i>Introspección 4: Árboles</i>	1	1	9'' 00:28:13-00:28:22

Nº 26 <i>Ivana trasladada en el hospital</i>	2	3	1'17'' 00:28:22-00:29:39
Nº 27 <i>Slávek. Turistas. Reloj Astronómico</i>	1	14	51'' 00:29:39-00:30:30
Nº 28 <i>Espejismo. Boda</i>	1	8	41'' 00:30:30-00:31:11
Nº 29 <i>Slávek jornada laboral. Crítico de cine</i>	2	12	2'56'' 00:31:11-00:34:07
Nº 30 <i>Slávek jornada laboral. Casa</i>	5	11	3'17'' 00:34:07-00:37:24
Nº 31 <i>Slávek jornada laboral</i>	5	5	18'' 00:37:24-00:37:42
Nº 32 <i>Hospital</i>	1	5	44'' 00:37:42-00:38:26
Nº 33 <i>Analepsis 6</i>	1	7	1'34'' 00:38:26-00:40:00
Nº 34 <i>Hospital</i>	1	1	5'' 00:40:00-00:40:05
Nº 35 <i>Slávek jornada laboral. Casa</i>	4	18	2'49'' 00:40:05-00:42:54
Nº 36 <i>Slávek jornada laboral</i>	12	12	58'' 00:42:54-00:43:52
Nº 37 <i>Hospital</i>	1	2	15'' 00:43:52-00:44:07
Nº 38 <i>Slávek. Cine</i>	4	23	2'53'' 00:44:07-00:47:00
Nº 39 <i>Espejismo. Introspección 5. Analepsis 7. Ivana en la calle</i>	9	15	3'59'' 00:47:00-00:50:59
Nº 40 <i>Hospital</i>	1	2	15'' 00:50:59-00:51:14
Nº 41 <i>Oficina de correos. Pelea. Encuentro con su amigo</i>	3	34	6'04'' 00:51:14-00:57:18
Nº 42 <i>Traslado de la cuna por Praga</i>	3	6	1'15'' 00:57:18-00:58:33

Nº 43 <i>Hospital</i>	1	3	21'' 00:58:33-00:58:54
Nº 44 <i>Introspección 6 de Slávek</i>	33	49	2'09'' 00:58:54-01:01:03
Nº 45 <i>Slávek en casa. Fin jornada laboral</i>	1	4	1'09'' 01:01:03-01:02:12
Nº 46 <i>Hospital. Ivana dando a luz</i>	1	5	40'' 01:02:12-01:02:52
Nº 47 <i>Slávek en casa viendo fotos</i>	1	79	4'04'' 01:02:52-01:06:56
Nº 48 <i>Hospital</i>	1	21	1'21'' 01:06:56-01:08:17
Nº 49 <i>Introspección 7</i>	1	1	7'' 01:08:17-01:08:24
Fotograma blanco	-	-	2'' 01:08:24-01:08:26
Nº 50 <i>Nace el bebé</i>	1	3	22'' 01:08:26-01:08:48
Nº 51 <i>Slávek dormido en casa</i>	1	4	44'' 01:08:48-01:09:32
Nº 52 <i>Slávek va a una cabina de teléfono</i>	1	4	55'' 01:09:32-01:10:27
Nº 53 <i>Hospital. Bebé</i>	1	1	21'' 01:10:27-01:10:48
Nº 54 <i>Slávek</i>	1	1	8'' 01:10:48-01:10:56
Nº 55 <i>Hospital. Bebé</i>	1	1	24'' 01:10:56-01:11:20
Nº 56 <i>Hospital. Enfermera llorando</i>	1	1	15'' 01:11:20-01:11:35
Nº 57 <i>Hospital. Ivana</i>	1	2	31'' 01:11:35-01:12:06
Nº 58 <i>Slávek. Va al hospital</i>	14	36	2'58'' 01:12:06-01:15:04
Nº 59 <i>Analepsis 8. Nieve</i>	1	2	22'' 01:15:04-01:15:26
Nº 60 <i>Hospital. Slávek en la puerta de Ivana</i>	1	1	3'' 01:15:26-01:15:29

Nº 61 <i>Analepsis 9. Nieve</i>	1	1	7'' 01:15:29-01:15:36
Nº 62 <i>Slávek se marcha del hospital</i>	3	3	3'' 01:15:36-01:15:39
Nº 63 <i>Hospital. Ivana sola en la habitación</i>	2	2	1'30'' 01:15:39-01:17:09
Título de fin	-	-	3'' 01:17:09-01:17:12

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Seguimos las vidas de Ivana y Slávek, quienes van a ser padres.	66'26'' del minuto 00:01:58 al 01:08:24
Desarrollo	Trama	Ivana y Slávek son padres de una niña.	7'10'' del minuto 01:08:26 al 01:15:36
Desenlace	Punto final	Slávek abandona el hospital sin reencontrarse con Ivana.	1'33'' del minuto 01:15:36 al 01:17:09

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La película es bastante plana en su trama, el único punto de tensión que puede surgir es el reencuentro entre Slávek e Ivana, pero este nunca se llega a producir.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de carencia:** Ivana no tiene un lugar a dónde ir.
 - o Situación inicial: Slávek conoce a Ivana en la calle.
 - o El incidente: Ivana no tiene a dónde ir y se hospeda en casa de Slávek.
 - o Lo que desencadena: se produce una relación romántica de pareja entre Ivana y Slávek.
 - o La cuestión central: ¿Acabará Ivana encontrando su lugar a lado de Slávek?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto no se soluciona, de hecho, parece mantenerse, ya que Slávek la abandona en el hospital.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Ivana:** mujer de unos 20 años, complexión normal, cabello rubio y corto, estatura baja, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Slávek:** hombre de unos 25 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura alta, clase social baja, nivel cultural bajo.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:



- **Amigo de Slávek:** hombre de unos 25 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura media, clase social baja, nivel cultural bajo.



A.3.- Segmentación:

TABLA 1: juego con la angulación de la cámara que rompe con la continuidad del relato del tiempo presente sin aportar información o un significado.

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:27:20 Duración: 13''	Tiempo presente. Interior. Hospital. Ivana es trasladada a la sala de parto.	Primer plano. Picado. La cámara sigue a Ivana manteniendo el primer plano.	Música extradiegética. Voz en off de Slávek: <i>Querida Ivana, todas las</i>



			<i>cabinas de teléfono están ocupadas o estropeadas. Así que, te escribo una carta. He comprado fresas para ti. Fresas congeladas.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:27:33 Duración: 9''	Tiempo desconocido. Exterior. Bosque.	Plano general. Nadir. La cámara se traslada en horizontal como Ivana en la camilla del hospital.	Música extradiegética. Voz en off de Slávek: <i>Mientras tanto, pondremos Bach. El mismo disco que solías poner por la mañana... y por la noche...</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:27:42 Duración: 4''	Tiempo presente. Interior. Hospital.	Primer plano. Angulación normal.	Música extradiegética.

	Ivana es trasladada a la sala de parto.	La cámara sigue a Ivana manteniendo el primer plano.	Voz en off de Slávek: ... <i>al mediodía también.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:27:46 Duración: 8''	Tiempo presente. Interior. Hospital. Ivana es trasladada a la sala de parto.	Plano medio. Picado. La cámara sigue a Ivana manteniendo el primer plano.	Música extradiegética. Voz en off de Slávek: <i>Bueno... No he lavado los platos aún, pero lo haré pronto ¿Y sabes qué? Ahora pondré tu favorita de Bach.</i> Música de Bach.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:27:54 Duración: 12''	Tiempo desconocido. Exterior. Bosque.	Plano general. Nadir-Contrapicado. La cámara se traslada en horizontal como	Música de Bach. Voz en off de Slávek: <i>Ivana... Tienes miedo otra vez, ¿eh? Vamos.</i>



		Ivana en la camilla del hospital.	
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:28:06 Duración: 7''	Tiempo presente. Interior. Hospital. Ivana es trasladada a la sala de parto.	Primer plano. Picado. La cámara sigue a Ivana manteniendo el primer plano.	Música de Bach. Voz en off de Slávek: <i>Solo escucha... Y no tengas miedo.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:28:13 Duración: 9''	Tiempo desconocido. Exterior. Bosque.	Plano general. Nadir-Contrapicado. La cámara se traslada en horizontal como Ivana en la camilla del hospital.	Música de Bach.

TABLA 2: uso de fotogramas que en conjunto significan. En el siguiente ejemplo las fotografías guardan relación con los niños y lo que harían si fuesen invisibles. Lo que nos

muestra Jireš son a los niños más invisibles que hay en el mundo, aquellos que viven en situación de pobreza.



Minuto 00:14:54



Minuto 00:14:56



Minuto 00:14:58



Minuto 00:14:59



Minuto 00:15:02



Minuto 00:15:05




Minuto 00:15:09



Minuto 00:15:12



TABLA 3: pausa introspectiva que se entremezcla con un posible pasado o una alucinación. Por ejemplo, cuando Slávek oye a Ivana llamarle en la calle y se ve con ella al salir de la iglesia recién casados.

	 <p>CS film</p> <p>Ven aquí.</p>		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 1 Minuto 00:30:30 Duración: 4''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Praga. Ivana acompañada de Slávek (salen del ayuntamiento de la Ciudad Vieja como recién casados) llama a Slávek.</p>	<p>Plano general. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Música de la banda. Diálogo. Ivana: <i>Ven.</i></p>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 2 Minuto 00:30:34 Duración: 7''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Praga. Slávek rodeado de turistas.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara que se mueve sobre su eje horizontal.</p>	<p>Sonido ambiente. Música de la banda. Diálogo. Ivana: <i>Ven.</i></p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 3 Minuto 00:30:41 Duración: 7''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Praga. Ivana y Slávek recién casados.</p>	<p>Plano entero. Angulación normal. Cámara fija. Zoom que deja a los novios en un primer plano.</p>	<p>Sonido ambiente. Música de la banda. Diálogo. Ivana: <i>Ven. Hola, Señor Gran Cartera, este es nuestro matrimonio.</i></p>

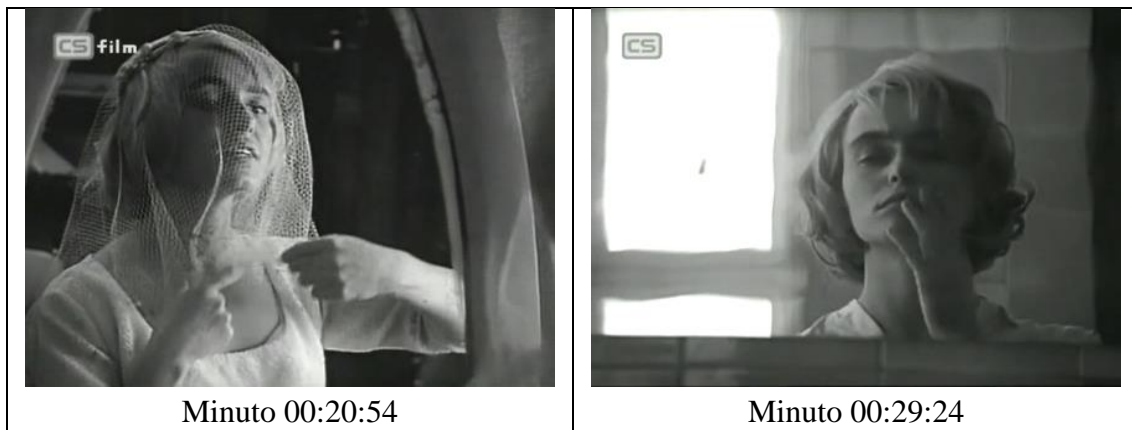
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:30:48 Duración: 2''	Tiempo presente. Exterior. Praga. Slávek.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de la banda. Diálogo. <i>Ivana: Ven. Hola, Señor Gran Cartera, este es nuestro matrimonio.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:30:50 Duración: 4''	Tiempo presente. Exterior. Praga. Ivana y Slávek recién casados. Beso.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de la banda.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:30:54 Duración: 4''	Tiempo presente. Exterior. Praga. Slávek. Un fotógrafo se antepone a Slávek.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de la banda.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:30:58 Duración: 4''	Tiempo presente. Exterior. Praga. Novios besándose. Vemos que los novios no son Ivana y Slávek, sino una pareja que nos es desconocida.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de la banda.

Fotograma final de la toma 7 en el que se muestra a los novios:



TABLA 4: uso de espejos o del reflejo para mostrar el fuera de campo.



A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

En casi toda la película, el nivel de focalización es externo y el narrador es heterodiegético deficiente. Sin embargo, hay dos momentos en los que es diferente: primero cuando escuchamos a Slávek en sus pensamientos (focalización interna) y segundo cuando ha nacido la hija de Slávek e Ivana (focalización espectral).

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y anacrónico. Se emplean un total de 9 analepsis y 7 introspecciones, llegando a coincidir en algunas secuencias ambos recursos. Estas ocupan un total de 19 minutos y 2 segundos.

Duración temporal: uso del recurso de la pausa en las introspecciones, además se destaca el uso de elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** día en el que Ivana va a dar a luz en el hospital.
- **Segundo acto:** Ivana da a luz.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** Ivana se va a vivir con Slávek.
- **Punto de giro:** el embarazo de Ivana.
- **Punto de ataque:** Slávek quiere estar con Ivana, aunque no conozca mucho de ella.
- **Escaladas:** la relación entre Slávek e Ivana.
- **Clímax:** nacimiento del bebé.
- **Bisagra:** Slávek no abre la puerta de la habitación en la que está Ivana.
- **Punto de resolución:** Slávek se marcha.

A.4.4.- Personajes:

- **Ivana:** aparece un día en casa de Slávek tras conocerse por la calle, parece mostrarse interesada por el dinero porque llama a Slávek “gran cartera” en diferentes ocasiones, aunque realmente no tiene un gran poder adquisitivo. Es una mujer independiente y soñadora.
- **Slávek:** trabaja como técnico de reparaciones de televisiones y lleva una vida tranquila, sin ataduras ni compromisos. Ivana aparece en su vida de casualidad y se enamora de ella.

- **Amigo de Slávek:** es pintor y apenas tiene dinero, por lo que necesita recurrir a Slávek para sobrevivir económicamente. Es agradecido y generoso con lo que puede y tiene.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y los primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

Lo que más llama la atención es el uso de la angulación nadir que se entremezcla con la contrapicada cuando Ivana es trasladada de su habitación a la sala de parto. Jireš trabaja con esa posibilidad de la cámara, pero no la dota de un significado, ya que los árboles no guardan relación con el paisaje o con un recuerdo de Ivana.

A nivel visual lo que se observa es una mezcla de lo tradicional con pequeñas novedades sobre la angulación y la forma de mostrar el fuera de campo a través de reflejos o espejos. Se parte de un reflejo que va mostrando luego al personaje ya en el campo por lo que, aunque sí supone algo novedoso, no deja de tener un matiz tradicional que necesita meter en el campo al personaje y el escenario en el que sucede la acción.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*, la *voz off* y la *voz over* cuando una voz narrativa irrumpe en el relato cuando Slávek va al hospital a conocer a su hija: *Un humano nace, y comienza a llorar. “Aquí estoy” grita el recién nacido. “He venido a vivir. ¿Estoy aquí? ¿Nací entre gente decente? ¿En un siglo decente? ¿Estoy en guerra con alguien? ¿Tengo el color de piel adecuado? ¿El estatus social adecuado? ¿Puedo respirar? Entonces gracias”*. Es una forma de decir que uno no elige donde nace, pero es importante, quizás lo más importante en la vida y si todo es favorable, podrá dar gracias a la vida. Es una crítica social y política que no se hace directamente pero sí queda reflejada con claridad.

Otra de las críticas que se explicitan a través de los diálogos es al propio cine y a la sociedad del momento. Cuando Slávek está en el cine se escuchan diferentes conversaciones de personas, una de ellas se produce entre dos señoras mayores:

- MUJER 1: el presente es un asco.
- MUJER 2: un completo asco.
- MUJER 1: uno va al cine y mañana ni recuerda haber estado allí. En estas películas no hay nada por lo que reír o llorar. En el pasado era diferente.
- MUJER 2: sí.
- MUJER 1: ¿Y hoy? ¡Guerra, solo guerra!
- MUJER 2: tiene razón, señora.
- MUJER 1: de todas formas, en casa me llevaré una botella de agua caliente a la cama y...
- MUJER 2: buena idea.
- MUJER 1: y pueden tirar la bomba atómica si tanto les gusta.

Es una crítica no solo a la necesidad de nuevas formas fílmicas, si no al momento histórico de la Guerra Fría en la que lo más importante no es la construcción de políticas propias en los países que forman parte de regímenes comunistas. La gente no es importante para los políticos, lo es más la competición tecnológica que va paulatinamente ahogando a las economías.

Antes de este diálogo se produce otro bastante más crítico y enriquecedor en cuanto al arte fílmico se refiere. Sucede en una de las visitas de Slávek a reparar un televisor, acude a donde un hombre, crítico de cine, que está verbalizando un comentario que su secretaria

va escribiendo a máquina: *Finalmente, tenemos que apuntar que este notable filme, italiano, pese a su inherente visión pasiva de la sociedad, y la falta de exposición de las fuerzas sociales activas de la Italia contemporánea, es, en el marco de los países socialistas... ¡Perdón!... es, en el marco de los países capitalistas, una relativamente progresista obra de arte. Para nosotros es también un documento sobre el estancado estado incluso entre los primeros artistas burgueses que no encontraron la forma de salir de la crisis social del mundo occidental.*

Lo que está manifestando y defendiendo Jireš aquí, es un cine más comprometido, crítico, reflejo de lo que sucede en la sociedad. Y no un cine que siga siendo un medio de comunicación que no comunica.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 2. Títulos de crédito iniciales y título de fin.
- **Fotograma blanco:** 1. Marca el nacimiento del bebé y el cambio en la vida de los protagonistas.
- **Analepsis:** 9.
- **Introspecciones:** 7

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 63.
- **Duración media de las secuencias:** 1'.
- **Ritmo:** rápido.

Lo que marca las analepsis y las ensoñaciones es su falta de adecuación al tiempo presente del relato.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La situación que crea la historia es la unión de Ivana y Slávek, primero como compañeros de piso y luego como pareja. Es lo que inicia su relación y lo que culmina con el paso de ser una pareja de novios a una familia en la que pasan a ser padres.

C.2.- Nivel de significación:

Los personajes representan a la juventud que es impulsiva e indecisa. De hecho, Slávek sigue mostrando esa indecisión e impulsividad hasta el final del relato, dejando el final abierto, sin mostrar cómo sería su relación ya como unidad familiar con sus nuevos roles como padres.

El título, *Křik (Grito)*, hace referencia al llanto del bebé al nacer, a ese primer grito en el que el narrador irrumpe en la película y donde reflexiona acerca de lo que condiciona nacer en un lugar y tiempo determinados. Es una forma de plantear que la realidad que vivimos es aleatoria y fruto del azar.

C.3.- Tema principal:

La película versa sobre la relación de Ivana y Slávek, la cual es excusa para poder introducir diferentes críticas, pero no posicionarse. Hames (1985) destaca que Slávek no se implique nunca con lo que sucede en las visitas que hace a las casas. Por ejemplo, no fomenta la actitud de la mujer que busca seducirle, ni brinda cuando le ofrecen una copa a su salud.

Sin embargo, podemos entender la actitud de Slávek como un ejemplo que no se debe seguir, como la antítesis de lo que debe ser la juventud. Slávek no llega a conectar con el espectador porque no tiene nada en común con ninguno ya que no se manifiesta, de hecho, siempre decepciona con sus actos, culminando en dejar sola a Ivana tras dar a luz.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, extendiendo el planteamiento, mostrando un desarrollo muy breve y eliminando el desenlace. Además, se muestran analepsis que no podemos ubicar en el tiempo del relato.

Valoración de los personajes: los personajes no están estereotipados, se intentan mostrar de la manera más natural posible, aunque en ellos se aprecia la impulsividad propia de la juventud.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: es una forma interesante de mostrar una relación sin hacerla la clave del argumento y sin trabajarla desde el esquema del género romántico. Sin embargo, no siempre queda claro el mensaje que se transmite porque ni los personajes ni el director explicitan sus opiniones. Es cierto que sería más interesante una crítica más directa en vez de estar escondida, pero posiblemente no hubiera sido posible realizarla en ese momento político en Checoslovaquia.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo invertido y alternado, además del montaje expresivo puntualmente.

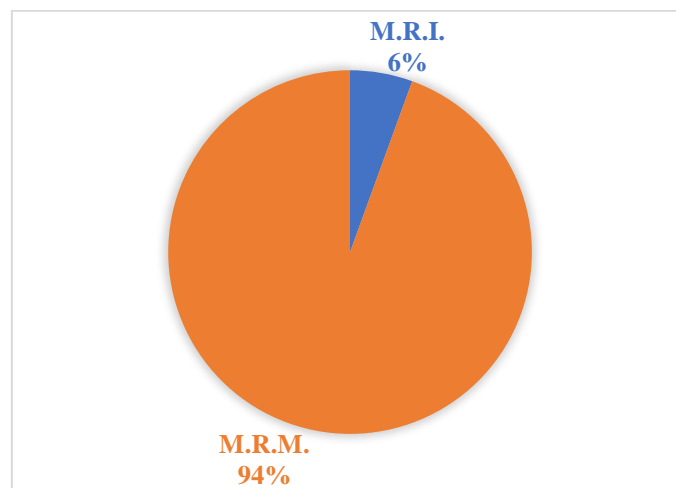
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Uso de actores profesionales.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.

Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es abierto o no hay final.
La narración no es omnisciente.
Presencia de analepsis y prolepsis inconclusas, poco claras.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Presenta pausas introspectivas.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 6% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 94% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.8.- Konkurs (28 de febrero de 1964) Miloš Forman

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

PARTE 1: dos jóvenes aficionados a las motos deciden no acompañar a sus respectivas bandas a un concierto en homenaje al director František Kmoč. Los directores de las bandas les despiden y cada joven se incorpora a la banda de su compañero, haciéndose pues, un intercambio.

PARTE 2: se organiza una audición femenina en la que vamos viendo a las aspirantes. Especialmente seguimos a dos de ellas, de las cuales, ninguna logra hacerse con el puesto.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito Parte 1	-	-	1'18'' 00:00:00-00:01:18
Nº 1 <i>Carrera de motocicletas</i>	1	22	5'17'' 00:01:18-00:06:35
Nº 2 <i>Banda de música 1</i>	1	10	4'34'' 00:06:35-00:11:09
Nº 3 <i>Banda de música 2</i>	1	6	1'08'' 00:11:09-00:12:17
Nº 4 <i>Banda de música 1</i>	1	6	1'22'' 00:12:17-00:13:39
Nº 5 <i>Banda de música 2</i>	1	3	31'' 00:13:39-00:14:10
Nº 6 <i>Banda de música 1</i>	1	1	23'' 00:14:10-00:14:33
Nº 7 <i>Banda de música 2</i>	1	14	38'' 00:14:33-00:15:11
Nº 8 <i>Banda de música 1</i>	1	1	40' 00:15:11-00:15:51
Nº 9 <i>Banda de música 2</i>	1	3	13'' 00:15:51-00:16:04
Nº 10 <i>Banda de música 1</i>	1	7	1'34'' 00:16:04-00:17:38
Nº 11 <i>Banda de música 2</i>	1	1	28'' 00:17:38-00:18:06

Nº 12 <i>Banda de música 1</i>	1	3	28'' 00:18:06-00:18:34
Nº 13 <i>Banda de música 2</i>	1	1	8'' 00:18:34-00:18:42
Nº 14 <i>Banda de música 1</i>	1	5	51'' 00:18:42-00:19:33
Nº 15 <i>Banda de música 2</i>	1	1	15'' 00:19:33-00:19:48
Nº 16 <i>Banda de música 1</i>	1	8	1'46'' 00:19:48-00:21:34
Nº 17 <i>Banda de música 2</i>	1	1	5'' 00:21:34-00:21:39
Nº 18 <i>Banda de música 1</i>	1	1	51'' 00:21:39-00:22:30
Nº 19 <i>Homenaje a František Kmoch en Kolín Banda de música 1</i>	1	16	2'14'' 00:22:30-00:24:44
Nº 20 <i>Preparación carrera de motociclismo profesional</i>	1	24	1' 00:24:44-00:25:44
Nº 21 <i>Concierto de la Banda de música 2</i>	1	1	25'' 00:25:44-00:26:09
Nº 22 <i>Carrera profesional de motociclismo</i>	1	5	51'' 00:26:09-00:27:00
Nº 23 <i>Directores de música</i>	1	4	27'' 00:27:00-00:27:27
Nº 24 <i>Carrera profesional de motociclismo</i>	1	8	37'' 00:27:27-00:28:04
Nº 25 <i>Directores de las bandas de música 1 y 2</i>	2	6	26'' 00:28:04-00:28:30
Nº 26 <i>Fin de la carrera de motociclismo</i>	1	1	6'' 00:28:30-00:28:36
Nº 27 <i>Fin del concierto</i>	1	1	53'' 00:28:36-00:29:29

Nº 28 <i>Banda de música 2. Despedida de Blumental</i>	1	10	1'10" 00:29:29-00:30:39
Nº 29 <i>Banda de música 1. Despedida del otro joven amigo de Blumental</i>	1	11	2'03" 00:30:39-00:32:42
Nº 30 <i>Llegada de Blumental a la Banda de música 1</i>	1	6	1'45" 00:32:42-00:34:27
Nº 31 <i>El amigo de Blumental en la Banda de música 2</i>	1	21	1'53" 00:34:27-00:36:20
Títulos de crédito Parte 2	-	-	57" 00:36:20-00:37:17
Nº 1 <i>Gente entrando al teatro</i>	1	6	42" 00:37:17-00:37:59
Nº 2 <i>Ensayo en el teatro</i>	4	30	3'26" 00:37:59-00:41:25
Nº 3 <i>Concierto del grupo amateur de Věra</i>	1	65	7'32" 00:41:25-00:48:57
Nº 4 <i>Una joven miente en su trabajo para ir a la audición</i>	1	5	1'07" 00:48:57-00:50:04
Nº 5 <i>Audición</i>	2	168	25'03" 00:50:04-01:15:07
Nº 6 <i>Regreso de Věra con su grupo de música</i>	1	17	1'20" 01:15:07-01:16:27
Nº 7 <i>Regreso a casa de la aspirante que había mentido en su trabajo</i>	1	3	1'12" 01:16:27-01:17:39
Nº 8 <i>Cantante</i>	1	1	22" 01:17:39-01:18:01
Título de fin	-	-	2" 01:18:01-01:18:03
Fotograma negro	-	-	26" 01:18:03-01:18:29

A.2.2.- Estructura:

Elementos del relato de la PARTE 1:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Dos jóvenes son aficionados a las motos y a la música.	21'12'' del minuto 00:01:18 al 00:22:30
Desarrollo	Trama	Ninguno de los dos jóvenes se presenta con su banda al concierto en memoria de František Kmoch y cada uno es despedido de su banda.	10'12'' del minuto 00:22:30 al 00:32:42
Desenlace	Punto final	Los jóvenes se intercambian de banda.	3'38'' del minuto 00:32:42 al 00:36:20

Elementos del relato de la PARTE 2:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Vemos a dos jóvenes, una tiene una banda de música y otra es podóloga.	12'47'' del minuto 00:37:17 al 00:50:04
Desarrollo	Trama	Se lleva a cabo la audición y ninguna de las dos jóvenes que han sido presentadas con anterioridad en el planteamiento consigue pasar la prueba.	25'03'' del minuto 00:50:04 al 01:15:07
Desenlace	Punto final	Las dos jóvenes vuelven a su rutina tras no ser seleccionadas en la audición.	2'54'' del minuto 01:15:07 al 01:18:01

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

En ambas partes la línea de tensión es prácticamente horizontal, el espectador es un mero observador de dos situaciones descriptivas.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de transgresión:** en la PARTE 1 se identifican dos conflictos de transgresión iguales, los jóvenes anteponen su afición a las motos frente a la música.

- Situación inicial: cada joven pertenece a una banda de música diferente.
 - El incidente: deciden ir a ver una carrera de motos en vez de acompañar a sus respectivas orquestas a Kolín.
 - Lo que desencadena: cada joven es despedido de su banda.
 - Cuestión central: ¿Volverán al mundo de la música?
- **Conflicto de carencia:** En la PARTE 2 se observan dos conflictos de carencia, que como en la PARTE 1 vuelven a ser iguales para ambas protagonistas, ellas quieren cantar de manera profesional.
- Situación inicial: cada joven tiene su propio trabajo.
 - Incidente: se convoca una audición.
 - Lo que desencadena: que cada joven deje de lado su trabajo para poder acudir a la audición.
 - Cuestión central: ¿Conseguirán impresionar en la audición?

A.2.5.- Solución del conflicto:

En la PARTE 1 el conflicto se resuelve con el intercambio de los jóvenes en las bandas. En la PARTE 2 el conflicto no se resuelve, las jóvenes vuelven a sus vidas de podóloga y cantante en un grupo aficionado.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

PARTE 1:

- **Blumental:** joven de unos 18 años, complexión delgada, cabello claro y corto, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Amigo de Blumental:** joven de unos 18 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.

PARTE 2:

- **Věra:** joven de unos 19 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Podóloga:** joven de unos 17 años, complexión delgada, cabello claro, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

PARTE 1:


- **Director de la banda de música 1:** hombre de unos 50 años, complexión grande, cabello cano y calvo, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Director de la banda de música 2:** hombre de unos 35 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.

PARTE 2:

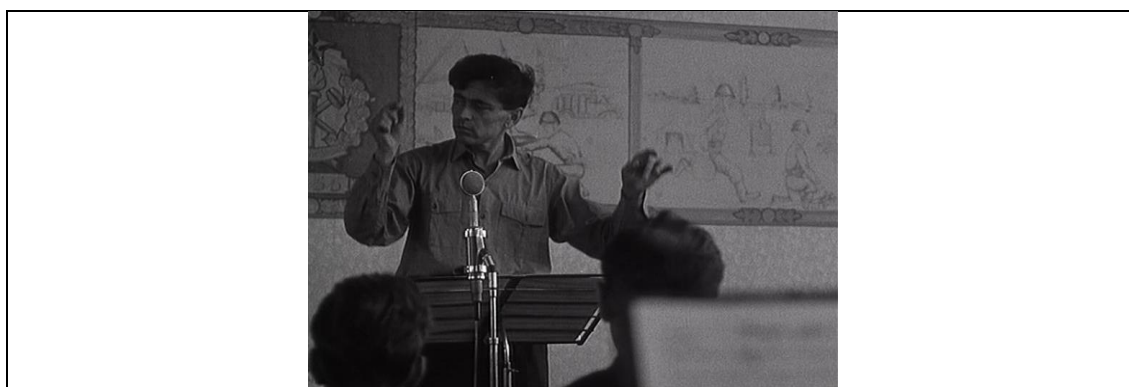
- **Jirí Suchý:** hombre de unos 30 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura alta, clase social alta, nivel cultural alto.
- **Amigo de la podóloga:** joven de 17 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: segmentación y yuxtaposición de historias en la PARTE 1. Se observa que la posición y angulación de la cámara es semejante a la de las personas que se encuentran en el escenario.

				
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS	
Toma 1 Minuto 00:11:09 Duración: 12''	Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 2. Músicos. Director.	Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Director 2: <i>Intentad tocar el acompañamiento, para que puedan</i>	

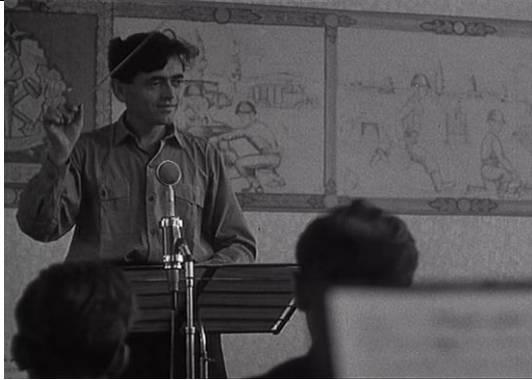

			<i>descansar. La melodía en esta pieza. Probad el acompañamiento. No es tan difícil. No es tan difícil con la melodía.</i>
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:11:21 Duración: 6''	Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 2. Blumental.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Director 2: <i>Significa que estáis tocando en una segunda. ¡Empecemos! Una vez más. Cuento: ¡un, dos!</i>
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:11:27 Duración: 6''	Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 2. Músicos.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música interpretada por la banda 2.

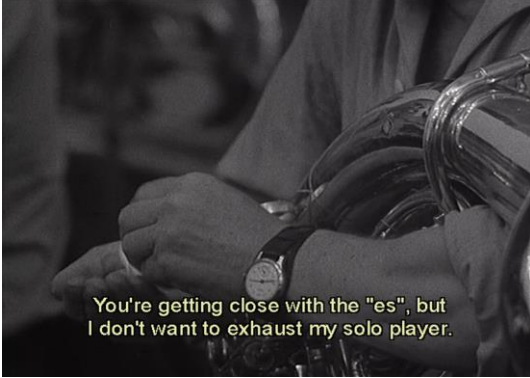





TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 4 Minuto 00:11:33 Duración: 23''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 2. Músicos. Director.</p>	<p>Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Música interpretada por la banda 2. Diálogo. Director 2: <i>¡Parad! Tened en cuenta que no está ahí siempre para hacerlo encajar “esta, esta, estata”. ¡No es así todo el rato, tenedlo en mente! Una vez más el acompañamiento. Y la melodía que está escrita en la figura. ¡Uno, dos!</i></p>

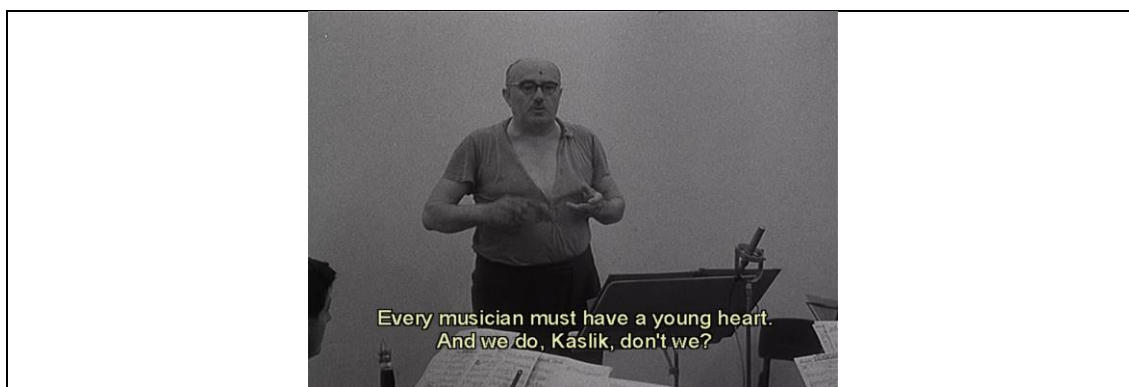


TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 5 Minuto 00:11:56</p>	<p>Tiempo presente. Interior.</p>	<p>Plano medio.</p>	<p>Sonido ambiente.</p>

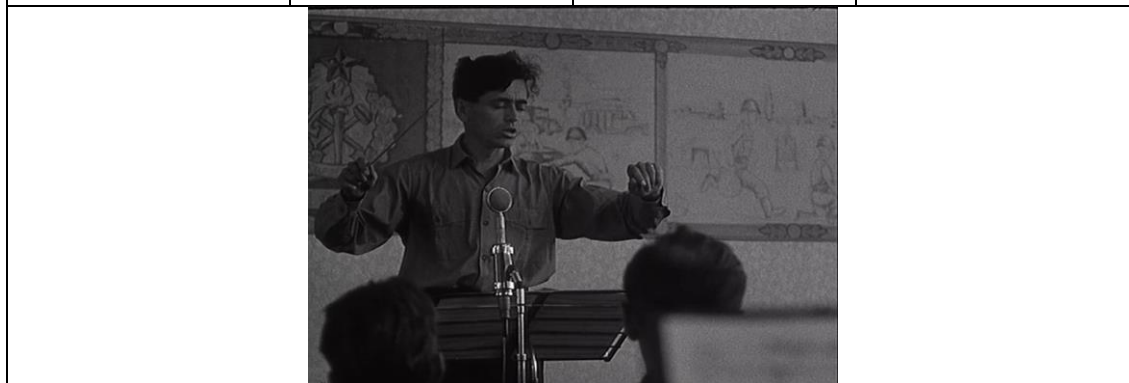
Duración: 13''	Ensayo de la banda de música 2.	Angulación normal. Cámara fija.	Música interpretada por la banda 2.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:12:09 Duración: 18''	Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 2. Músicos. Director.	Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música interpretada por la banda 2.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:12:17 Duración: 40''	Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 1. Músicos. Director.	Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música interpretada por la banda 1. Diálogo. Director 1: <i>¡Parad! ¡Uno de vosotros es muy ansioso!</i> [el director entona la melodía con la voz] <i>Estáis cerca del "es"...</i>

	 <p>You're getting close with the "es", but I don't want to exhaust my solo player.</p>		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 8 Minuto 00:12:57 Duración: 4''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 1. Músico.</p>	<p>Plano detalle. Picado. La cámara muestra las manos del músico y pasa a mostrar su cámara en un movimiento diagonal de abajo a arriba hacia la derecha.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Director 1: <i>...pero no quiero agotar mi interpretación solista.</i></p>
	 <p>The flute there, it must be like a violin, smooth as butter.</p>		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 9 Minuto 00:13:01 Duración: 6''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 1. Músicos. Director.</p>	<p>Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Director 1: <i>La flauta ahí, tiene que ser como un violín, suave como la mantequilla.</i></p>



			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 10 Minuto 00:13:07 Duración: 15''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 1. Director.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. El director 1 entona la melodía con la voz. Diálogo. Director: <i>Veis, no podéis sentirlo sin corazón. Tampoco podéis cortar un par sin corazón. Mucho menos con atraer con cualquier tono de una trompa.</i></p>
	 <p>Let alone entice any tone from a horn.</p>		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 11 Minuto 00:13:22 Duración: 3''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 1. Músico.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Director 1: <i>Todo músico debe tener un corazón joven.</i></p>




TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 12 Minuto 00:13:25 Duración: 14''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 1. Músicos. Director.</p>	<p>Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Director 1: <i>Y nosotros lo tenemos ¿no es así, Kaslik?</i> Kaslik: <i>Sí.</i> Director: <i>Todavía nos gustan las chicas. Incluso si somos... si tenemos menos pelo. No nos importa del todo. En su lugar, tenemos la belleza interior.</i></p>



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 13 Minuto 00:13:39 Duración: 4''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 2. Músicos.</p>	<p>Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Director 2: <i>Incluyendo los trombones al</i></p>

	Director.		<i>inicio. Incluyendo los trombones al inicio.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 14 Minuto 00:13:43 Duración: 9''	Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 2. Músico.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. El director 2 entona la melodía con la voz. Diálogo. Director 2: <i>¡Hay dos cuartos ahí! No os preocupéis. Está fuera de tono. Es mejor...</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 15 Minuto 00:13:52 Duración: 18''	Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 2. Director.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Director 2: <i>Recordad lo que dice el compañero Nornes. Es mejor no tocar del todo que tocar fuera de</i>

			<i>tono. Vuestro compañero lo tocará, si hay 2 o 3, lo tocará mejor. Esto es cierto. Es mejor no tocar del todo que tocar fuera de tono.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 16 Minuto 00:14:10 Duración: 22''	Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 1. Director.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Director 2: <i>¡Estáis mintiendo! ¡Estáis mintiendo! No os puedo perdonar, porque no sé hasta dónde vais a llegar con la cuestión religiosa. Pero lo que estáis diciendo no es cierto. No podéis dormir. Bien, seguid chillando. Vamos, Kucera está totalmente caliente. ¡Vamos!</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 17 Minuto 00:14:32 Duración: 10''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 2. Músicos. Director.</p>	<p>Plano general. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Música interpretada por la banda 2.</p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 18 Minuto 00:14:42 Duración: 3''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 2. Músicos.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Música interpretada por la banda 2.</p>
			


TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 19 Minuto 00:14:45 Duración: 2''	Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 2. Músicos.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música interpretada por la banda 2.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 20 Minuto 00:14:47 Duración: 1''	Tiempo presente. Interior. Ensayo de la banda de música 2. Músicos.	Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música interpretada por la banda 2.



TABLA 2: uso de los planos medios y primeros planos con carácter descriptivo. Aunque el lugar se introduce con un plano general, vamos conociendo al tipo de gente que se encuentra en él, jóvenes, paulatinamente, introduciendo la cámara en el escenario, entre los actores. De este modo el espectador no es un observador “mirón” sino participativo.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS

Toma 1 Minuto 00:41:25 Duración: 5''	Tiempo presente. Interior. Concierto amateur de la banda de Věra.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:41:30 Duración: 6''	Tiempo presente. Interior. Concierto amateur de la banda de Věra.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de la banda.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:41:36 Duración: 2''	Tiempo presente. Interior. Concierto amateur de la banda de Věra.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de la banda.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:41:38 Duración: 4''	Tiempo presente. Interior. Concierto amateur de la banda de Věra.	Plano medio. Angulación normal. Panorámica de derecha a izquierda.	Sonido ambiente. Música de la banda.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:41:42 Duración: 2''	Tiempo presente. Interior. Concierto amateur de la banda de Věra.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de la banda.
			

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:41:44 Duración: 3''	Tiempo presente. Interior. Concierto amateur de la banda de Věra.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de la banda.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:41:47 Duración: 3''	Tiempo presente. Interior. Concierto amateur de la banda de Věra.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de la banda.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 8 Minuto 00:41:50 Duración: 4''	Tiempo presente. Interior. Concierto amateur de la banda de Věra	Plano medio. Angulación normal. Ligero movimiento de la cámara a la izquierda.	Sonido ambiente. Música de la banda.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 9 Minuto 00:41:54 Duración: 7''	Tiempo presente. Interior. Concierto amateur de la banda de Věra.	Plano medio. Angulación normal. La cámara sigue al personaje y gira sobre su vertical hacia abajo cuando se sienta.	Sonido ambiente. Música de la banda.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 10 Minuto 00:42:01 Duración: 6''	Tiempo presente. Interior. Concierto amateur de la banda de Věra.	Primer plano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música de la banda.

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

PARTE 1:

- **Primer acto:** se muestra a los jóvenes y sus dos aficiones, las motos y la música.
- **Segundo acto:** cada joven es expulsado de su banda al incumplir con su obligación.
- **Tercer acto:** cada joven vuelve a ingresar en una banda de música.
- **Incidente desencadenante:** no hay.
- **Punto de giro:** la cita al concierto en memoria de František Kmoch.
- **Punto de ataque:** los jóvenes deciden no acudir al concierto.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** los jóvenes son expulsados de sus bandas.
- **Bisagra:** los jóvenes se intercambian de banda.
- **Punto de resolución:** los jóvenes vuelven a tocar en una banda.

PARTE 2:

- **Primer acto:** conocemos a las dos jóvenes.
- **Segundo acto:** se lleva a cabo la audición.
- **Tercer acto:** las jóvenes vuelven a su vida normal.
- **Incidente desencadenante:** la audición.
- **Punto de giro:** las jóvenes no son seleccionadas.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

A.4.4.- Personajes:

- **Blumental y su amigo:** tienen dos aficiones, la música y las motos, básicamente prefieren el ocio de la juventud que la responsabilidad del mundo adulto en el que los gustos personales quedan en un segundo plano. Blumental toca en la banda de música 1 y su amigo en la 2.
- **Věra:** es una mujer que muestra seguridad, de hecho, ya es cantante, pero en la audición se queda parada y no consigue hacerla. Sin embargo, su ánimo no decae y vuelve con su grupo de música.
- **Podóloga:** la joven se escapa del trabajo para acudir a la audición con un amigo y, aunque no consigue pasar, no se desanima. Cuando vuelve al trabajo se disculpa con su jefe al contarle la verdad y continúa con su vida.
- **Director de la banda de música 1:** exigente, con gran fuerza interior, es un profesional que busca la pulcritud en su trabajo. Valora enormemente la seriedad y el compromiso.
- **Director de la banda de música 2:** es exigente, aunque se muestra algo más laxo y cercano que el director de la banda de música 1. Su compromiso con la música y sentido del deber hacen que despida a Blumental al faltar a un evento tan señalado e importante para los músicos.
- **Jirí Suchý:** es un cazatalentos, y en todo momento se muestra profesional y educado con las aspirantes. Le conocemos poco, pero muestra autoridad y seriedad.
- **Amigo de la podóloga:** es un joven un tanto retraído e indeciso. Se muestra cabizbajo e inseguro.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y los primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

La angulación de los planos se asemeja a la de las personas que conforman un grupo específico, en las bandas de música se emplean dos angulaciones para mostrar a los directores: ligeramente contrapicada (como si el espectador estuviese sentado entre los músicos) o normal (como si el espectador estuviese de pie). En el concierto de la banda de Věra la angulación depende de si nos encontramos entre el público o desde el escenario. También depende si estamos observando a personajes que están a nuestro mismo nivel o no.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

En la PARTE 1 la música nos permite correlacionar las imágenes, así, por ejemplo, en la carrera de aficionados a las motos, se va alternando el ritmo de la música que acompaña a las imágenes: se emplea un ritmo lento con el corredor a quien todos adelantan y más rápido cuando la cámara se centra en quien más corre, jugando y transmitiendo la sensación de velocidad a través de la música.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 3. Títulos de crédito iniciales y título de fin.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias PARTE 1:** 31.
- **Duración media de las secuencias PARTE 1:** 1'30''.
- **Ritmo PARTE 1:** rápido.
- **Número de secuencias PARTE 2:** 8.
- **Duración media de las secuencias PARTE 2:** 5'.
- **Ritmo PARTE 2:** lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

En ambas partes la situación que crea la historia es la misma: anteponer el ocio al deber. Básicamente es un rasgo que diferencia a los adultos de los jóvenes, la responsabilidad. En la PARTE 1, cuando los jóvenes son expulsados de las bandas consiguen seguir airosos al intercambiarse. En la PARTE 2 ambas participantes no logran superar la prueba, pero eso no da pie a una nueva trama sino a la aceptación de lo que sucede.

C.2.- Nivel de significación:

Forman trabaja con la imagen de los jóvenes en contraposición con los adultos. Los primeros funcionan como iconos por lo que representan al colectivo con unos intereses propios y un compromiso social ausente. Los adultos, que quedan representados en la PARTE 1 en los directores de las bandas, tienen un gran sentido de la perfección y de la responsabilidad. Se contraponen a los jóvenes, quienes se muestran irresponsables y hedonistas.

A los personajes en sí, apenas los conocemos, lo que llegamos a entender es su identidad como colectivo, una construcción que realizamos desde la contraposición entre los dos grupos.

C.3.- Tema principal:

El tema principal es la diferencia entre generaciones. De hecho, el espectador, en función de su edad y experiencia podrá realizar una interpretación u otra. Estas discrepancias se van conformando al relatar el día a día.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, presentando unos desenlaces rápidos y abruptos.

Valoración de los personajes: los personajes no están estereotipados individualmente, aunque se muestran en ellos conductas propias del grupo de edad al que pertenecen.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento contrapone dos realidades, la de una juventud despreocupada que acepta la realidad frente a la de unos adultos más serios y con un sentido del deber más interiorizado. Forman plantea una crítica a los valores sociales con la realidad del momento, los cuales influyen también en la política.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo alternado (PARTE 1) y lineal (PARTE 2).

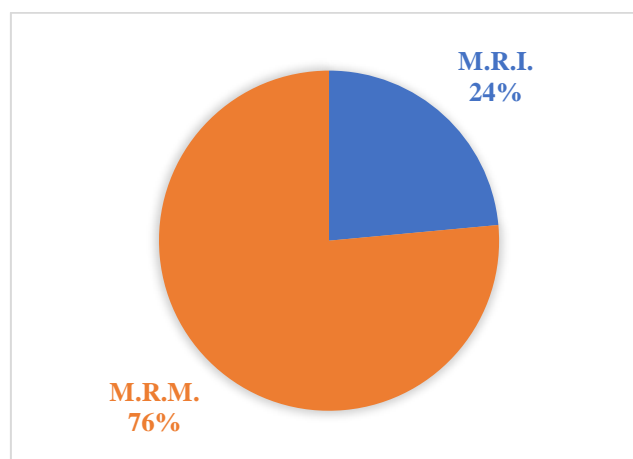
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Uso de actores profesionales.

Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias. (PARTE 1)
El final es cerrado.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias. (PARTE 2)
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 24% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 76% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.9.- Černý Petr (17 de abril de 1964) Miloš Forman

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

La historia acompaña a un joven llamado Petr, quien está viviendo algunas “primeras veces” de la juventud como el primer empleo o la primera relación sentimental. Vamos viendo cómo desarrolla su trabajo, cómo se divierte y cómo cambia su rol en casa o fuera de ella.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Nº 1 Unida a los títulos de crédito <i>Apertura de tienda</i>	2	16	3'52'' 00:00:00-00:03:52
Nº 2 <i>Primer día de trabajo de Petr</i>	7	46	7' 00:03:52-00:10:52
Nº 3 <i>Persecución</i>	6	13	2'46'' 00:10:52-00:13:38
Nº 4 <i>Bronca del padre de Petr</i>	1	21	6'28'' 00:13:38-00:20:06
Nº 5 <i>Padre de Petr director de banda de música</i>	1	3	51'' 00:20:06-00:20:57
Nº 6 <i>Bar</i>	1	19	2'46'' 00:20:57-00:23:43
Nº 7 <i>Vestuarios</i>	8	10	1'43'' 00:23:43-00:25:26
Nº 8 <i>Lago</i>	1	9	1'53'' 00:25:26-00:27:19
Nº 9 <i>Enfrentamiento</i>	1	17	3'11'' 00:27:19-00:30:30
Nº 10 <i>Fiesta y baile</i>	2	103	17'56'' 00:30:30-00:48:26
Nº 11 <i>Casa de Petr</i>	1	19	3'48'' 00:48:26-00:52:14

Nº 12 <i>Pavla y amigas</i>	1	3	1'03'' 00:52:14-00:53:17
Nº 13 <i>Petr y amigo</i>	1	1	1'23'' 00:53:17-00:54:40
Nº 14 <i>Cuadro Venus de Urbino</i>	1	21	3'39'' 00:54:40-00:58:19
Nº 15 <i>Casa de Petr</i>	1	23	3'52'' 00:58:19-01:02:11
Nº 16 <i>Cita de Petr</i>	3	22	6'12'' 01:02:11-01:08:23
Nº 17 <i>Tienda</i>	3	25	4'35'' 01:08:23-01:12:58
Nº 18 <i>Casa de Petr</i>	1	1	12'16'' 01:12:58-01:25:14
Fundido a negro	-	-	2'' 01:25:14-01:25:16
Título de fin	-	-	2'' 01:25:16-01:25:18
Fundido a negro	-	-	1'' 01:25:18-01:25:19

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Seguimos el día a día de Petr, un joven que acaba de comenzar a trabajar en una tienda de alimentación.	85'14'' del minuto 00:00:00 al 01:25:14
Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

No hay una curva o línea de tensión ya que simplemente vemos el día a día de Petr. No hay una trama definida en la que reconocer un desarrollo, nudo y desenlace.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

No se da ningún tipo de conflicto.

A.2.5.- Solución del conflicto:

No hay.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Petr:** joven de unos 17 años, complexión delgada, cabello castaño y corto, estatura baja, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Cenda:** joven de unos 17 años, complexión delgada, cabello claro y corto, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Pavla:** joven de unos 17 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Padre de Petr:** hombre de unos 50 años, complexión grande, cabello cano y corto, estatura alta, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Madre de Petr:** mujer de unos 50 años, complexión grande, cabello oscuro, estatura baja, clase social baja, nivel cultural bajo.


A.3.- Segmentación:



TABLA 1: final abierto y cortado justo cuando el padre de Petr va a verbalizar sobre qué discute. La cámara toma como referencia la posición de Petr para trabajar las angulaciones del padre y de Cenda.


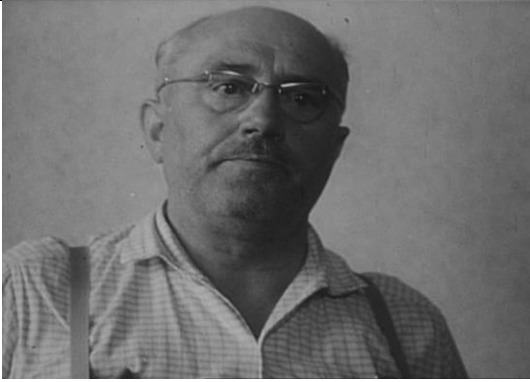
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 01:22:14 Duración: 5''	Tiempo presente. Interior. Casa de Petr.	Primer plano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Padre de Petr: <i>¿A qué te dedicas?</i>

	El padre de Petr habla con Cenda, quien ha ido a casa a devolver a Petr el dinero que le prestó.		
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 01:22:19 Duración: 5''	Tiempo presente. Interior. Casa de Petr.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Cenda: <i>¿Yo? Soy aprendiz de albañilería.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 01:22:24 Duración: 19''	Tiempo presente. Interior. Casa de Petr.	Primer plano. Contrapicado. La cámara sigue al padre de Petr.	Sonido ambiente. Diálogo. Padre de Petr: <i>Bien. Así que aprendiz de albañilería. ¡Enséñale tus manos!</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 01:22:43 Duración: 16''	Tiempo presente. Interior. Casa de Petr. Cenda come un bollo.	Plano entero. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Cenda: <i>¿Te refieres a que enseñe mis manos?</i> Padre de Petr: <i>¡Sí!</i> <i>¡Mira!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 01:22:59 Duración: 6''	Tiempo presente. Interior. Casa de Petr. Petr mira las manos de Cenda.	Plano entero. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Padre de Petr: <i>¡Hecha un buen vistazo!</i>
			

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 01:23:05 Duración: 14''	Tiempo presente. Interior. Casa de Petr. Cenda come un bollo.	Primer plano. Angulación normal. La cámara sigue a Cenda.	Sonido ambiente. Diálogo. Cenda: <i>Yo mejor me voy. Así que hasta luego.</i> Padre de Petr: <i>¿Has visto eso? Él está trabajando duro. Él nunca se convertirá en un vándalo.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 01:23:19 Duración: 56''	Tiempo presente. Interior. Casa de Petr. El padre de Petr va caminando pensativo y hablando, mirando a Petr.	Plano medio. Contrapicado. La cámara sigue al padre de Petr.	Sonido ambiente. Diálogo. Padre de Petr: <i>¿Y tú? "no sé", "no me va", "no quiero hacerlo", "no sé". Así que, ¿Quién se supone que debe saberlo? ¿Mamá? ¿Papá? No sostengo sobre ti lo que no sabes. Es normal a tu edad. Lo entenderás más adelante. Pero hasta que sepas lo que quieres, harás lo que yo quiera que hagas.</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 8 Minuto 01:24:15 Duración: 21''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Casa de Petr. Cenda de pie. El amigo de Cenda llama a la puerta y la abre.</p>	<p>Plano medio. Contrapicado. Cámara que cierra el plano sobre Cenda.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Amigo de Cenda: <i>Buenas tardes. Por favor, puedes darte prisa, Ven, vamos ven.</i> Cenda: <i>¡Espera! Esto está interesante, amigo [se dirige al amigo]. Este es mi colega [se dirige al padre de Petr].</i></p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 9 Minuto 01:24:36 Duración: 8''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Casa de Petr. El padre de Petr mira a Cenda fijamente.</p>	<p>Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Padre de Petr: <i>“Interesante”, “colega”. Así que para ti es interesante.</i></p>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 10 Minuto 01:24:44 Duración: 7''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Casa de Petr. Cenda se dirige al padre de Petr mientras recula en dirección a la puerta.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Cenda: <i>Oh, no, ¡No es interesante del todo! Al contrario.</i></p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 11 Minuto 01:24:51 Duración: 16''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Casa de Petr. El padre de Petr se dirige a Cenda.</p>	<p>Primer plano. Angulación ligeramente contrapicada. Cámara fija. El padre se mueve hacia delante y se cierra el plano sobre él. La imagen se congela en el último segundo del plano.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Padre de Petr: <i>Todavía no sabes de lo que estás hablando. Tú no sabes qué es qué. Todo es sobre...</i></p>

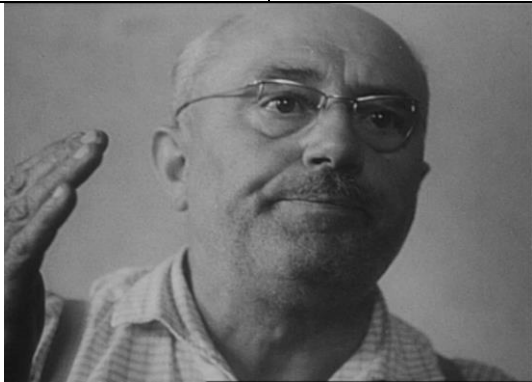
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 12 Minuto 01:25:07 Duración: 1''	Tiempo presente. Interior. Casa de Petr. Petr mira a su padre.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 13 Minuto 01:25:08 Duración: 5''	Tiempo presente. Interior. Casa de Petr. Padre de Petr	Primer plano. Angulación ligeramente contrapicada. Fotograma congelado.	Música extradiegética. La misma que la del inicio de la película.

TABLA 2: grabación en exteriores en las que vemos vehículos cruzar por delante de la cámara o personas. También sucede esto en las grabaciones de la tienda en la que trabaja Petr, donde se cruzan los actores secundarios.



Minuto 00:11:23



Minuto 01:10:28

TABLA 3: la cámara se introduce como un miembro más del acontecimiento, por ejemplo, en el caso de la fiesta. Es un recurso que va trabajando por contraste, es decir, intercalando angulaciones normales y contrapicadas. Las normales aproximan la imagen a “como si” el espectador estuviese presente, las contrapicadas le alejan y reubican en su espacio fílmico de espectador.



Minuto 00:42:24



Minuto 00:42:48



Minuto 00:43:07



Minuto 00:43:12



A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis y de la pausa. Esta última se presenta en las descripciones que se realizan de dos lugares: la tienda y la fiesta.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** seguimos el día a día de Petr.
- **Segundo acto:** no hay.

- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** no hay.
- **Punto de giro:** no hay.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

A.4.4.- Personajes:









- **Petr:** retraído e inseguro pero independiente. Respeta a su padre, aunque se guía por su propio criterio. Se encuentra en un momento de la vida en el que está dando un salto de identidad, socialmente empieza a asumir el rol de adulto.
- **Cenda:** no deja de ser otro joven que se inicia en la vida adulta, pero se muestra fanfarrón y tiene un aire de superioridad que no es nada más que una máscara para cubrir su inseguridad. Va acompañado de otro joven y necesita de él para reafirmar sus actos y que le adule cada gesto.
- **Pavla:** es independiente y libre. Amiga de Petr que tiene una seguridad bastante mayor, la cual la permite disfrutar mucho más de los momentos que comparte con Petr, especialmente en la fiesta en donde se muestra desinhibida.
- **Padre de Petr:** su personalidad es fuerte y arrolladora. Muy seguro de sí mismo, con una gran dote de mando y decisión. Quiere que Petr se convierta en un hombre y que deje a un lado sus inseguridades, algo que él interpreta como una característica del espacio de confort de Petr.
- **Madre de Petr:** es una ama de casa que se muestra dulce y defiende a Petr en ciertos momentos, especialmente ante las discusiones con su padre, sin embargo, su palabra en casa no tiene tanto peso.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.

- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en lugares reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	
	
	
	

Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y los primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

Durante la fiesta de los jóvenes, Forman coloca la cámara a diferentes alturas para mostrar lo mismo: una multitud. La cámara se muestra así con agilidad y se la da una presencia especial. Cabe destacar también la capacidad de Forman de desplazarse entre las multitudes a la altura de los presentes en planos detalle y primeros planos, lo que integra al espectador directamente en el evento en sí.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

Los diálogos son importantes y tuvieron un gran peso en su momento, especialmente el saludo que interpreta Vladimír Pucholt (Cenda), ese repetido y prolongado saludo *Ahoj* con el que muestra su fanfarronería frente a Petr (Ladislav Jakim).

La música es importante porque es la que cierra la película. La canción que inicia la trama es la misma que la concluye y ayuda a construir la sensación de final al cortarse el filme con el diálogo del padre de Petr a medias.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 2. Títulos de crédito iniciales y título de fin.
- **Fundidos a negro:** 2. Marcan el rótulo de final.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 18.
- **Duración media de las secuencias:** 4'30''.
- **Ritmo:** lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia parte del primer día de trabajo de Petr, se estructura a partir de ese cambio de joven a adulto en el que le vemos responder a diferentes situaciones.

C.2.- Nivel de significación:

Petr es un protagonista con pocas cualidades para serlo: no es decidido, no tiene iniciativa y se deja llevar por la situación sin imponerse a ella, aunque sea contraria a sus gustos. Funciona como icono de una juventud desinteresada y poco comprometida. Y algo similar ocurre con otros jóvenes en la historia, Cenda parece ser mucho más decidido, pero cuando está en casa de Petr, se retracta de sus palabras, y en la fiesta acaba por darle vergüenza ligar con una chica.

El padre de Petr es quien trata de dirigir las conductas de su hijo, pero con poco acierto, ya que solo lo hace a través de reproches, sin dar opciones a cómo enfocar o enfrentar la vida adulta. Y justo cuando parece que lo va a hacer, la película llega a su fin.

C.3.- Tema principal:

El paso de adolescente a adulto es el tema principal de la historia. Petr tiene una actitud distante, muestra poco interés, y su padre busca revertir esa conducta porque quiere ver en él a alguien que trabaje de verdad. Da igual que tenga un trabajo ya, porque para su padre no es suficiente, no es un trabajo de verdad para un hombre estar vigilando en una tienda, de hecho, va a ver cómo trabaja no tanto por orgullo hacia su hijo sino para controlar la situación.

Esa apatía que remarca Forman en la película, se basa en una situación real en cuanto al desinterés hacia la política por parte de los jóvenes (Hames, 1985). Y en un país con una fuerte ideología, si los jóvenes no muestran interés por la misma, ¿en qué iban a hacerlo?

The fact that Forman's Petr did not conform to the ideal of "socialist youth" not only broke with aesthetic precedents but identified a real problem facing Czechoslovakia in the early sixties, that of teenage apathy. If one considers that a high percentage of nineteen-year-old boys had not heard of the Warsaw Pact and that, according to one poll, 47 percent of students considered themselves to be politically neutral, one can see that Petr's limited horizons were not all abnormal¹³. (p 124)

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme al trabajar en exclusiva el planteamiento.

Valoración de los personajes: los personajes no están estereotipados, aunque se muestran en ellos conductas propias del grupo de edad al que pertenecen. Los jóvenes son más inseguros, pero los adultos tienen un carácter más definido y adultos siempre tratan de reconducir lo que no aprueban de esos jóvenes.

¹³ Traducción propia: El hecho de que el Petr de Forman no se ajustase al ideal de "juventud socialista" no solo rompió con los precedentes estéticos, sino que identificó un problema real que encaraba Checoslovaquia a principios de los años sesenta, el de la apatía de los adolescentes. Si uno considera que un alto porcentaje de los chicos de diecinueve años no habían oído hablar del Pacto de Varsovia y que, en base a una encuesta, el 47 por cien de los estudiantes se consideraban a sí mismos como políticamente neutrales, uno puede ver que los horizontes de Petr no eran del todo anormales.

Destaca el personaje del padre de Petr, Jan Vostrčil, quien es director de música en la parte *Kdyby ty muziky nebyly* de *Konkurs* y en *Černý Petr* aparece también como director de música:



Una imagen que parece ser un guiño propio pero que esconde otra razón (Forman y Novak, 1994):

I cast the sixty-year-old bandleader in my documentary [...]. Jan Vostrčil took the role, but only because he lived for brass music and was willing to do anything for it. I asked Vostrčil if he'd read for the father in *Black Petr*, but he flatly refused me. There were no brass bands in that movie, and he wasn't interested in being some kind of show-off. He had too much going on his life as it was. I kept talking. In the end, I struck a deal with him. He'd read for the father and if he got cast in the role, I'd find a way to incorporate a brass band into the script¹⁴. (p. 138)

Así que, finalmente, ese fragmento de la película es el pacto entre Jan Vostrčil y Miloš Forman.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento permite conectar con la realidad desde un punto crítico, que es lo que trasciende desde la metáfora que se trabaja.

¹⁴ Traducción propia: Di el papel al director de banda de sesenta años en mi documental [...]. Jan Vostrčil aceptó el papel, pero solo porque vivía para la música de instrumentos de viento y estaba dispuesto a hacer cualquier cosa por ella. Le pregunté a Vostrčil si interpretaría el papel de padre en *Pedro el negro*, pero lamentablemente rechazó mi propuesta. No había bandas de música de instrumentos de viento en esa película, y él no estaba interesado en ser el centro de atención. Tenía demasiado en su vida tal cual ya era. Seguí hablando. Al final, hice un trato con él. Leería el papel de padre, y si él interpretaba el papel, yo encontraría una forma para incorporar una banda de música de instrumentos de viento en el guion.

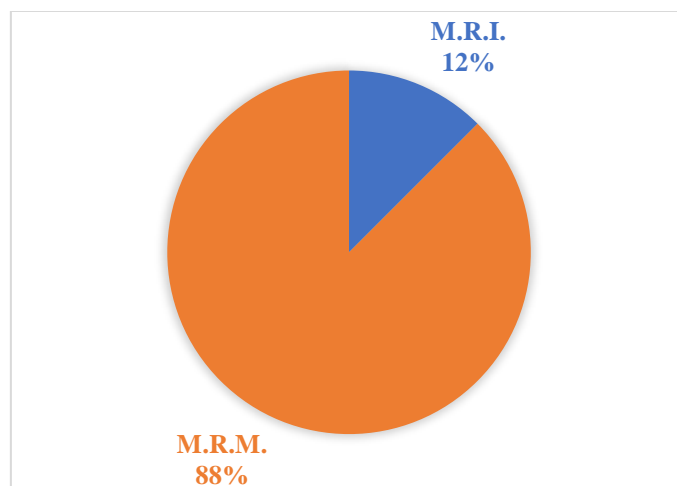
Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal, aunque en ocasiones se emplea el montaje analítico (en la tienda o en la fiesta).

E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Uso de actores profesionales.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
El final es abierto o no hay final.
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 12% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 88% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.10.- Démanty noci (25 de septiembre de 1964) Jan Němec

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

La película narra la historia de dos jóvenes que saltan de un tren que les traslada de un campo de concentración a otro. Tras su huida deambulan por el bosque sin rumbo fijo hasta que se encuentran con unos alemanes armados que les retienen. Desconocemos el nombre de los jóvenes, de donde vienen o hacia dónde van, pero se nos van introduciendo pequeñas introspecciones desde las que podemos entender que son checos, también por sus interacciones en lengua checa.

El final que plantea Němec es abierto y depende del espectador, ya que en una de las secuencias observamos a los jóvenes checos fallecidos en el suelo, aunque en el final estricto de la cinta, lo que oímos son risas y a los jóvenes marcharse con vida.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	54'' 00:00:00-00:00:54
Nº 1 <i>Huida del tren</i>	1	10	4'21'' 00:00:54-00:05:15
Nº 2 <i>Introspección 1. Praga</i>	1	1	7'' 00:05:15-00:05:22
Nº 3 <i>Bosque</i>	1	4	2'26'' 00:05:22-00:07:48
Nº 4 <i>Introspección 2. Tranvía</i>	1	1	7'' 00:07:48-00:07:55
Nº 5 <i>Bosque</i>	1	3	1'31'' 00:07:55-00:09:26
Nº 6 <i>Analepsis 1. Tren</i>	1	1	34'' 00:09:26-00:10:00
Nº 7 <i>Bosque</i>	1	4	17'' 00:10:00-00:10:17
Nº 8 <i>Analepsis 2. Tren</i>	1	1	17'' 00:10:17-00:10:34

Nº 9 <i>Bosque</i>	1	3	11'' 00:10:34-00:10:55
Nº 10 <i>Introspección 3. Praga</i>	1	1	5'' 00:10:55-00:11:00
Nº 11 <i>Bosque</i>	1	3	23'' 00:11:00-00:11:23
Nº 12 <i>Introspección 4. Praga</i>	1	1	7'' 00:11:23-00:11:30
Nº 13 <i>Bosque</i>	1	2	24'' 00:11:30-00:11:54
Nº 14 <i>Introspección 5. Praga</i>	1	1	2'' 00:11:54-00:11:56
Nº 15 <i>Bosque</i>	1	3	16'' 00:11:56-00:12:12
Nº 16 <i>Introspección 6. Praga</i>	1	1	5'' 00:12:12-00:12:17
Nº 17 <i>Bosque</i>	1	1	8'' 00:12:17-00:12:25
Nº 18 <i>Introspección 7. Praga</i>	1	1	7'' 00:12:25-00:12:32
Nº 19 <i>Bosque</i>	1	9	50'' 00:12:32-00:13:22
Nº 20 <i>Introspección 8</i>	1	1	2'' 00:13:22-00:13:24
Nº 21 <i>Bosque</i>	1	7	44'' 00:13:24-00:14:08
Nº 22 <i>Introspección 9. Bosque</i>	1	1	6'' 00:14:08-00:14:14
Nº 23 <i>Bosque</i>	1	1	6'' 00:14:14-00:14:20
Nº 24 <i>Introspección 10. Bosque</i>	1	1	13'' 00:14:20-00:14:33
Nº 25 <i>Bosque</i>	1	1	9'' 00:14:33-00:14:42
Nº 26 <i>Introspección 11</i>	1	1	2'' 00:14:42-00:14:44
Nº 27 <i>Bosque</i>	1	1	5'' 00:14:44-00:14:49
Nº 28 <i>Introspección 12</i>	1	1	2'' 00:14:49-00:14:51
Nº 29 <i>Bosque</i>	1	1	4'' 00:14:51-00:14:55

Nº 30 <i>Introspección 13</i>	1	1	2'' 00:14:55-00:14:57
Nº 31 <i>Bosque</i>	1	1	4'' 00:14:57-00:15:01
Nº 32 <i>Introspección 14</i>	1	1	2'' 00:15:01-00:15:03
Nº 33 <i>Bosque</i>	1	1	4'' 00:15:03-00:15:07
Nº 34 <i>Introspección 15</i>	1	1	3'' 00:15:07-00:15:10
Nº 35 <i>Bosque</i>	1	1	5'' 00:15:10-00:15:15
Nº 36 <i>Introspección 16</i>	1	1	2'' 00:15:15-00:15:17
Nº 37 <i>Bosque</i>	1	1	6'' 00:15:17-00:15:23
Nº 38 <i>Introspección 17</i>	1	1	2'' 00:15:23-00:15:25
Nº 39 <i>Bosque</i>	1	1	5'' 00:15:25-00:15:30
Nº 40 <i>Introspección 18</i>	3	3	5'' 00:15:30-00:15:35
Nº 41 <i>Bosque</i>	1	1	6'' 00:15:35-00:15:41
Nº 42 <i>Introspección 19</i>	1	1	3'' 00:15:41-00:15:44
Nº 43 <i>Bosque</i>	1	1	6'' 00:15:44-00:15:50
Nº 44 <i>Introspección 20</i>	1	1	2'' 00:15:50-00:15:52
Nº 45 <i>Bosque</i>	1	1	4'' 00:15:52-00:15:56
Nº 46 <i>Introspección 21</i>	1	1	2'' 00:15:56-00:15:58
Nº 47 <i>Bosque</i>	1	1	4'' 00:15:58-00:16:02
Nº 48 <i>Introspección 22</i>	1	1	2'' 00:16:02-00:16:04
Nº 49 <i>Bosque</i>	1	1	3'' 00:16:04-00:16:07
Nº 50 <i>Introspección 23. Buzón</i>	1	1	2'' 00:16:07-00:16:09
Nº 51 <i>Bosque</i>	1	1	9'' 00:16:09-00:16:18
Nº 52 <i>Bosque</i>	1	3	1'18'' 00:16:18-00:17:36

Nº 53 <i>Introspección 24. Jóvenes bien vestidos</i>	1	1	30'' 00:17:36-00:18:06
Nº 54 <i>Bosque</i>	1	3	24'' 00:18:06-00:18:30
Nº 55 <i>Introspección 25. Puerta soleada</i>	1	1	5'' 00:18:30-00:18:35
Nº 56 <i>Bosque</i>	1	1	8'' 00:18:35-00:18:43
Nº 57 <i>Introspección 26</i>	1	1	5'' 00:18:43-00:18:48
Nº 58 <i>Bosque</i>	1	1	6'' 00:18:48-00:18:54
Nº 59 <i>Introspección 27</i>	1	1	3'' 00:18:54-00:18:57
Nº 60 <i>Bosque</i>	1	3	20'' 00:18:57-00:19:17
Nº 61 <i>Introspección 28</i>	1	1	5'' 00:19:17-00:19:22
Nº 62 <i>Bosque</i>	1	1	9'' 00:19:22-00:19:31
Nº 63 <i>Introspección 29</i>	1	1	5'' 00:19:31-00:19:36
Nº 64 <i>Bosque</i>	1	1	8'' 00:19:36-00:19:44
Nº 65 <i>Introspección 30</i>	1	1	3'' 00:19:44-00:19:47
Nº 66 <i>Introspección 31</i>	1	1	4'' 00:19:47-00:19:51
Nº 67 <i>Bosque</i>	1	2	8'' 00:19:51-00:19:59
Nº 68 <i>Introspección 32</i>	1	1	6'' 00:19:59-00:20:05
Nº 69 <i>Bosque</i>	1	1	4'' 00:20:05-00:20:09
Nº 70 <i>Introspección 33</i>	1	1	4'' 00:20:09-00:20:13
Nº 71 <i>Bosque</i>	1	3	11'' 00:20:13-00:20:24
Nº 72 <i>Introspección 34</i>	1	1	3'' 00:20:24-00:20:27
Nº 73 <i>Bosque</i>	1	1	8'' 00:20:27-00:20:35
Nº 74 <i>Introspección 35</i>	1	1	6'' 00:20:35-00:20:41
Nº 75 <i>Bosque</i>	1	1	3'' 00:20:41-00:20:44

Nº 76 <i>Introspección 36</i>	1	1	3'' 00:20:44-00:20:47
Nº 77 <i>Bosque</i>	1	1	2'' 00:20:47-00:20:49
Nº 78 <i>Introspección 37</i>	1	1	3'' 00:20:49-00:20:52
Nº 79 <i>Ladera de rocas</i>	1	11	2'17'' 00:20:52-00:23:09
Nº 80 <i>Introspección 38</i>	1	4	11'' 00:23:09-00:23:20
Nº 81 <i>Ladera de rocas</i>	1	2	44'' 00:23:20-00:24:04
Nº 82 <i>Introspección 39</i>	1	1	7'' 00:24:04-00:24:11
Nº 83 <i>Bosque</i>	1	20	1'39'' 00:24:11-00:25:50
Nº 84 <i>Bosque y prado</i>	3	15	2' 00:25:50-00:27:50
Nº 85 <i>Casa de campo</i>	2	7	1'46'' 00:27:50-00:29:36
Nº 86 <i>Introspección 40</i>	1	7	24'' 00:29:36-00:30:00
Nº 87 <i>Introspección 41</i>	1	6	21'' 00:30:00-00:30:21
Nº 88 <i>Introspección 42</i>	1	18	1'12'' 00:30:21-00:31:33
Nº 89 <i>Casa de campo</i>	1	2	6'' 00:31:33-00:31:39
Nº 90 <i>Comida</i>	2	9	2'38'' 00:31:39-00:34:17
Nº 91 <i>Señores con rifles</i>	1	6	57'' 00:34:17-00:35:14
Nº 92 <i>Bosque</i>	1	4	45'' 00:35:14-00:35:59
Nº 93 <i>Introspección 43</i>	42	65	5'58'' 00:35:59-00:41:57
Nº 94 <i>Persecución</i>	1	59	4'40'' 00:41:57-00:46:37
Nº 95 <i>Bosque</i>	2	3	1'33'' 00:46:37-00:48:10
Nº 96 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	4	40'' 00:48:10-00:48:50
Nº 97 <i>Analepsis 3. Tren</i>	1	2	24'' 00:48:50-00:49:14
Nº 98 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	1	13'' 00:49:14-00:49:27

Nº 99 <i>Analepsis 4. Camión</i>	1	1	8'' 00:49:27-00:49:35
Nº 100 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	11	1'33'' 00:49:35-00:51:08
Nº 101 <i>Analepsis 5. Río</i>	1	1	11'' 00:51:08-00:51:19
Nº 102 <i>Prolepsis 1. Fusilamiento</i>	1	1	5'' 00:51:19-00:51:24
Nº 103 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	3	19'' 00:51:24-00:51:43
Nº 104 <i>Prolepsis 2. Fusilamiento</i>	1	1	4'' 00:51:43-00:51:47
Nº 105 <i>Introspección 44</i>	1	1	4'' 00:51:47-00:51:51
Nº 106 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	1	14'' 00:51:51-00:52:05
Nº 107 <i>Prolepsis 3. Fusilamiento</i>	1	1	6'' 00:52:05-00:52:11
Nº 108 <i>Introspección 45</i>	1	1	3'' 00:52:11-00:52:14
Nº 109 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	3	18'' 00:52:14-00:52:32
Nº 110 <i>Prolepsis 4. Fusilamiento</i>	1	1	4'' 00:52:32-00:52:36
Nº 111 <i>Introspección 46</i>	1	1	3'' 00:52:36-00:52:39
Nº 112 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	2	9'' 00:52:39-00:52:48
Nº 113 <i>Prolepsis 5. Fusilamiento</i>	1	1	3'' 00:52:48-00:52:51
Nº 114 <i>Introspección 47</i>	1	1	2'' 00:52:51-00:52:53
Nº 115 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	1	25'' 00:52:53-00:53:18

Nº 116 <i>Prolepsis 6. Fusilamiento</i>	1	1	3'' 00:53:08-00:53:11
Nº 117 <i>Introspección 48</i>	1	1	2'' 00:53:11-00:53:13
Nº 118 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	1	22'' 00:53:13-00:53:35
Nº 119 <i>Prolepsis 7. Fusilamiento</i>	1	1	15'' 00:53:35-00:53:50
Nº 120 <i>Introspección 49</i>	1	1	2'' 00:53:50-00:53:52
Nº 121 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	2	35'' 00:53:52-00:54:27
Nº 122 <i>Prolepsis 8. Fusilamiento</i>	1	1	4'' 00:54:27-00:54:31
Nº 123 <i>Introspección 50</i>	1	1	3'' 00:54:31-00:54:34
Nº 124 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	4	30'' 00:54:34-00:55:04
Nº 125 <i>Prolepsis 9. Fusilamiento</i>	1	1	3'' 00:55:04-00:55:07
Nº 126 <i>Introspección 51</i>	1	1	10'' 00:55:07-00:55:17
Nº 127 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	1	18'' 00:55:17-00:55:35
Nº 128 <i>Prolepsis 10. Fusilamiento</i>	1	1	5'' 00:55:35-00:55:40
Nº 129 <i>Interrogatorio</i>	1	4	40'' 00:55:40-00:56:20
Nº 130 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	5	56'' 00:56:20-00:57:16
Nº 131 <i>Analepsis 6. Bosque</i>	1	1	12'' 00:57:16-00:57:28
Nº 132 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	2	13'' 00:57:28-00:57:41
Nº 133 <i>Analepsis 7. Bosque</i>	1	1	11'' 00:57:41-00:57:52

Nº 134 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	3	13'' 00:57:52-00:58:05
Nº 135 <i>Analepsis 8. Bosque</i>	1	1	12'' 00:58:05-00:58:17
Nº 136 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	1	4'' 00:58:17-00:58:21
Nº 137 <i>Analepsis 9. Huida del tren</i>	1	1	9'' 00:58:21-00:58:30
Nº 138 <i>Festejo de los alemanes</i>	1	1	10'' 00:58:30-00:58:40
Nº 139 <i>Analepsis 10. Huida del tren</i>	1	1	15'' 00:58:40-00:58:55
Nº 140 <i>Reunión alemanes</i>	1	6	41'' 00:58:55-00:59:36
Nº 141 <i>Analepsis 11. Huida del tren</i>	1	1	45'' 00:59:36-01:00:21
Nº 142 <i>Reunión alemanes</i>	1	1	4'' 01:00:21-01:00:25
Nº 143 <i>Introspección 52</i>	3	3	7'' 01:00:25-01:00:32
Nº 144 <i>Prolepsis 11. Checos muertos</i>	1	2	28'' 01:00:32-01:01:00
Nº 145 <i>Liberación de los jóvenes checos</i>	3	4	1'09'' 01:01:00-01:02:09
Nº 146 <i>Introspección 53</i>	1	1	7'' 01:02:09-01:02:16
Nº 147 <i>Liberación de los jóvenes checos</i>	1	1	9'' 01:02:16-01:02:25
Nº 148 <i>Introspección 54</i>	1	1	3'' 01:02:25-01:02:28
Nº 149 <i>Liberación de los jóvenes checos</i>	1	1	5'' 01:02:28-01:02:33
Nº 150 <i>Introspección 55</i>	1	1	5'' 01:02:33-01:02:38
Nº 151 <i>Liberación de los jóvenes checos</i>	1	1	6'' 01:02:38-01:02:44
Nº 152 <i>Introspección 56</i>	1	1	9'' 01:02:44-01:02:53

Nº 153 <i>Analepsis 12. Bosque</i>	1	2	43'' 01:02:53-01:03:36
Fundido a negro	-	-	2'' 01:03:36-01:03:38
Título de fin	-	-	3'' 01:03:38-01:03:41

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Dos jóvenes deambulan por un bosque tras haber saltado de un tren que les trasladaba de un campo de concentración a otro.	41'03'' del minuto 00:00:54 al 00:41:57
Desarrollo	Trama	Los jóvenes se encuentran con un grupo de alemanes, quienes les retienen contra su voluntad, aunque finalmente les liberan.	21'39'' del minuto 00:41:57 al 01:03:36
Desenlace	Punto final	No hay.	-

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La tensión va aumentando paulatinamente por el curso de los acontecimientos, aunque no llega a presentar grandes alteraciones y muestra cambios muy ligeros en su ascenso. La película es pausada, sigue un ritmo lento en el que cobran mayor importancia las descripciones. Por un lado, se sigue mayoritariamente una linealidad temporal del presente, el cual es muy lento y descriptivo, por otro lado, la dinamicidad del filme se trabaja a partir de las introspecciones y analepsis que suponen rupturas de en la continuidad narrativa.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de transgresión:** los protagonistas se van del tren que les conduce a un campo de concentración.
 - o Situación inicial: dos jóvenes están en un tren que les conduce de un campo de concentración a otro.
 - o El incidente: ambos deciden escapar saltando del tren.
 - o Lo que desencadena: que los jóvenes deambulen sin rumbo por el bosque hasta que sean interceptados por unos alemanes.
 - o La cuestión central: ¿Conseguirán ser libres?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto no llega a solucionarse de manera explícita y queda a merced del espectador. Por una parte, siguiendo la trama y su conclusión, podemos entender que los jóvenes son liberados y libres, aunque no los vemos regresar a su hogar. Por otra, la secuencia N° 144, en la que los jóvenes aparecen muertos puede modificar el final y, con ello, la resolución del conflicto

A.2.6.- Definición de los protagonistas:



- **Joven 1:** joven de unos 16-19 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura baja, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Joven 2:** joven de unos 21-23 años, complexión delgada, cabello claro, estatura alta, clase social baja, nivel cultural bajo.




A.2.7.- Definición del resto de personajes:



Se encuentran diferentes personajes con breves contribuciones. La mujer que les da pan y leche entendemos que es ama de casa de unos 35-40 años, con un nivel cultural bajo. El colectivo de alemanes puede definirse como de entre 50-70 años.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: presencia de tiempos muertos o imágenes que no dotan de significado a la película, Němec se detiene en describir lo que experimentan los jóvenes. A continuación, se muestra un ejemplo que se da al inicio del filme: de una escena en continuidad que narra acción, que es dinámica, pasamos a una segmentación en diferentes planos para narrar algo estático. El tiempo que dedica a narrar la acción es de 2 minutos y 54 segundos, mientras que a narrar lo estático: 1 minuto y 22 segundos. El conjunto de planos de la recuperación de los dos jóvenes tras escapar no tiene más significado más allá de los dos primeros, son redundantes.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:00:54 Duración: 4'47''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Dos jóvenes salen corriendo tras saltar de un tren.	Plano general, medio y primer plano. Todos ellos a través de un plano secuencia, no hay cortes. Angulación normal. La cámara sigue a los jóvenes primero con ayuda de algún soporte tipo Dolly, luego alzada.	Sonido ambiente. Ruido del tren. Disparos.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:03:53 Duración: 25''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 1 tratando de recuperar el aliento.	Primer plano. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente.


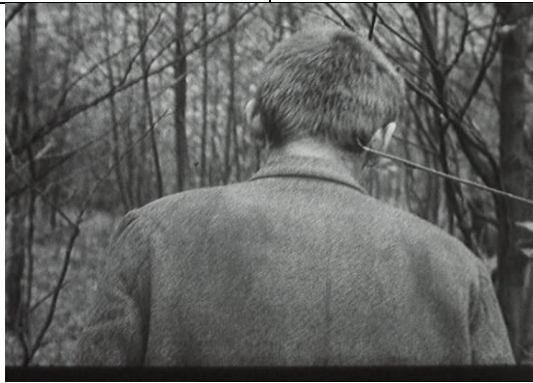
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:04:18 Duración: 9''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 2 tratando de recuperar el aliento.	Primer plano. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:04:27 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 1 tratando de recuperar el aliento.	Primer plano. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:04:32 Duración: 4''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Mano cubierta de hormigas.	Plano detalle. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:04:36 Duración: 4''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 1 tratando de recuperar el aliento.	Primer plano. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:04:40 Duración: 8''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Mano cubierta de hormigas. El joven se sacude las hormigas de la mano.	Plano detalle. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.




			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 8 Minuto 00:04:48 Duración: 7''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 1 tratando de recuperar el aliento.	Primer plano. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 9 Minuto 00:04:55 Duración: 13''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 2 tratando de recuperar el aliento.	Primer plano. Angulación normal. Cámara alzada.	Sonido ambiente.
			



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 10 Minuto 00:05:08 Duración: 7''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 1 tratando de recuperar el aliento.	Primer plano. Picado. Cámara alzada.	Sonido ambiente.




TABLA 2: gran segmentación entre las introspecciones y el desarrollo del filme. En el siguiente ejemplo, los jóvenes van caminando por el bosque mientras que vamos viendo lo que piensa el más joven de ellos. El esquema se va repitiendo entre los planos: joven 1 + joven 2 + joven 1 + introspección.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:10:34 Duración: 6''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 1 caminando.	Plano medio. Angulación normal. Cámara alzada.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS

Toma 2 Minuto 00:10:40 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 2 caminando.	Plano medio. Angulación normal. Cámara alzada.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:10:45 Duración: 10''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 1 caminando.	Plano medio. Angulación normal. Cámara alzada.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:10:55 Duración: 5''	Introspección. Interior. Tranvía. Vista de la ciudad de Praga.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente del bosque.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:11:00 Duración: 10''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 1 caminando.	Primer plano. Angulación normal. Cámara alzada.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:11:10 Duración: 4''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 2 caminando.	Primer plano. Angulación normal. Cámara alzada.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS

Toma 7 Minuto 00:11:14 Duración: 9''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 1 caminando.	Primer plano. Angulación normal. Cámara alzada.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 8 Minuto 00:11:23 Duración: 7''	Introspección. Interior. Tranvía. Vista de las afueras de la ciudad de Praga.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente del bosque.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 9 Minuto 00:11:30 Duración: 8''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 1 caminando.	Primer plano. Angulación normal. Cámara alzada.	Sonido ambiente.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 10 Minuto 00:11:38 Duración: 9''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 2 caminando.	Primer plano. Angulación normal. Cámara alzada.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 11 Minuto 00:11:47 Duración: 7''	Tiempo presente. Exterior. Bosque. Joven 1 caminando.	Primer plano. Angulación normal. Cámara alzada.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS

Toma 12 Minuto 00:11:54 Duración: 1''	Introspección. Tranvía. Ciudad de Praga.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente del bosque.
---	--	---	--------------------------------

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y anacrónico. Se producen multitud de rupturas en la linealidad a través de 12 analepsis, 56 introspecciones y 11 prolepsis, las cuales ocupan 16 minutos y 31 segundos. Queda a merced del espectador aceptar o la secuencia N° 128 como una prolepsis o una introspección, lo que desembocaría en un final u otro para la película. Lo que nos ubica en que son introspecciones es el hecho de que el joven lleve consigo la chaqueta marcada por *Konzentrationslager* (KL). La chaqueta no podía tenerla antes de entrar al campo de concentración, pero tampoco la llevaría puesta si fuese una prolepsis porque se deshace de ella al abandonar el tren.

Duración temporal: uso de la elipsis y de la pausa. Esta última se presenta en los elementos anacrónicos y las introspecciones.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa, aunque en las analepsis e introspecciones es repetitiva.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** jóvenes caminando por el bosque tras saltar del tren.
- **Segundo acto:** captura de los jóvenes por un grupo de alemanes.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** la huida del tren.
- **Punto de giro:** el robo por la necesidad de alimentarse.
- **Punto de ataque:** no hay.

- **Escaladas:** cuando consiguen comida y tras intentar huir de los alemanes.
- **Clímax:** la liberación o asesinato de los jóvenes por parte de los alemanes.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

A.4.4.- Personajes:

- **Joven 1:** es el más joven de los dos y al que más conocemos a través de las introspecciones. Su mayor deseo es volver a casa, a la vida anterior que tenía. Lucha por ello tras saltar del tren, pero no sabemos si lo consigue.
- **Joven 2:** le conocemos menos, pero comparte el mismo deseo que su amigo, poder volver a casa. Su estado de salud es más débil y le cuesta caminar, pero su compañero le sirve de apoyo y ayuda para poder salir adelante.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y los primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva y expresiva.

Němec juega puntualmente con la iluminación en relación con el sol cegador que quema la imagen. La cámara, cobra la identidad del director, y es que el recurso de la cámara alzada se observa en diferentes momentos, lo que hace mayor la proximidad entre el espectador y los personajes.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

La película presenta una ruptura en la importancia del diálogo como cohesionador de la trama, ya que, entre los personajes, apenas se establece un diálogo. Además, es importante que en las introspecciones suele mantenerse el sonido ambiente del tiempo presente.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 2. Títulos de crédito iniciales y título de fin.
- **Fundidos a negro:** 1. Marca el rótulo de final.
- **Analepsis:** 12.
- **Introspecciones:** 56.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 153.
- **Duración media de las secuencias:** 30''.
- **Ritmo:** rápido pero muy fragmentado, lo que hace que la lectura narrativa sea lenta.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

Hay dos situaciones que crean la historia, por un lado, el salto del tren de los jóvenes, que es el punto de inicio, por otro, cuando son encontrados y coaccionados por los alemanes. Su huida acaba al ser recluidos, y no llegamos a saber si continúan o son fusilados.

C.2.- Nivel de significación:

Es difícil establecer un nivel de simbolismo claro porque lo que trabaja Nĕmec es, ante todo, el estado mental de sus personajes, especialmente del más joven. No existe una metáfora en la que podamos trabajar los personajes y situaciones como iconos y representaciones del momento. Sin embargo, sí podemos entender el estado psicológico de los personajes: de la opresión se mueven hacia la libertad, no saben bien hacia dónde dirigirse para alcanzarla, pero al menos saben que huyen de la opresión inicial. Cuando son apresados por los alemanes, se vuelve al estado de coartación, pero la conducta de ambos es la misma: piensan en escapar.

El pensamiento principal es el de salir del encierro para restaurar su libertad. Y es en este punto en el que sí podemos trabajar el mensaje que se transmite con la realidad política checoslovaca del momento.

C.3.- Tema principal:

En base a la forma en la que Nĕmec nos traslada la narración, el tema principal no se encuentra en el argumento ni el relato, donde se está creando es en nuestras sensaciones y percepciones de los sentimientos de los jóvenes. Por tanto, la construcción del tema principal está en un nivel psicológico donde prima la empatía, y se identifica con la libertad como búsqueda continua y final, motivo principal por el que los jóvenes saltan del tren y obedecen a los alemanes con la idea de zafarse de ellos en cuanto les sea posible.

Otro de los temas que puede deducirse e interpretarse es el de la posibilidad de un sistema de gobierno viejo y torpe a través de la metáfora de los alemanes como las personas al mando. Trasladando la ficción a la realidad, el sistema viejo y torpe sería el comunista.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, extendiendo el planteamiento y prescindiendo del desenlace. Además, se presenta un argumento muy fragmentado entre los saltos temporales y las introspecciones.

Valoración de los personajes: los personajes se muestran a nivel psicológico y se estereotipa al grupo de alemanes (los malos).

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento permite conectar con la realidad desde un punto crítico, que es lo que trasciende desde la metáfora que se trabaja. Se presenta muy fragmentado, aunque es breve y sencillo. Su puesta en escena es lenta, lo que permite que las sensaciones cobren un peso más importante que el relato en sí mismo.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje expresivo intelectual y el montaje narrativo lineal e invertido.

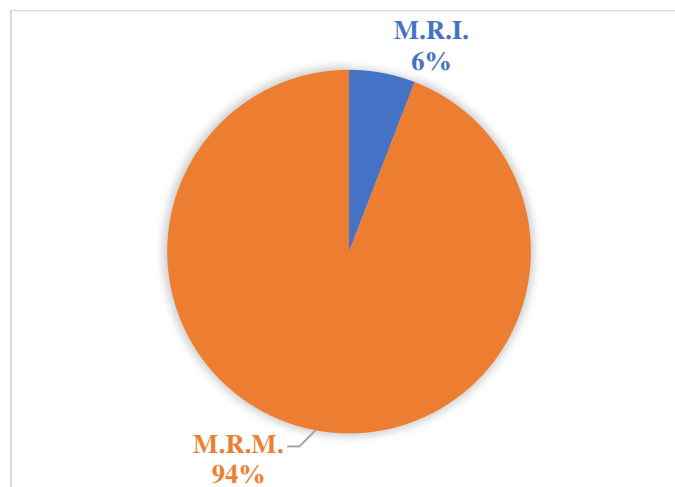
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
No filtra la realidad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.

No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es abierto o no hay final.
La narración no es omnisciente.
Presencia de analepsis y prolepsis inconclusas, poco claras.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Presenta pausas introspectivas.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 6% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 94% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.11.- Limonádový Joe aneb Koňská opera (16 de octubre de 1964) Oldřich Lipský

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Corre el año 1885 en Stetson City, donde un apuesto vaquero, Joe, quien se hace llamar Limonádový Joe (Joe Limonada) conquista los corazones de Tornado Lou y Winnifred Goodman, al acabar con una reyerta en el salón de wiski Trigger. Su hazaña reluce por hacer popular entre los vaqueros que no es necesario emborracharse ni beber wiski, sino limonada para ser como él. A lado, Winnifred y su padre abren un salón que vende solo la limonada de Joe y se inicia un conflicto con el dueño del otro salón, Dough Badman y su hermano Horác Badman (Hogofogo). Tornado Lou se pone de parte de los hermanos al no corresponderle el corazón de Joe y deciden tender una trampa a él y a Winnifred.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	1'58'' 00:00:00-00:01:58
Rótulo	-	-	12'' 00:01:58-00:02:10
Nº 1 <i>Bar</i>	2	104	13'51'' 00:02:10-00:16:01
Nº 2 <i>Robo al banco</i>	1	51	3'21'' 00:16:01-00:19:22
Nº 3 <i>Vida del oeste</i>	4	40	4'40'' 00:19:22-00:24:02
Fundido a negro	-	-	1'' 00:24:02-00:24:03
Nº 4 <i>Llegada de Hogofogo</i>	3	79	6'58'' 00:24:03-00:31:01
Nº 5 <i>Cabaret</i>	2	63	4'21'' 00:31:01-00:35:22
Nº 6 <i>Joe y Winnifred</i>	5	44	4'10'' 00:35:22-00:39:32
Nº 7 <i>Plan de Hogofogo</i>	1	2	41'' 00:39:32-00:40:13

Fundido a negro	-	-	3'' 00:40:13-00:40:16
Nº 8 <i>Joe y Hogofogo</i>	8	147	13'56'' 00:40:16-00:54:12
Fundido a negro	-	-	3'' 00:54:12-00:54:15
Nº 9 <i>Plan contra Joe</i>	1	8	1'37'' 00:54:15-00:55:52
Fundido a negro	-	-	3'' 00:55:52-00:55:55
Nº 10 <i>Winnifred y Hogofogo</i>	4	44	8'55'' 00:55:55-01:04:50
Nº 11 <i>Secuestro de Winnifred</i>	1	5	2'20'' 01:04:50-01:07:10
Fundido a negro	-	-	2'' 01:07:10-01:07:12
Nº 12 <i>Emboscada a Joe</i>	2	64	6' 01:07:12-01:13:12
Fundido a negro	-	-	2'' 01:13:12-01:13:14
Nº 13 <i>Liberación de Joe y Winnifred</i>	1	39	5'09'' 01:13:14-01:18:23
Nº 14 <i>Regreso de Joe, Winnifred y Tornado Lou</i>	3	15	2'43'' 01:18:23-01:21:06
Nº 15 <i>Muerte de Joe</i>	4	48	7' 01:21:06-01:28:06
Nº 16 <i>Regreso de Joe</i>	1	50	5'35'' 01:28:06-01:33:41
Nº 17 <i>Wishkola</i>	1	1	24'' 01:33:41-01:34:05
Nº 18 <i>Unión familiar</i>	1	11	1'03'' 01:34:05-01:35:08
Fundido a negro	-	-	6'' 01:35:08-01:35:14
Título de fin	-	-	5'' 01:35:14-01:35:19
Fundido a negro	-	-	2'' 01:35:19-01:35:21

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Conocemos a los personajes principales y los roles que tienen. Se inicia el conflicto entre Dough y Joe.	21'53'' del minuto 00:02:10 al 00:24:03
Desarrollo	Trama	La llegada de Horác marca el inicio del nudo al ser él quien promueve planes en contra de los Goodman y de Joe.	64'03'' del minuto 00:24:03 al 01:28:06
Desenlace	Punto final	Joe descubre que Dough, Horác y Lou son sus hermanos. Su padre aparece y les revive con su limonada.	7'02'' del minuto 01:28:06 al 01:35:08

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La línea de tensión es ascendente porque van sucediéndose las complicaciones en el relato, aunque el humor y las canciones rebajan el nivel.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

En la película podemos distinguir distintos tipos de conflicto que se generan entre los personajes:

- **Conflicto de regreso:** los cuatro hermanos se reencuentran al reconocer su marca de nacimiento.
 - o Situación inicial: el padre de Joe tuvo una descendencia de tres hijos y una hija que desaparecieron tras un accidente en medio de un huracán.
 - o El incidente: tras el tiroteo que acaba con la vida de Tornado Lou, Horác y Dough, Joe ve que tienen su misma marca de nacimiento.
 - o Lo que desencadena: Joe y su padre dan Kolaloka a los tres heridos para revivirlos.
 - o La cuestión central: ¿Se reunirá la familia al completo dejando atrás sus diferencias?

- **Conflicto de fechoría:** los Badman quieren vengarse de Joe.
 - o Situación inicial: los Badman engañan a Winnifred.

- El incidente: los Badman secuestran a Winnifred y retan a Joe para que se vean.
- Lo que desencadena: Joe decide ir a por Winnifred
- La cuestión central: ¿Conseguirá Joe salvar a Winnifred?

A.2.5.- Solución del conflicto:

Los dos conflictos se resuelven de manera favorable para el protagonista, Joe, quien consigue reunir felizmente a su familia y volver a lado de Winnifred.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Limonádový Joe:** hombre de unos 28 años, complexión delgada, cabello claro y corto, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Winnifred Goodman:** mujer de unos 20 años, complexión delgada, cabello rubio y largo, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Dough Badman:** hombre de unos 45 años, complexión normal, cabello negro y corto, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Horác Badman (Hogofogo):** hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello negro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Tornado Lou:** mujer de unos 27 años, complexión delgada, cabello oscuro y largo, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Ezra Goodman:** hombre de unos 60 años, complexión normal, cabello cano, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: durante el filme vemos que se juega con la cámara y su horizontalidad, no desde un uso de la cámara alzada o subjetiva (que también se emplean como recurso en otras escenas) sino como cámara fija.



Minuto 00:02:49



Minuto 00:03:47



Minuto 00:45:29



Minuto 01:00:49

TABLA 2: uso del espejo para mostrar el fuera de campo, un espacio en el que se está desarrollando una acción y se muestra de este modo.



Minuto 00:31:16

TABLA 3: juegos con la luz y el cromatismo de la cinta en diferentes momentos.



Minuto 00:04:40



Minuto 00:05:02



Minuto 00:21:51



Minuto 00:31:13



Minuto 00:36:02



Minuto 00:42:47



Minuto 00:50:02



Minuto 01:12:08

TABLA 4: se pierde la verosimilitud a favor del humor, por ejemplo, cuando Joe tiene una visión del peligro que corre Winnifred, cuando se muestra una máquina que agita los cócteles o cuando un bandido se come un violín.



Minuto 00:37:13



Minuto 00:07:38



Minuto 00:10:42

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: espectral.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** se muestra a los personajes principales e inicia el idilio romántico entre Winnifred y Joe.

- **Segundo acto:** se inicia con la llegada de Horác, quien se mueve por su atracción hacia Winnifred y el deseo de que el salón de Dough vuelva a llenarse.
- **Tercer acto:** Joe captura a Dough y Horác, descubre que son sus hermanos y los revive con Kolaloka.
- **Incidente desencadenante:** la llegada de Joe al salón de Dough castigando la conducta de beber alcohol.
- **Punto de giro:** la llegada de Horác.
- **Punto de ataque:** Joe está en contra del consumo de bebidas alcohólicas y promociona la limonada Kolaloka, de cuya empresa es heredero.
- **Escaladas:** la relación entre Winnifred y Joe, así como el conflicto abierto con Dough va experimentando diferentes momentos y situaciones en la que se encaran.
- **Clímax:** un primer clímax es desfavorable para Joe porque lo marca el secuestro de Winnifred, sin embargo, en el segundo clímax esta situación se resuelve a favor porque tanto Joe como Winnifred consiguen liberarse de Dough, Horác y Tornado Lou.
- **Bisagra:** Joe y Winnifred descubren las marcas de nacimiento de los hermanos de Joe.
- **Punto de resolución:** Joe, Dough, Horác y Tornado Lou se unen con la empresa de su padre.

A.4.4.- Personajes:

- **Limonádový Joe:** es un vaquero y comerciante de limonada que se mueve por defender sus ideas y rechaza las peleas típicas de los salones, en las que siempre sale victorioso. Es temido precisamente por esto último, por ser invencible, duro y un auténtico héroe exitoso.
- **Winnifred Goodman:** es la bondad, la dulzura y siempre está dispuesta a ayudar a los demás. Su ingenuidad hace que sea engañada en diferentes momentos, aunque al final Joe siempre va en su ayuda y entre ambos surge una relación romántica.

- **Dough Badman:** es un empresario movido por la envidia y la codicia, ansía poder y atención, algo que le hace estar celoso de los intereses de Tornado Lou para con Joe.
- **Horác Badman (Hogofogo):** es un hombre interesado y hedonista, se enamora de Winnifred y busca venganza contra Joe para tratar así que sus sentimientos sean correspondidos.
- **Tornado Lou:** de carácter enamorado pero interesada, busca continuamente la aceptación y ser el centro de todas las miradas. Es egoísta y tiene unos valores poco firmes, por lo que es una persona manejable por los demás, especialmente por Dough.
- **Ezra Goodman:** su mayor interés es el bien para su hija, a quien ha educado en unos valores saludables. Es pacífico, se apoya en la razón y en el sentido común.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Irreales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 16:9.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y los primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

El filme es en blanco y negro, aunque emplea las imágenes teñidas con diferentes colores: rojos, azules, verdes, amarillos... lo que presenta un interesante juego con el cromatismo. Además, se manipula la horizontalidad de la cámara en diferentes momentos, introduciéndola como un elemento dinámico y rompiendo con la tendencia estática del modelo narrativo clásico. Destaca la aceleración de la cinta en momentos puntuales y las animaciones que tienen lugar en momentos en los que predomina el musical.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

La música tiene gran presencia porque se mezclan dos géneros, el western y el musical. Las canciones sirven para entender un poco más a los personajes que las interpretan.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 3. Títulos de crédito iniciales, título de fin y un rótulo de inicio que dice: *Tento film je věnován drsným hrdinům Divokého Západu, kteří mstili bezpráví a ochraňovali Zákon – ať byl jakýkoliv*¹⁵.
- **Fundidos a negro:** 8. Separa diferentes momentos de la película, aunque no sigue un rigor temático o estructural.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 18.
- **Duración media de las secuencias:** 5'.
- **Ritmo:** lento.

¹⁵ Traducción propia: Esta película está dedicada a los héroes duros del Salvaje Oeste, quienes se vengaron de la injusticia y protegieron la ley.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia nace a partir de la llegada de Joe al salón de wiski Trigger y de la relación que establece con Winnifred. Se enriquece con los conflictos de los Badman y Tornado Lou.

C.2.- Nivel de significación:

Se trabajan dos grupos: los buenos (Ezra, Winnifred y Joe) y los malos (Dough, Tornado Lou y Horác). Destaca la vestimenta de Joe, un vaquero con ropa blanca, joven, es de por sí el contrapunto del resto de vaqueros que frecuentan los salones. Los villanos son de mayor edad y visten de negro. Entre las mujeres está la dulzura de Winnifred frente al interés de Tornado Lou.

El mensaje global es que al bueno le suceden cosas buenas y al malo las malas, aunque todo concluye con un final feliz en el que todos parecen volverse al lado bueno de la vida.

C.3.- Tema principal:

La película trata la contraposición entre el bien y el mal y de cómo gana el bueno. No trascienden otras lecturas paralelas.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película no plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme.

Valoración de los personajes: los personajes están muy estereotipados y presentan una fuerte división entre buenos y malos.

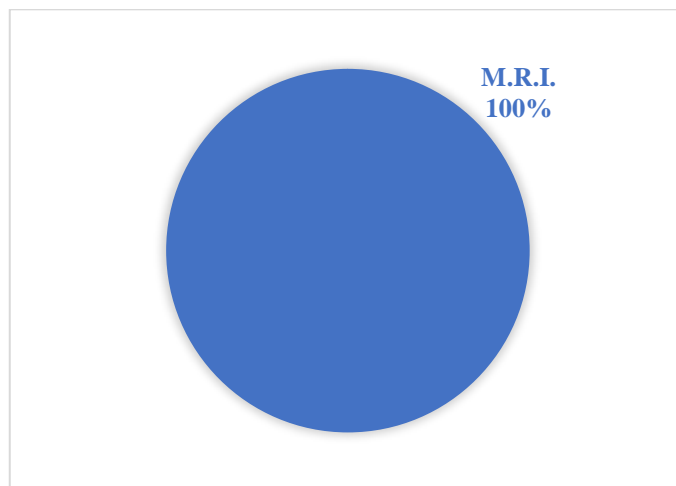
Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no tiene ningún punto de conexión con la realidad checoslovaca del momento.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal y en las escenas de peleas del salón trabaja el montaje narrativo alternado.

E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes definidos a nivel psicológico.
El protagonista tiene un objetivo claro y va a por él.
Sistemas de personas que actúan como opuestos (héroe/villano).
No hay lagunas causales ni vacíos argumentales.
Uso de actores profesionales.
Estructura causal doble: una romántica y otra de diferente índole.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es cerrado.
La narración tiende a ser omnisciente.
Protagonismo de la acción.
Utilización de géneros cinematográficos.
No se usan localizaciones populares que los espectadores puedan reconocer.
No filtra la realidad del momento.
No presenta pausas introspectivas.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 100% al Modo de Representación Institucional (M.R.I).



4.2.12.- Každý den odvahu (15 de enero de 1965) Evald Schorm

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Jarda Lukas es un joven acorde a las ideas políticas socialistas que trabaja en una fábrica. El cambio político, es decir, la instauración del comunismo de Moscú, con sus diferencias en las pretensiones checoslovacas, le conducen a una crisis existencial de sí mismo para con sus ideas.

Jarda mantiene una relación con Věra, quien se niega a asumir su rol de adulta y prefiere vivir en una eterna juventud, algo que no encaja con el estilo de vida que pretende seguir Jarda.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	30'' 00:00:00-00:00:30
Nº 1 <i>Fábrica vacía</i>	1	4	1'17'' 00:00:30-00:01:47
Nº 2 <i>Encuentro con Věra</i>	2	4	1'06'' 00:01:47-00:02:53
Nº 3 <i>Casa de Věra</i>	7	21	6'24'' 00:02:53-00:09:17
Nº 4 <i>Fábrica. Visita del periodista de radio</i>	6	21	7'53'' 00:09:17-00:17:10
Nº 5 <i>Casa de Jarda</i>	1	1	1'28'' 00:17:10-00:18:38
Nº 6 <i>Jarda y obreros</i>	3	3	1'30'' 00:18:38-00:20:08
Nº 7 <i>Cena de empresa</i>	1	9	5'12'' 00:20:08-00:25:20
Nº 8 <i>Enfado Jarda y Věra</i>	2	2	1'38'' 00:25:20-00:26:58
Nº 9 <i>Granja</i>	1	7	1'16'' 00:26:58-00:28:14

Nº 10 <i>Reconciliación Jarda y Věra</i>	3	3	1'02'' 00:28:14-00:29:16
Nº 11 <i>Casa de Věra</i>	2	3	1'43'' 00:29:16-00:30:59
Nº 12 <i>Casa de los tíos de Jarda</i>	5	12	4'54'' 00:30:59-00:35:53
Nº 13 <i>Ensayo y representación</i>	10	24	8'33'' 00:35:53-00:44:26
Nº 14 <i>Vuelta a casa</i>	1	2	2'04'' 00:44:26-00:46:30
Nº 15 <i>Casa de Věra</i>	2	4	4'02'' 00:46:30-00:50:32
Nº 16 <i>Věra y Borek</i>	2	4	1'03'' 00:50:32-00:51:35
Nº 17 <i>Jarda. Reunión de trabajo</i>	3	3	1'03'' 00:51:35-00:52:38
Nº 18 <i>Věra y Borek</i>	3	3	2'32'' 00:52:38-00:55:10
Nº 19 <i>Věra y Jarda</i>	1	3	1'45'' 00:55:10-00:56:55
Nº 20 <i>Fiesta de jóvenes. Accidente de Borek</i>	2	12	2'34'' 00:56:55-00:59:29
Nº 21 <i>Fiesta de adultos. Věra y Jarda</i>	1	7	3'03'' 00:59:29-01:02:32
Nº 22 <i>Fallecimiento. Casa de Věra</i>	4	4	2'37'' 01:02:32-01:05:09
Nº 23 <i>Casa de Jarda</i>	1	1	35'' 01:05:09-01:05:44
Nº 24 <i>Věra</i>	2	2	50'' 01:05:44-01:06:34
Nº 25 <i>Ruptura Jarda y Věra</i>	2	4	4'16'' 01:06:34-01:10:50
Nº 26 <i>Infidelidad. Mujer del periodista y Jarda</i>	6	11	5'15'' 01:10:50-01:16:05
Nº 27 <i>Pelea de Jarda en el bar</i>	1	5	4'31'' 01:16:05-01:20:36
Nº 28 <i>Visita de Věra a Jarda</i>	5	7	2'29'' 01:20:36-01:23:05

Fundido a negro	-	-	3'' 01:23:05-01:23:08
Títulos de crédito	-	-	2'10'' 01:23:08-01:25:18

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Conocemos a Jarda y a Věra como los protagonistas que mantienen una relación sentimental.	8'47'' del minuto 00:00:30 al 00:09:17
Desarrollo	Trama	Jarda se siente atrapado entre sus ideas, la situación real que enfrenta y su relación con Věra.	71'19'' del minuto 00:09:17 al 01:20:36
Desenlace	Punto final	Jarda y Věra siguen caminos separados.	2'29'' del minuto 01:20:36 al 01:23:05

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La línea de tensión es progresiva y va poco a poco en aumento, siendo reforzada por algunas situaciones como la relación entre Věra y Borek, el fallecimiento repentino de Borek o la pelea de Jarda en el bar.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de carencia:** Jarda no termina de encontrar la forma de entender sus ideales ante la nueva realidad que se le va desvelando.
 - o Situación inicial: Jarda tiene unas ideas socialistas.
 - o El incidente: va viendo cómo esas ideas que él tiene no se comparten ni corresponden con la realidad del régimen socialista.
 - o Lo que desencadena: una crisis personal de Jarda.
 - o La cuestión central: ¿Se mantendrá Jarda fiel a sus ideas o las cambiará?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto no se resuelve de manera explícita, pero el espectador entiende que dejando a Věra de lado y volviendo a vestir su mono de trabajo, que le caracteriza como un obrero más, Jarda se mantiene fiel a sus ideas.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:


- **Jarda Lukas:** hombre de unos 30 años, complexión normal, cabello moreno y corto, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Věra:** mujer de unos 27 años, complexión delgada, cabello claro y corto, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:


- **Borek:** joven de unos 17 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura alta, clase social medio, nivel cultural medio.
- **Periodista:** hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello negro y corto, estatura normal, clase social alta, nivel cultural alto.
- **Mujer del periodista:** mujer de unos 37 años, complexión normal, cabello claro y corto, estatura normal, clase social alta, nivel cultural alto.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: acciones sin sentido. Por lo general quien más acciones sin sentido realiza es Borek, aunque las encontramos también en Věra. En la siguiente secuencia, la 18, los vemos realizarlas juntos.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:52:38 Duración: 66''	Tiempo presente. Interior. Museo.	Plano medio. Angulación normal.	Sonido ambiente. Diálogo. Borek: <i>¿Eres feliz?</i> Věra: <i>¿Por qué?</i>

	Věra sujeta su pelo como si lo llevase recogido mientras mira las obras del museo seguida de Borek.	Cámara fija que sigue a los actores sobre su eje horizontal.	Borek: <i>Por nada. ¿Tienes miedo de algo?</i> Věra: <i>Pues no. Bueno, tengo miedo de hacerme vieja. Mucho miedo. Y de la muerte. ¿Tú no?</i> Borek: <i>No. Tengo miedo de la vida, de las personas. Son mezquinas. Todos los males vienen de ellas.</i> Věra: <i>¿No hacen cosas buenas?</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:53:44 Duración: 59''	Tiempo presente. Interior. Museo. Borek está sentado mientras Věra se mueve por la sala, gesticulando forzosamente cada vez que niega a Borek. Tras deambular por la sala, Borek abre una ventana y grita al exterior: <i>¡Una mierda!</i> , entonces	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija que sigue a los actores sobre su eje horizontal. Luego sigue a Věra para acabar mostrando lo que se ve desde una ventana del museo.	Sonido ambiente. Diálogo. Věra: <i>¿Sabes lo que eres?</i> Borek: <i>Un mentiroso.</i> Věra: <i>¡No!</i> Borek: <i>Un ladrón.</i> Věra: <i>¡No!</i> Borek: <i>Un estafador.</i> Věra: <i>No.</i> Borek: <i>San Pedro.</i> Věra: <i>¡No!</i> Borek: <i>Un crío.</i>

	se oye a un bebé que comienza a llorar.		<p>Věra: <i>¡No, no, no, no!</i></p> <p>Borek: <i>Un tonto.</i></p> <p>Věra: <i>¡No!</i></p> <p>Borek: <i>Un buen tipo.</i></p> <p>Věra: <i>¡No, no, no!</i></p> <p>Borek: <i>Un buey, una vaca.</i></p> <p>Věra: <i>¡No, no, no!</i></p> <p>Borek: <i>Un tonto. Eso ya lo he dicho.</i></p> <p>Věra: <i>¡No!</i></p> <p>Borek: <i>Papá Noel.</i></p> <p>Věra: <i>¡No!</i></p> <p>Borek: <i>Me rindo, no lo sé.</i></p> <p>Věra: <i>Yo tampoco lo sé. Eso es todo. ¿Qué eres sin toda tu magia?</i></p> <p>Borek: <i>¡Una mierda! Perdona por la vulgaridad. Me convertiría en tortuga si dejara de hacer el tonto.</i></p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:54:43 Duración: 27''	Tiempo presente. Exterior Borek y Věra salen del museo.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija que sigue a los actores	Sonido ambiente. Diálogo. Borek: <i>¿Sabes lo que me gustaría hacer? Viajar por</i>

		sobre su eje horizontal.	<i>el mundo. ¿Y sabes a quién me llevaría?</i> <i>Věra: A mí, por supuesto.</i> <i>Borek: Jajaja ¿Cómo lo sabes?</i> <i>¿Estás bromeando?</i> <i>Věra: No, no estoy bromeando.</i> <i>Borek: ¿Vendrías conmigo?</i> <i>Věra: No.</i>
--	--	--------------------------	--

Otra secuencia en la que actúan sin sentido es la 16, en este caso sus papeles se muestran sobreactuados en diferentes momentos:

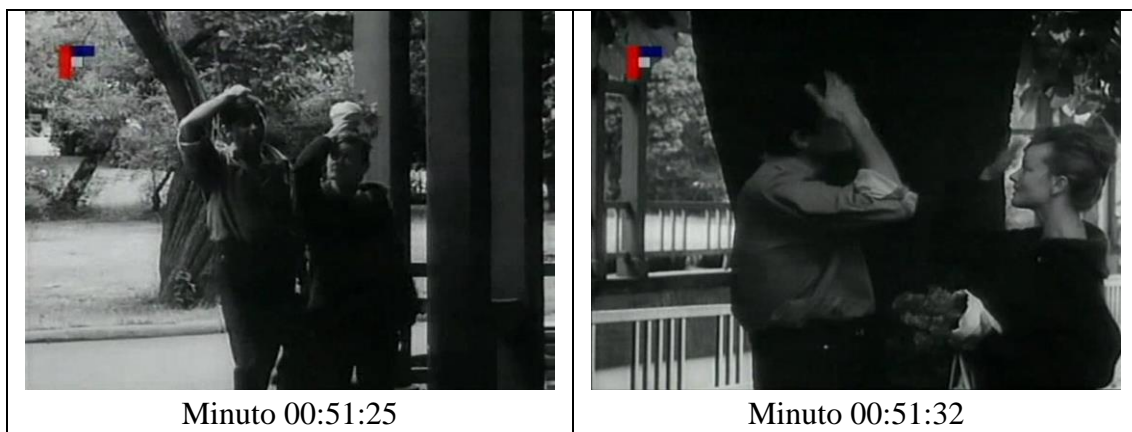


TABLA 2: visibilidad del montaje. Hay un salto que se produce entre los segundos 01:12:36 y 01:12:37, enfatizando la presencia del montaje y de la artificialidad, rompiendo con la continuidad de raccord. Además, el sonido del motor del coche arrancando, profundiza este corte.



TABLA 3: el uso del plano secuencia es bastante recurrente, a continuación, se presenta en uno de los casos.

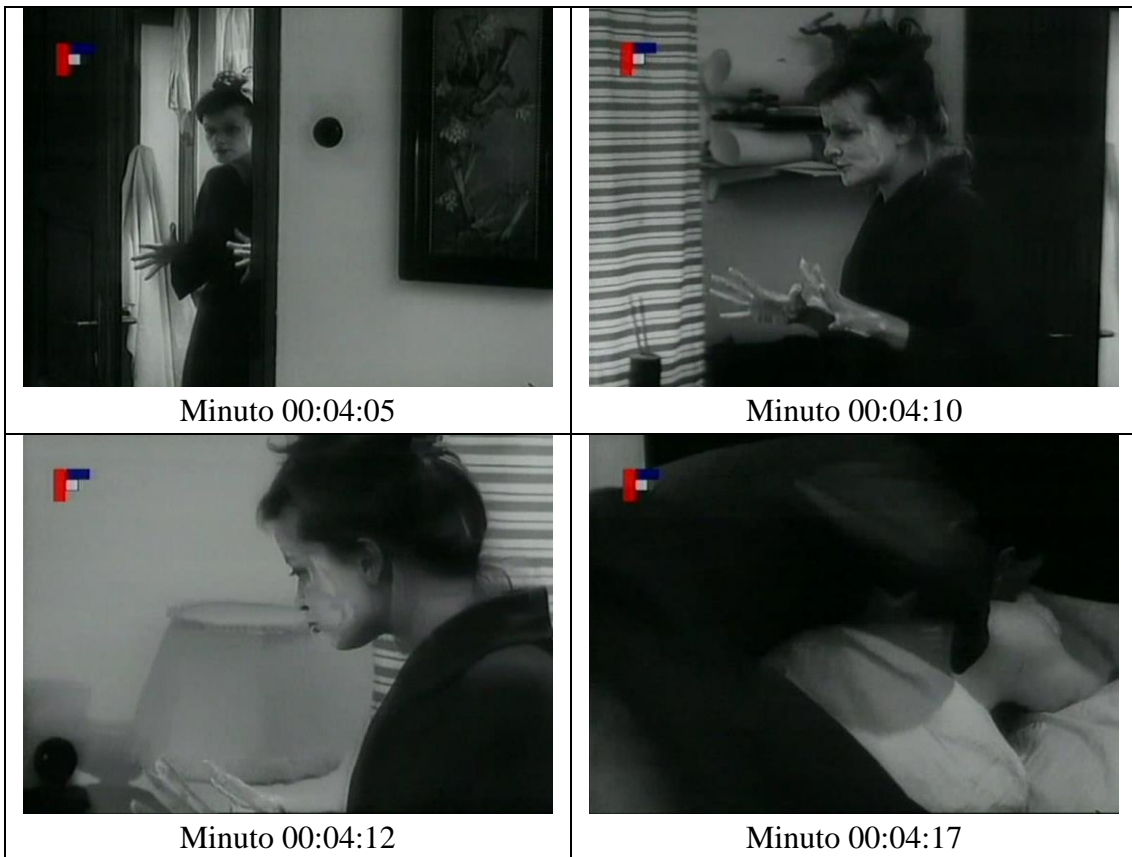




TABLA 4: grabación en exteriores donde vemos que hay elementos fijos que entorpecen la focalización en el personaje principal.



A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** conocemos a Jarda y a Věra
- **Segundo acto:** Jarda comienza a vivir una crisis personal.
- **Tercer acto:** separación de Jarda y Věra.
- **Incidente desencadenante:** llegada del periodista.
- **Punto de giro:** el inicio de la crisis personal de Jarda.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** la evolución de la crisis personal de Jarda.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** la pelea en el bar.
- **Punto de resolución:** Jarda se resigna.

A.4.4.- Personajes:

- **Jarda Lukas:** es un obrero que pasa por una crisis existencial en sus ideas políticas porque no entiende el socialismo de la misma forma que se está llevando a cabo en Checoslovaquia. Tiene unos valores muy claros y los defiende por encima de todo, lo que le lleva a tener ese tiempo de inestabilidad personal.
- **Věra:** es una mujer insegura, frágil, con un gran miedo a envejecer. Su falta de entendimiento con los problemas de Jarda la muestran un tanto inmadura, más aún cuando comienza una relación con Borek.
- **Borek:** encarna la juventud, la independencia, la alegría y su relación con Věra funciona como un balón de oxígeno para ella. Sin embargo, es también fanfarrón, irrespetuoso con Jarda y un tanto alocado e inmaduro.

- **Periodista:** es serio, fiel al sistema y descoloca a Jarda en diferentes momentos. No parece darse cuenta de lo incómodo que puede llegar a ser para Jarda con sus preguntas y actitudes.
- **Mujer del periodista:** es independiente, egocéntrica y hedonista. Se muestra seria, con gran carácter, rompedora para su época y con una gran determinación.

A.4.5.- Escenarios:

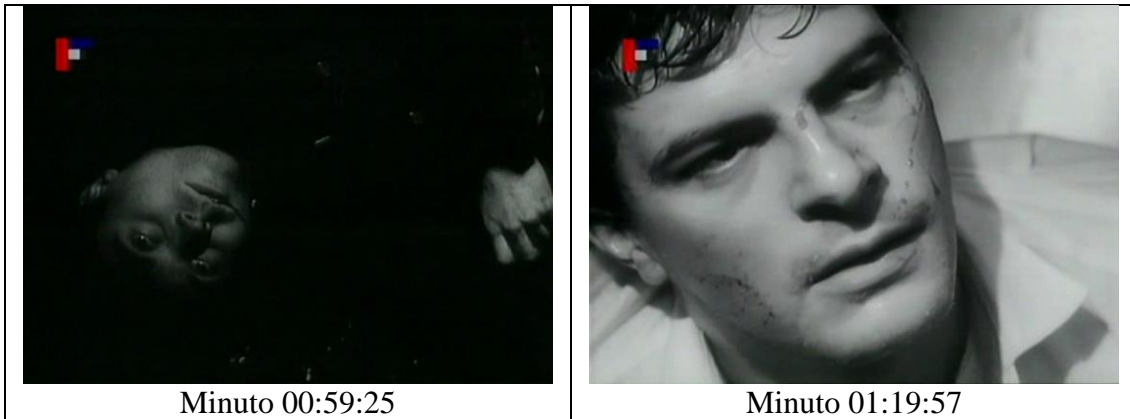
- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

Se emplean, exclusivamente, dos primeros planos, uno cuando fallece Borek y otro tras la pelea de Jarda en el bar, el carácter de los mismos es descriptivo.



B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in* y la *voz off* al inicio del filme, la cual nos introduce de lleno en ese ambiente polémico y crítico que el autor, Schorm, quiere trabajar: *“A diario sentimos grandes amores y grandes odios. Y si, por un segundo, vemos que perdemos lo que amamos, sentimos que perdemos una parte de nuestra vida. Que una luz interior se apaga. Que un sonido íntimo se silencia. La felicidad y la desesperación nos afectan de manera diferente, pero se parecen porque no consigues sentir las tú solo. Si en un momento de felicidad pensamos en su fugacidad, esta desaparecerá. Quien desde el fondo de sus dudas sabe ver un rayo de esperanza, nunca dirá: he perdido.”*

Esta reflexión nos lleva a pensar que Pavel siente que ha perdido parte de su identidad socialista, una parte de cómo quería que su país evolucionase y la desesperación es la que va a acompañarle durante el relato. Pero hay otros momentos en los que se hace más explícita la disconformidad con el régimen socialista que gobierna, lo cual queda claro momentos en los que Jarda, dentro de una metáfora, dice: *“Estamos controlados por lunáticos. Envenenan nuestra vida y estamos indefensos.”* O cuando le dice al policía: *“¿Los ves? ¡Dispárales! ¡Estos bastardos han traicionado a la revolución! [...] ¡Están bien alimentados y callan! ¡No hacen más que comer y beber cerveza!*

Sucede que Jarda no ve compromiso ni lucha en la juventud, sino que esta se ha acomodado. De hecho, los jóvenes parecen tomarse todo a risa, sin seriedad, y sin el sentimiento de grupo con el que Jarda identifica su forma de pensar: *“No me encuentro*

bien y no sé qué hacer. Todo para uno mismo. Eso es lo que piensan nuestros trabajadores ¿no? Nos hemos convertido en clase media”.

Al pronunciar públicamente Jarda su discurso: *“Lo principal es aumentar la responsabilidad de los organismos y llegar a un estado en que las tareas se aborden desde la perspectiva adecuada y con la conciencia de estar eligiendo el camino correcto para los intereses de nuestra sociedad. [...] El objetivo principal no es liberar a los trabajadores, sino emplearlos en una acción colectiva. Esto es una tarea para un representante experimentado. Alguien que esté en contacto diario con los temas en cuestión. [...] Por esto el arte nos pertenece también a nosotros. Esta es la única razón. Y hay que volverlo a recordar. Porque se han olvidado muchas cosas. Se olvidan muy alegremente.”* Solo un hombre le grita: *¡Tiene razón!* El resto ríen y no prestan atención a sus palabras. De hecho, para Věra, su discurso es horrible. Ella, con su poca implicación demuestra ahí la falta de interés que el director está criticando de la sociedad.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 2. Títulos de crédito iniciales, título de fin.
- **Fundidos a negro:** 1. Sucede entre las secuencias 23 y 24, justo entre dos escenas en las que vemos a Jarda y Věra con aspecto pensativo y antes de que se produzca la ruptura entre ambos.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 28.
- **Duración media de las secuencias:** 3’.
- **Ritmo:** lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia se articula sobre Jarda y la situación que la causa es que haya en Checoslovaquia un gobierno socialista diferente al que él y otros ciudadanos deseaban y habían tratado de obtener tras la Segunda Guerra Mundial y el dominio de la Alemania nazi. Vemos su crisis personal y lo complicado que se le hace sumir la realidad.

C.2.- Nivel de significación:

Jarda representa a la sociedad checoslovaca comprometida que está frustrada porque las promesas de cambio y la lucha que han llevado a cabo por alcanzar su libertad política, se ha convertido en una ilusión, y todo parece haber sido un espejismo.

Věra y Borek son la juventud desinteresada, poco comprometida y que acepta la realidad que les es dada sin cuestionarse sus ideas al respecto. No tienen opinión. Schorm realiza aquí una crítica a los valores y logros de la sociedad del momento. Sobre los valores, pone a la juventud en el punto de mira, al mostrar de ella esa carencia de principios y la desgana con la que se enfrenta a la vida. Asumen el presente y no se cuestionan más allá.

C.3.- Tema principal:

El tema principal es la crítica al sistema de gobierno que hay en la realidad de la Checoslovaquia de los años sesenta. Muchos ciudadanos se sienten engañados porque han perdido la oportunidad de ser libres y de gestionar su país y su cultura. Schorm está hablando a través de la película por todas estas personas, está encarándose al sistema y diciendo abiertamente que tienen que recuperar la lucha por la libertad que les corresponde y por la que han estado luchando durante muchos años. La batalla no se gana al eliminar el nazismo ni expulsar a los alemanes, sino conquistando la libertad nacional.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, extendiendo el desarrollo y presentando un desenlace rápido y abrupto.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados, y vuelven a reflejar una juventud que carece de compromiso social, especialmente en los papeles de Věra y Borek.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento es interesante porque es un toque de atención al espectador. Presenta una historia original, diferente que tiene mucho sentido con la realidad del público al que se dirige.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal.

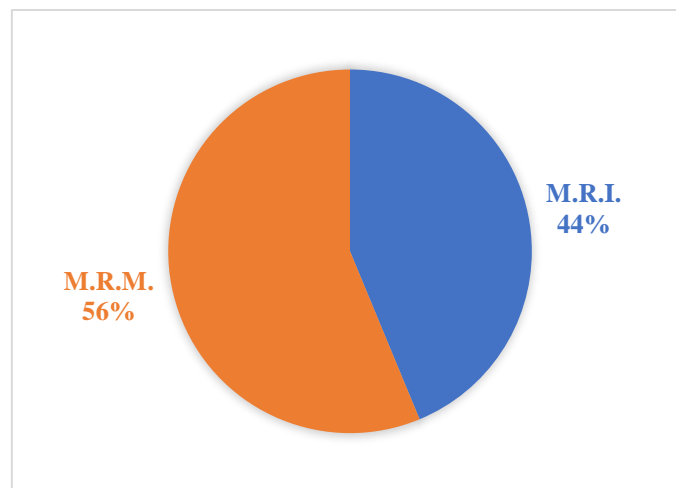
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Uso de actores profesionales.
Estructura causal doble: una romántica y otra de diferente índole.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es cerrado.
La narración tiende a ser omnisciente.
Utilización de géneros cinematográficos.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.

Uso de actores no profesionales.
Protagonismo de la descripción.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 44% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 56% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.13.- A pátý jezdec je Strach (12 de febrero de 1965) Zbyněk Brynych

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

El filme nos acerca la historia del señor Braun, un antiguo médico judío que vive de primera mano la opresión de la Alemania nazi. Una noche, un vecino le pide ayuda porque su primo ha sido disparado y no pueden llevarle al médico, el señor Braun, que había sido médico, al principio rechaza ayudarlo por los problemas que eso conlleva. Sin embargo, acaba accediendo a colaborar y salvar la vida de ese hombre, además de buscarle de manera clandestina, morfina.

Ante las sospechas de que algo pasa en la comunidad, llega la policía nazi a investigar, la cual no obtiene nada en claro, pero el miedo comienza a apoderarse de los vecinos.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Nº 1 <i>Introducción: Praga-Nazis</i>	9	9	1'37'' 00:00:00-00:01:37
Nº 2 <i>Sinagoga española</i>	7	9	3'41'' 00:01:37-00:05:18
Nº 3 Títulos de crédito	-	-	2'26'' 00:05:18-00:07:44
Nº 4 <i>Sinagoga española</i>	2	3	1'53'' 00:07:44-00:09:37
Nº 5 <i>Trabajo del señor Braun</i>	1	6	1'07'' 00:09:37-00:10:44
Nº 6 <i>Regreso a casa</i>	10	18	2'47'' 00:10:44-00:13:31
Nº 7 <i>Casa del señor Braun</i>	5	14	3'15'' 00:13:31-00:16:46
Nº 8 <i>Vecinos del señor Braun</i>	3	7	2'33'' 00:16:46-00:19:19

Nº 9 <i>Disputa en la escalera</i>	1	3	1'05'' 00:19:19-00:20:24
Nº 10 <i>Niño en la calle</i>	1	13	1'13'' 00:20:24-00:21:37
Nº 11 <i>Hombre herido</i>	5	7	1'52'' 00:21:37-00:23:29
Nº 12 <i>El vecino pide ayuda al señor Braun</i>	2	10	6'07'' 00:23:29-00:29:36
Nº 13 <i>Casa del vecino que es médico</i>	1	3	1'41'' 00:29:36-00:31:17
Nº 14 <i>Reflexión del señor Braun</i>	1	1	3'48'' 00:31:17-00:35:05
Nº 15 <i>Búsqueda de morfina y vida nocturna</i>	5	43	13'46'' 00:35:05-00:48:51
Nº 16 <i>Sanatorio</i>	2	6	5'19'' 00:48:51-00:54:10
Nº 17 <i>Regreso a casa del señor Braun</i>	3	17	1'57'' 00:54:10-00:56:07
Nº 18 <i>Casa de la vecina mayor</i>	1	1	49'' 00:56:07-00:56:56
Nº 19 <i>Llegada de la policía</i>	1	1	22'' 00:56:56-00:57:18
Nº 20 <i>Casa de la vecina mayor</i>	1	1	37'' 00:57:18-00:57:55
Nº 21 <i>Braun huye por la escalera con el enfermo</i>	1	6	24'' 00:57:55-00:58:19
Nº 22 <i>Casa del vecino que es médico</i>	2	5	1'09'' 00:58:19-00:59:28
Nº 23 <i>Casa del vecino que es primo del enfermo</i>	4	5	1'15'' 00:59:28-01:00:43
Nº 24 <i>Braun huye por la escalera con el enfermo</i>	1	2	5'' 01:00:43-01:00:48

N° 25 <i>Casa del vecino que es médico</i>	3	4	2'20'' 01:00:48-01:03:08
N° 26 <i>Casa de la vecina mayor</i>	1	7	21'' 01:03:08-01:03:29
N° 27 <i>Braun huye por la escalera con el enfermo</i>	1	1	7'' 01:03:29-01:03:36
N° 28 <i>Casa del vecino joven</i>	1	1	28'' 01:03:36-01:04:04
N° 29 <i>Casa de la vecina mayor</i>	1	6	51'' 01:04:04-01:04:55
N° 30 <i>Casa del vecino joven</i>	1	1	1'28'' 01:04:55-01:06:23
N° 31 <i>Casa del señor Braun. Inspección</i>	1	9	1'50'' 01:06:23-01:08:13
N° 32 <i>Casa del señor Braun. Miedo a que Fanta hable</i>	2	8	39'' 01:08:13-01:08:52
N° 33 <i>Fanta y Médico</i>	6	20	8'34'' 01:08:52-01:17:26
N° 34 <i>Niño en la calle</i>	1	9	57'' 01:17:26-01:18:23
N° 35 <i>El médico llama y cuelga al 44811. Disputa familiar</i>	7	11	5'35'' 01:18:23-01:23:58
N° 36 <i>Registro de toda la vivienda</i>	1	1	37'' 01:23:58-01:24:35
N° 37 <i>Trabajo del señor Braun</i>	2	6	1'01'' 01:24:35-01:25:36
N° 38 <i>Discusión entre todos los vecinos</i>	1	5	2'09'' 01:25:36-01:27:45
N° 39 <i>Llegada del señor Braun a casa. Suicidio</i>	1	9	2'23'' 01:27:45-01:30:08
N° 40 <i>Liberación de los vecinos del sótano</i>	1	6	1'53'' 01:30:08-01:32:01

Nº 41 <i>Cierre del film: Praga-Nazis</i>	10	10	2'01'' 01:32:01-01:34:02
Fundido a negro	-	-	1'' 01:34:02-01:34:03

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Conocemos al señor Braun, la comunidad en la que vive y el momento histórico político de la Praga nazi.	21'37'' del minuto 00:00:00 al 00:21:37
Desarrollo	Trama	El señor Braun ayuda a curar a un hombre de la resistencia checoslovaca que ha sido disparado.	66'08'' del minuto 00:21:37 al 01:27:45
Desenlace	Punto final	El señor Braun confiesa que ha ayudado a una persona pero que ya no está en el edificio y se suicida.	06'17'' del minuto 01:27:45 al 01:34:02

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La línea de tensión es ascendente durante todo el relato, se trabaja lentamente salvo cuando desciende con brusquedad al final, el momento en el que el doctor Braun se suicida.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de mandato:** el vecino pide ayuda al señor Braun para su familiar.
 - o Situación inicial: el señor Braun opera a un hombre herido de bala que no puede acudir a un hospital por ser miembro de la resistencia checa.
 - o El incidente: el enfermo necesita morfina.
 - o Lo que desencadena: el señor Braun busca la morfina de antiguos contactos de forma clandestina.
 - o Cuestión central: ¿Conseguirá de forma exitosa el señor Braun la morfina?

- **Conflicto de transgresión:** el señor Braun ejerce de médico.
 - o Situación inicial: el señor Braun trabaja almacenando y llevando el registro de propiedades de judíos.

- El incidente: un hombre necesita ser operado urgentemente y de forma clandestina.
- Lo que desencadena: el señor Braun acaba ejerciendo como médico.
- Cuestión central: ¿Recuperará su identidad de médico y su libertad como persona?

A.2.5.- Solución del conflicto:

Ambos conflictos se solucionan de forma favorable para Braun, lo que le convierte en un héroe. Primero por arriesgar su vida por los demás y, después, por reafirmarse y no dejarse ocultar por el miedo.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:



- **Braun:** hombre de unos 50 años, complexión delgada, cabello cano, estatura baja, clase social baja, nivel cultural alto.
- **Comisario:** hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello claro, estatura alta, clase social alta, nivel cultural medio.

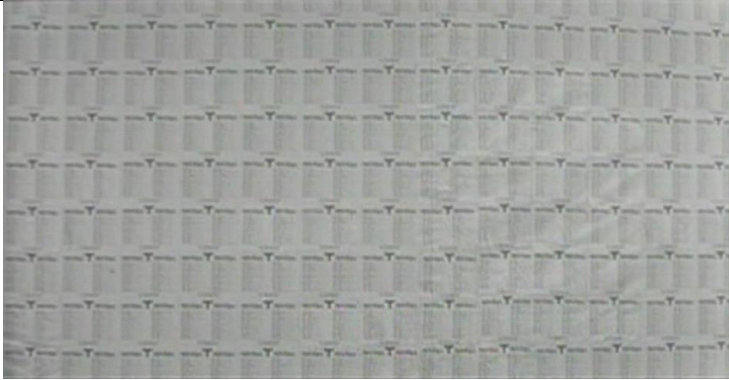
A.2.7.- Definición del resto de personajes:



- **Señor Sidlak:** hombre de unos 35 años, complexión grande, cabello oscuro, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.
- **Fanta:** hombre de unos 30 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Profesora de música (vecina mayor):** mujer de unos 60 años, complexión normal, cabello claro y corto, estatura baja, clase social media, nivel cultural alto.
- **Señor Vesely:** hombre de unos 40 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura alta, clase social alta, nivel cultural alto.
- **Señora Vesely:** mujer de unos 40 años, complexión delgada, cabello oscuro y corto, estatura alta, clase social alta, nivel cultural medio.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: introducción producida por asociación de imágenes. El espectador se ubica en el tiempo del relato, la Praga ocupada por la Alemania nazi y, se transmite la sensación de sentirse observado. Secuencia 1.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:00:00 Duración: 9''	Tiempo presente. Exterior. Vista de la ciudad de Praga.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Música instrumental.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:00:09 Duración: 13''	Tiempo presente. Exterior. Escaleras de la bajada del Castillo de la ciudad de Praga. Un señor mira en dirección a la cámara.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Música instrumental.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:00:22 Duración: 9''	Tiempo presente. Exterior. Papeles con el símbolo del Reich.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Música instrumental.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:00:31 Duración: 13''	Tiempo presente. Exterior. Plaza de San Wenceslao, Praga. Gente cruzando la calle.	Plano medio. Contrapicado. La cámara pasa de un ángulo contrapicado a uno normal.	Música instrumental y sonido ambiente.
			

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:00:44 Duración: 8''	Tiempo presente. Exterior. Calle de Malá Strana. Aparece un señor al fondo que se queda mirando en dirección a la cámara.	Plano general. Contrapicado. Cámara fija.	Música instrumental.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:00:52 Duración: 11''	Tiempo presente. Exterior. Papeles con el símbolo del Reich.	Plano entero. Angulación normal. Cámara fija.	Música instrumental.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:01:03 Duración: 10''	Tiempo presente. Exterior. Praga.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Música instrumental.


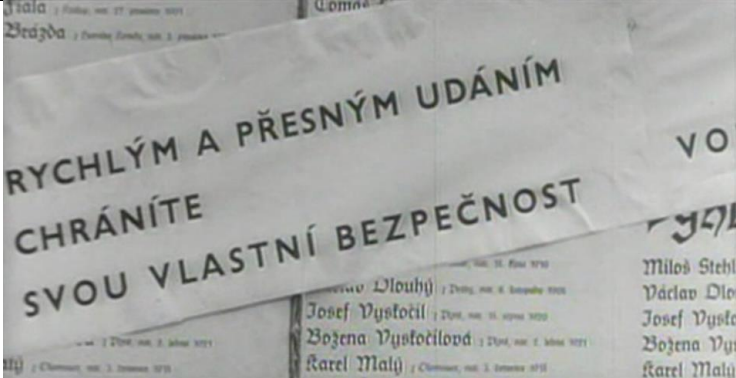
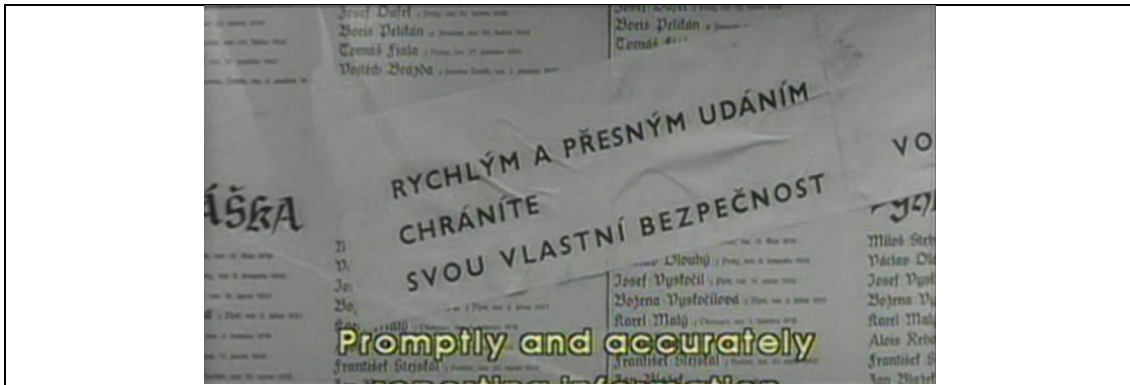
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 8 Minuto 00:01:13 Duración: 11''	Tiempo presente. Exterior. Praga. Hay un señor al fondo, en la zona sobreexposta que mira en dirección a la cámara.	Plano general. Contrapicado. Cámara fija.	Música instrumental.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 9 Minuto 00:01:24 Duración: 12''	Tiempo presente. Exterior. Papel que indica el teléfono para informar a la policía alemana.	Primer plano. Angulación normal. La cámara gira bruscamente hacia la derecha para mostrar el teléfono 44811.	Música instrumental.

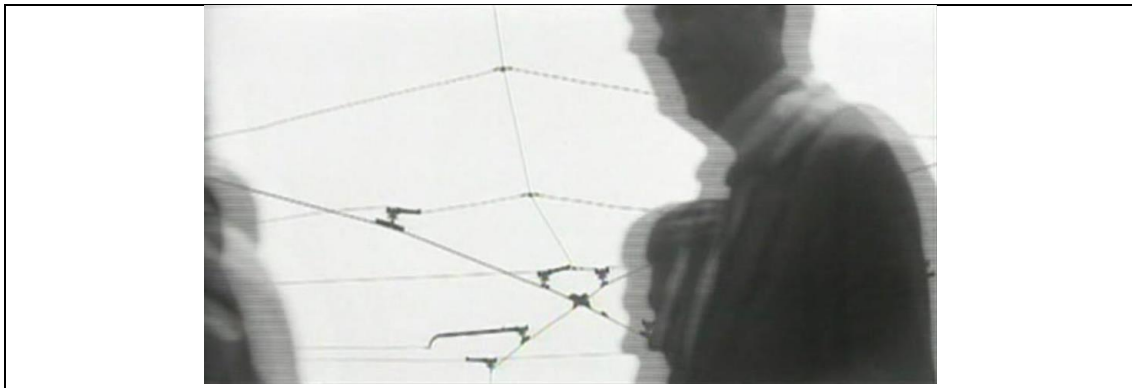
TABLA 2: final cerrado creado al volver a emplear el recurso de asociación de imágenes al igual que en la introducción. Secuencia 41.



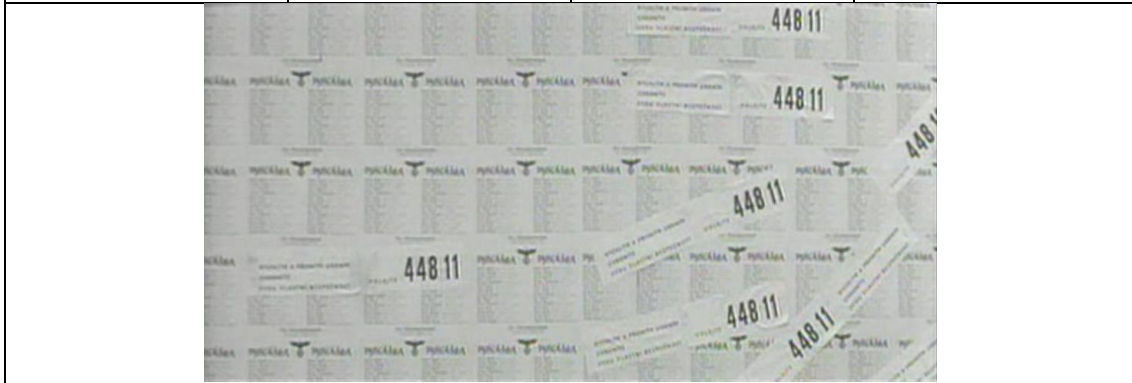
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 01:32:01 Duración: 12''	Tiempo presente. Exterior. Papel que indica el teléfono para informar a la policía alemana.	Primer plano. Angulación normal. La cámara gira bruscamente hacia la derecha para mostrar el teléfono 44811.	Música instrumental.



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 01:32:13 Duración: 10''	Tiempo presente. Exterior. Praga. Vemos las piernas de un señor al fondo. No mira hacia la cámara.	Plano general. Ligeramente picado. Cámara fija.	Música instrumental.



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 01:32:23 Duración: 14''	Tiempo presente. Exterior. Plaza de San Wenceslao, Praga.	Plano medio. La cámara pasa de una angulación contrapicada a normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música instrumental.



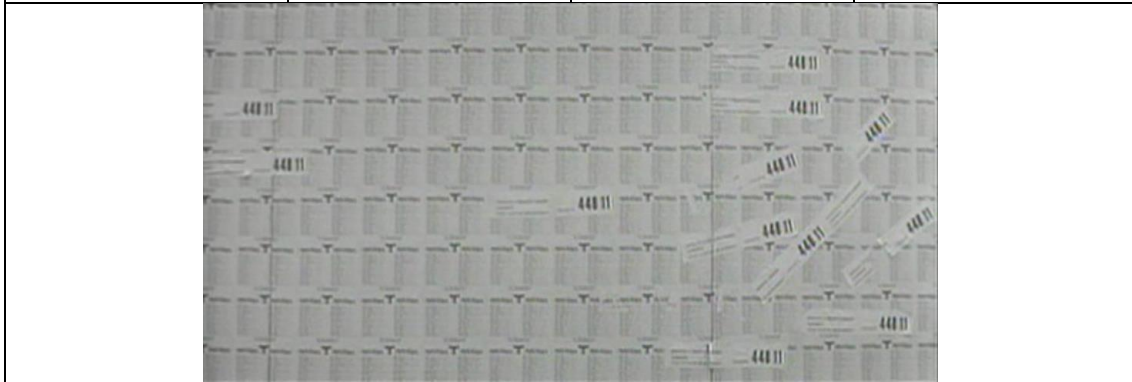
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 01:32:37 Duración: 12''	Tiempo presente. Exterior. Papeles con el símbolo del Reich y papel que indica el teléfono para informar a la policía alemana.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Música instrumental.





TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 01:32:49 Duración: 10''	Tiempo presente. Exterior. Praga. Señor arriba de las escaleras que está de espaldas a la cámara.	Plano general. Contrapicado. Cámara fija.	Música instrumental.



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 01:32:59 Duración: 10''	Tiempo presente. Exterior. Praga.	Plano entero. Angulación normal. Cámara fija.	Música instrumental.



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
------------------------	--------------------	---------------	---------------------

<p>Toma 7 Minuto 01:33:09 Duración: 10''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Papeles con el símbolo del Reich y papel que indica el teléfono para informar a la policía alemana.</p>	<p>Plano general. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Música instrumental.</p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 8 Minuto 01:33:19 Duración: 12''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Escaleras con un señor que no mira directamente a cámara.</p>	<p>Plano general. Contrapicado. Cámara fija.</p>	<p>Música instrumental.</p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 9 Minuto 01:33:31 Duración: 17''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Praga. Gente caminando.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. La cámara se mueve sobre su eje horizontal hacia la derecha.</p>	<p>Música instrumental.</p>


			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 10 Minuto 01:33:48 Duración: 14''	Tiempo presente. Exterior. Praga. Tejados.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Música instrumental.

TABLA 3: uso del espejo para mostrar lo que queda fuera de campo. Es un recurso que hemos visto ya anteriormente y que, en este caso, emplea Brynych de manera puntual, para mostrar al bebé que llora en la cuna. Posteriormente también usa esa cuna para colocar la cámara, ubicando al espectador en la vista del bebé.


Minuto 00:23:02

Minuto 01:19:41

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: espectral.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa, aunque veamos en repetidas ocasiones algunos planos, como el del papel con el teléfono para informar a la policía.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** conocemos la vida organizada del señor Braun, la cual cambia con la llegada de un hombre herido a la comunidad de vecinos.
- **Segundo acto:** una vez ayudado el enfermo, el problema se complica porque el señor Braun necesita administrarle morfina, la cual escasea.
- **Tercer acto:** el señor Braun confiesa haber ejercido la medicina.
- **Incidente desencadenante:** el hombre que llega malherido a la comunidad.
- **Punto de giro:** cuando el señor Braun decide ayudar al hombre, cuando el vecino joven, Fanta, no le delata y, al final, cuando Braun da la cara ante la policía.
- **Punto de ataque:** cuando el señor Braun decide buscar la morfina.
- **Escaladas:** la toma de identidad del señor Braun como médico.
- **Clímax:** destacan dos, cuando registran la casa del señor Braun y cuando llega a casa y la policía le está esperando.
- **Bisagra:** el suicidio del señor Braun.
- **Punto de resolución:** la comunidad vuelve a la normalidad.

A.4.4.- Personajes:

- **Braun:** registra propiedades judías, aunque se formó como médico. Destaca por su valentía e imposición de sus ideas en un momento histórico en el que eso es difícil y en su caso es un delito. Arriesga su vida, y acaba dándola por sus creencias y su identidad.

- **Comisario:** trabaja para la policía alemana, por lo que comulga con las ideas de la ideología nazi. Primero acude al edificio donde vive Braun para hacer un simple registro, después porque alguien ha llamado al teléfono facilitado por las SS para poder desvelar cualquier información. Se muestra totalitario, con ideas férreas, es una autoridad que está por encima de cualquier persona y así lo manifiesta.
- **Señor Sidlak:** es un padre de familia que acude al señor Braun para que extraiga una bala del hombro de su primo. Es cobarde y guarda silencio, aun cuando ve que la situación va empeorando y el cerco sobre el señor Braun va estrechándose.
- **Fanta:** es un hombre muy inseguro y miedoso que trata de mostrarse colaboracionista del régimen y fiel al mismo, aunque le puede su temor a las represalias.
- **Profesora de música (vecina mayor):** es una mujer independiente, liberada, que no hace caso ni a la situación política ni a sus vecinos. Tiene un carácter definido y unas ideas propias que defiende ante cualquiera.
- **Señor Vesely:** es médico, pero el señor Sidlak no acude a él porque no da confianza. Es distante y se muestra serio. A pesar de dar la sensación de querer ayudar, es él quien llama al teléfono facilitado por las SS, y aunque cuelgue y no diga nada, muestra su cobardía y miedo al no manifestar la verdad.
- **Señora Vesely:** ella parece vivir alejada de su familia y se mueve por sus propios intereses. Disfruta de su clase social pero también sabemos que su conducta está condicionada por el miedo.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 16:9.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y los primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

Destaca el uso del plano secuencia frente a los cortes porque es una técnica que se asocia al Cine Moderno. Esto nos permite ver en Brynych un director actualizado, y que trabaja con ciertos recursos del momento fílmico en el que realiza la película.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

El sonido cobra una gran importancia porque Brynych juega con la capacidad expresiva de la música, bien por su ritmo o instrumentos con los que se produce, además de dar un gran peso a las palabras, especialmente en los monólogos de sus personajes. A través de estos nos hace llegar las siguientes afirmaciones que dice el señor Braun: “*A doctor or a warehouse man? Nothing makes sense now. But I think differently. We can do other things, sweep streets maybe, but we can’t think somebody else. You’ll always find somebody who doesn’t think at all. And so, he wants to think for the rest and decide everything for them. Life, death, no problem. [...] I also know that injustice, hate, bestiality will historically have its reward. Historically I’m an optimist, but no longer for myself. They haven’t shot me in the back, but they’ve left my brain*”¹⁶. Hacia el final de la

¹⁶ Traducción propia: ¿Un doctor o un mozo de almacén? Nada tiene sentido ahora. Pero no puedo pensar diferente. Podemos hacer otras cosas, tal vez barrer las calles, pero no podemos pensar en nadie más.

película, también afirma; “*I was a doctor. Actually, I am. A man is as he thinks. You can't change that*¹⁷”.

La cuestión es que estas afirmaciones que se emiten en una historia de finales de los años treinta e inicios de los cuarenta encajan con una situación similar que se da en los años sesenta en Checoslovaquia. El autor no necesita decir más ni inducir a nada más, porque a través de la experiencia propia de la audiencia, esta puede extrapolar este significado.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 1. Títulos de crédito iniciales.
- **Fundidos a negro:** 1. Marca el final de la película.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 41.
- **Duración media de las secuencias:** 2’.
- **Ritmo:** normal.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia nace a partir de que un hombre herido de bala llega a la comunidad de vecinos y el Señor Sidlak solicita ayuda a Braun. La valentía de Braun y su compromiso con el juramento hipocrático le hacen introducirse en nuevas tramas al ayudarlo.

Siempre encontrarás a alguien que no piense del todo. Y entonces, él quiere pensar por los demás y decide por todos ellos. Vida, muerte, no hay problema. También sé que la injusticia, el odio, la bestialidad tendrán su trascendental premio. Tradicionalmente, soy un optimista, pero a partir de ahora no para mí. No me han disparado por la espalda, pero han abandonado mi cerebro.

¹⁷ Traducción propia: Era doctor. Realmente, todavía lo soy. Un hombre es como él piensa. No podéis cambiar eso.

C.2.- Nivel de significación:

Es verdad que por el momento en el que se ubica la película, los personajes están estereotipados en un contexto histórico específico, la Checoslovaquia ocupada. Sin embargo, si vamos un poco más allá, podemos interpretar nuevas ideas que emergen con motivo del contexto histórico del momento en el que el filme es estrenado. Podemos interpretar que el autor está expresándose a través de la excusa de otro momento histórico para pronunciarse sobre el que se vive en ese momento en su país, bajo otro gobierno.

El señor Braun representa a las personas que son capaces de superar sus miedos y pensar por sí mismas. Es un icono de los críticos que son censurados, pero deciden seguir trabajando en la clandestinidad. El comisario funciona como icono de la policía, que debe hacer que se cumplan las normas vigentes y el señor Vesely se mueve entre la valentía y la cobardía. Es el tipo de persona que no es capaz de actuar según sus convicciones por miedo a las represalias.

C.3.- Tema principal:

El tema principal es sobre la identidad propia y la libertad que nos otorga. De ahí que el héroe la encarne y represente. Los valores que se resaltan son esos, no la sumisión, el dejarse llevar por el miedo o la cobardía... Estas ideas son válidas para cualquier persona que se sienta oprimida en cualquier momento, no son unas características adscritas a un momento concreto, aunque necesarias, más que nunca, justo en ese tipo de situaciones de represión.

Otras tramas giran sobre los vecinos, la soledad, la infidelidad... y ayudan a crear una mayor intensidad en la trama principal porque van cargando el ambiente de la película con momentos de tensión.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película no plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados, y según su valentía se mueven entre la bondad o la maldad. Realmente quien funciona como un héroe es Braun porque es el único que se supera a sí mismo.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar directamente con la realidad checoslovaca de los años sesenta, aunque sí que es cierto que pueden buscarse símiles entre la actitud persuasiva de la policía.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal, aunque puntualmente se emplea el montaje expresivo poético. Especialmente en las secuencias de inicio y final (1 y 41) donde la confrontación de planos inconexos genera el sentimiento de observación y la idea de la Checoslovaquia ocupada.

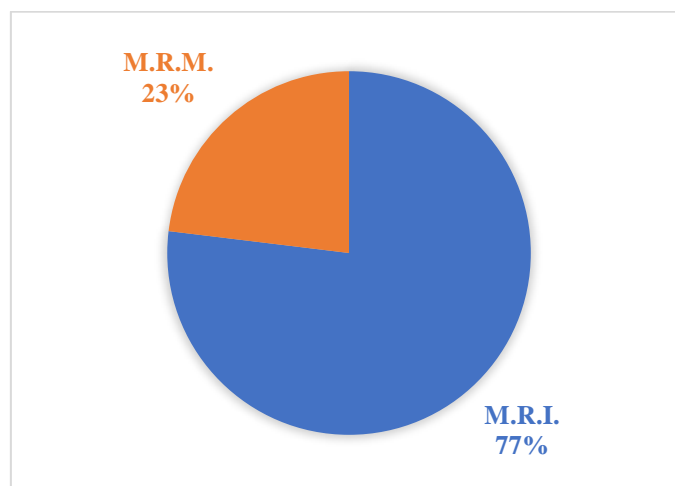
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes definidos a nivel psicológico.
El protagonista tiene un objetivo claro y va a por él.
Sistemas de personas que actúan como opuestos (héroe/villano).
No hay lagunas causales ni vacíos argumentales.
Uso de actores profesionales.
El final es cerrado.
Protagonismo de la acción.
Utilización de géneros cinematográficos.
No filtra la realidad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.

Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 77% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 23% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.14.- Obchod na korze (8 de octubre de 1965) Ján Kadár y Elmar Klos

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

La acción tiene lugar en 1942, en el pueblo de Sabinov, Eslovaquia, cuando el país es satélite de la Alemania de Hitler. Tono Brtko es un carpintero de clase baja que recibe una tienda gracias a su cuñado. El comercio, le pertenece como arianizador, aunque él no es un hombre interesado por la política, ni muestra simpatía por el régimen nazi. Al ir a encargarse de la tienda descubre que está en quiebra y que la regenta una señora mayor, Rozalie, quien no sabe nada de la invasión alemana ni de la represión judía. Tono comienza a cuidar de ella y a hacerla creer que es un ayudante, no el nuevo dueño de la tienda, para protegerla de la realidad.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito del DVD	-	-	9'' 00:00:00-00:00:09
Títulos de crédito	-	-	3'32'' 00:00:09-00:03:41
Rótulos	-	-	15'' 00:03:41-00:03:56
Nº 1 <i>Discusión entre Tono y su mujer</i>	5	33	5'48'' 00:03:56-00:09:44
Nº 2 <i>Visita al pueblo</i>	5	36	5'28'' 00:09:44-00:15:12
Nº 3 <i>Solución de las diferencias Tono-Cuñado</i>	6	102	13'55'' 00:15:12-00:29:07
Nº 4 <i>Primer día en la tienda</i>	5	81	12'08'' 00:29:07-00:41:15
Nº 5 <i>Acuerdo de salario Kuchar – Tono</i>	1	6	1'48'' 00:41:15-00:43:03
Nº 6 <i>Tono y esposa</i>	1	4	1'13'' 00:43:03-00:44:16

Nº 7 <i>Sabbat</i>	8	26	4'22'' 00:44:16-00:48:38
Nº 8 <i>Tono y Rozalie</i>			3'47'' 00:48:38-00:52:25
Nº 9 <i>Paseo cuñados</i>	3	14	3'24'' 00:52:25-00:55:49
Nº 10 <i>Impuesto perros</i>	1	4	54'' 00:55:49-00:56:43
Nº 11 <i>Compras</i>	4	24	4'32'' 00:56:43-01:01:15
Fundido a negro	-	-	2'' 01:01:15-01:01:17
Nº 12 <i>Tono y Rozalie</i>	2	13	3'29'' 01:01:17-01:04:46
Nº 13 <i>Pago a Tono por arianizador</i>	2	36	5'55'' 01:04:46-01:10:41
Nº 14 <i>Casa de Tono</i>	2	26	3'57'' 01:10:41-01:14:38
Nº 15 <i>Persecución judía</i>	17	55	11'42'' 01:14:38-01:26:20
Nº 16 <i>Discusión Tono y esposa</i>	1	9	49'' 01:26:20-01:27:09
Nº 17 <i>Inauguración monumento nazi</i>	2	22	3'49'' 01:27:09-01:30:58
Nº 18 <i>Tono avisa a Rozalie</i>	2	14	2'19'' 01:30:58-01:33:17
Nº 19 <i>Ensoñación 1</i>	4	4	1'46'' 01:33:17-01:35:03
Nº 20 <i>Llamada a los judíos</i>	7	27	5'52'' 01:35:03-01:40:55
Nº 21 <i>Deportación de los judíos</i>	24	115	14'34'' 01:40:55-01:55:29
Nº 22 <i>Cámara alzada que persigue a Tono</i>	1	1	1'09'' 01:55:29-01:56:38
Nº 23 <i>Suicidio de Tono</i>	4	6	1'25'' 01:56:38-01:58:03
Nº 24 <i>Ensoñación 2</i>	2	2	1'57'' 01:58:03-02:00:00
Títulos de crédito	-	-	30'' 02:00:00-02:00:30
Título de fin	-	-	3'' 02:00:30-02:00:33

Fundido a negro	-	-	2'' 02:00:33-02:00:35
-----------------	---	---	--------------------------

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Acompañamos a Tono en su progreso económico y social al comenzar a regentar un negocio propio.	87'02'' del minuto 00:03:56 al 01:30:58
Desarrollo	Trama	La represión a los judíos comienza a acechar en Eslovaquia y sobre los que les ayudan. A Tono le invade el miedo y no sabe cómo solucionar el problema de encubrir a Rozalie ni cómo protegerla.	25'40'' del minuto 01:30:58 al 01:56:38
Desenlace	Punto final	Tono no puede cargar con la culpa de haber matado a Rozalie y se suicida.	3'22'' del minuto 01:56:38 al 02:00:00

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La tensión va paulatinamente creciendo hasta llegar al punto álgido, la muerte de Rozalie, un fallecimiento no intencionado que acaba con la trama principal.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de mandato:** Imre Kuchár acuerda con Tono que cuide de Rozalie Lautmannová a cambio de dinero.
 - o Situación inicial: Tono es arianizador de la tienda de Rozalie Lautmannová.
 - o El incidente: Rozalie es una señora mayor que desconoce la realidad política del país.
 - o Lo que desencadena: Tono tiene que cuidar por Rozalie y fingir que es un ayudante.
 - o La cuestión central: ¿Podrá Tono cuidar de Rozalie sin que se entere de la represión de los judíos?

- **Conflicto de transgresión:** entre Tono para con la sociedad y los ideales de la Eslovaquia como país satélite del régimen nazi.
 - Situación inicial: Tono no está comprometido con la política.
 - El incidente: se convierte en arianizador por obra de su cuñado, seguidor de la política nazi.
 - Lo que desencadena: Tono debe actuar conforme a como se espera de un arianizador, pero su humanidad le puede con Rozalie.
 - La cuestión central: ¿Acabarán imponiéndose las ideas propias de Tono o del nazismo?

- **Conflicto de fechoría:** al estar invadido por el miedo, Tono acaba con la vida de Rozalie.
 - Situación inicial: los judíos están siendo deportados en Sabbat, frente a la tienda de Rozalie y Tono.
 - El incidente: Tono acaba por ocultar en un armario a Rozalie cuando su cuñado se aproxima a la tienda.
 - Lo que desencadena: Rozalie cae y fallece en el acto, dentro del armario.
 - La cuestión central: ¿Qué hará Tono, desvelará lo ocurrido como ejemplo de buen ario o lo ocultará?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto de mandato se resuelve de forma negativa para Rozalie, ya que el miedo y la desesperación hacen que Tono acabe confesando a la anciana lo que sucede con los judíos. El conflicto de transgresión concluye a favor de las ideas de Tono, el peso de la culpa por haber matado a Rozalie accidentalmente le puede y acaba suicidándose. Finalmente, el conflicto de fechoría no se soluciona, la culpa invade a Tono y acaba suicidándose, él no entiende ni participa de la persecución de los judíos.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

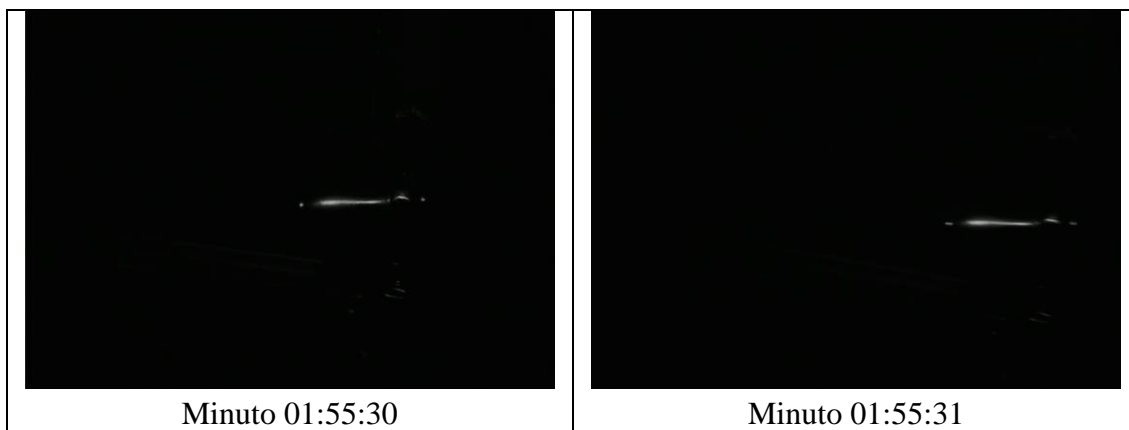
- **Tono Brtko:** hombre de unos 40 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura baja, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Rozalie Lautmannová:** mujer de unos 80 años, complexión delgada, cabello cano y largo, estatura baja, clase social baja, nivel cultural medio.

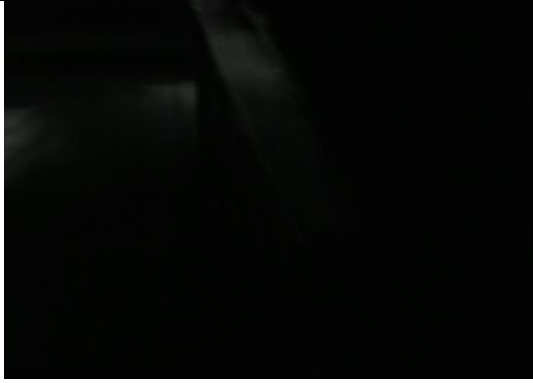
A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Evelyn Brtková:** mujer de unos 35 años, complexión normal, cabello oscuro y largo, estatura normal, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Imre Kuchar:** hombre de unos 55 años, complexión normal, cabello cano, estatura alta, clase social baja, nivel cultural medio.
- **Markus Kolkocký:** hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura alta, clase social alta, nivel cultural medio.
- **Ruzena Kolkocká:** mujer de unos 36 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura media, clase social alta, nivel cultural medio.
- **Piti Báci:** hombre de unos 45 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura baja, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Jozef Katz:** hombre de unos 50 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura alta, clase social baja, nivel cultural alto.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: uso del plano secuencia y de la cámara alzada, que se trabaja a través de la persecución de Tono a través de la cámara. Extracto de la secuencia 22.





Minuto 01:55:33



Minuto 01:55:34



Minuto 01:55:35



Minuto 01:55:36



Minuto 01:55:37



Minuto 01:55:38



Minuto 01:55:39



Minuto 01:55:40

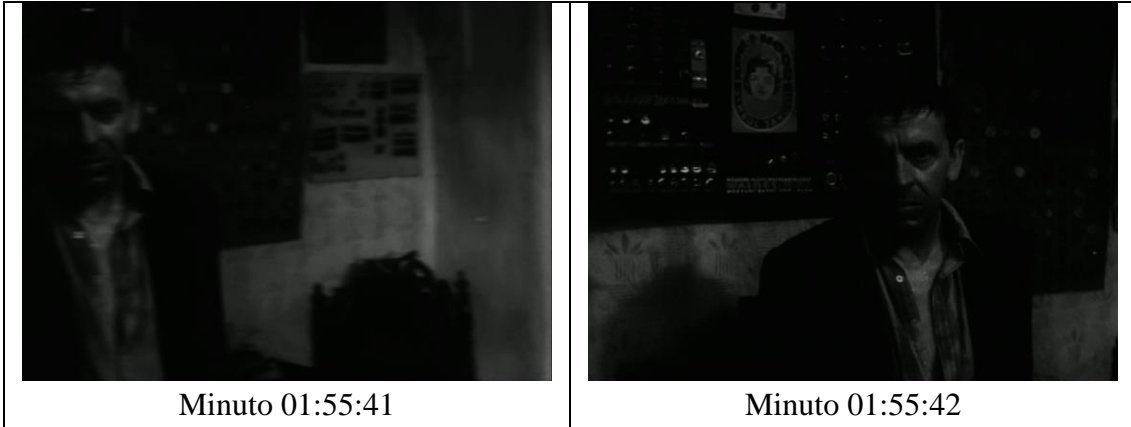





TABLA 2: empleo de los espejos para mostrar el fuera de campo o la expresión facial de las personas dentro del campo pero que no podemos ver directamente.





TABLA 3: uso de la cámara subjetiva. Extracto de la secuencia 3 en la que Tono mira a través de un vaso de chupito.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:20:36 Duración: 6''	Tiempo presente. Interior. Casa de Tono. Brindis con sus cuñados.	Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Su cuñado canta.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:20:42 Duración: 3''	Tiempo presente. Interior. Casa de Tono. Sobremesa.	Plano medio. Angulación normal. La cámara gira sobre su eje horizontal de izquierda a derecha.	Sonido ambiente. Cuñado cantando.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:20:45 Duración: 4''	Tiempo presente. Interior. Casa de Tono. Sobremesa.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Cuñados cantando.
			

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:20:49 Duración: 3''	Tiempo presente. Interior. Casa de Tono. Sobremesa.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Cuñados cantando.

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico, aunque las ensoñaciones siguen un orden anacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** evolución económica de Tono.
- **Segundo acto:** persecución a los judíos.
- **Tercer acto:** suicidio de Tono.
- **Incidente desencadenante:** Tono pasa a ser arianizador de una tienda.
- **Punto de giro:** Tono descubre que la dueña de la tienda no es consciente de la realidad política del momento.
- **Punto de ataque:** Tono decide ayudar y colaborar con la comunidad judía.
- **Escaladas:** primero cuando va prosperando económicamente y oculta la realidad a su mujer, luego cuando se va estrechando el cerco entre los judíos.
- **Clímax:** cuando Tono pide a Rozalie que se entregue.
- **Bisagra:** Tono encierra a Rozalie en un armario y los judíos son deportados, pero ella no.

- **Punto de resolución:** Rozalie fallece y Tono se suicida.

A.4.4.- Personajes:







- **Tono Brtko:** pasa de ser carpintero a arianizador y, aunque gane más dinero, no es feliz. Se preocupa por Rozalie, aunque también se muestra cobarde y desconfiado con su esposa, a quien nunca desvela la verdad. No conocemos sus pretensiones, aunque podríamos decir que se conforma con vivir el día a día y que no afronta conflictos.
- **Rozalie Lautmannová:** es una viuda de la Primera Guerra Mundial que con la vejez ha perdido algunas facultades cognitivas y vive de la caridad de la comunidad judía de forma secreta. Es bondadosa, generosa, simpática y religiosa, vive el día a día sin muchas pretensiones, no tiene proyectos de futuro y memoriza los recuerdos del pasado.
- **Evelyn Brtková:** ansía poder económico y controla el dinero que entra y sale de casa. Su modelo a seguir es su hermana Ruzena. Se muestra egoísta, maleducada, y desprecia a su marido Tono, le toma como un pelele incapaz de hacer nada.
- **Imre Kuchar:** ayuda a la comunidad, es fiel a sus amigos y no tiene intereses económicos sino humanitarios.
- **Markus Kolkocký:** cuñado de Tono y Evelyn. Es dominante, tiene poder económico y social, no se achanta ante nadie e impone su forma de actuar. No aprecia a Tono, aunque se lo haga creer, y juega con él.
- **Ruzena Kolkocká:** esposa de Markus y hermana de Evelyn. Es comedida, callada pero que disfruta de su posición social y trata de guiar a su hermana para que lleve el mismo camino.
- **Piti Báci:** tiene muy pocos recursos económicos, pero muestra unas ideas mucho más definidas y fieles que otras personas con un gran poder adquisitivo e independencia.
- **Jozef Katz:** es el barbero judío que ayuda a Rozalie y amigo de Imre. Es religioso, y no muestra miedo cuando tiene que marcharse y abandonar su negocio por sus

creencias. Acepta la realidad, no lucha contra ella porque se ha resignado y sabe que el enemigo tiene mucho más poder.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en lugares reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	
	
	



Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y los planos generales, los cuales se complementan con primeros planos, de conjunto y enteros.

- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva y expresiva.

La cámara se vuelve más ágil y móvil cuando Tono se da cuenta de que ha matado a Rozalie. La cámara le busca y él se va escondiendo, interaccionando de una manera única y transmitiendo al espectador un sentimiento de culpabilidad que no es necesario trabajar con el diálogo.

Se observa el uso del plano secuencia, lo que nos permite, como espectadores, construir mejor el espacio donde acontecen los hechos, además del uso puntual del espejo para mostrar el fuera de campo.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in* y la *voz off*.

Aunque el relato tenga lugar en el año 1942, algunas de sus frases pueden adaptarse a cualquier momento histórico y permiten que se realice una conexión con el público del momento, destacan dos frases. Una la dice el barbero, Jozef Katz, al prepararse para marchar de Sabinov: *Cuando las leyes van en contra de los inocentes... es el fin. Y el de sus autores.* Otra pertenece a la voz en off de Rozalie en la ensoñación de la secuencia 19: *Todos tenemos nuestras penas. Todos conocemos el pasado, pero nadie conoce el futuro. [...] El miedo es la raíz de todo lo malo. Cuando ya no nos temamos unos a otros...*

Estas frases, que se entienden bajo la dominación nazi, se pueden extrapolar al dominio comunista en la política de Checoslovaquia tras la Segunda Guerra Mundial.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 3. Títulos de crédito iniciales, título de fin y un rótulo que nos ubica en el relato y dice: *Después de la ocupación de Checoslovaquia por parte del ejército*

de Hitler y de la declaración del Estado Eslovaco, una de las primeras acciones políticas del régimen de Tiso, fue la aceptación voluntaria de las Leyes Raciales de Nuremberg. Año 1942.

- **Fundidos a negro:** 2. Uno se ubica a mitad de la película y el otro al final.
- **Ensoñaciones:** 2. Quedan marcadas por la música extradiegética y la iluminación.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 24.
- **Duración media de las secuencias:** 5'.
- **Ritmo:** lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia se estructura a partir de que Tono pasa a ser arianizador de la tienda de Rozalie gracias a las gestiones de su cuñado. Se abren nuevas tramas con la introducción del personaje de Rozalie y su relación con Tono, además de la tensión que va en aumento al cerrarse el cerco sobre los judíos.

C.2.- Nivel de significación:

Tono representa al ciudadano condicionado por las decisiones de los demás. En realidad, es un individuo víctima de su gobierno y de los altos cargos que le rodean, no tiene capacidad para decidir por sí mismo porque no tiene poder y tiene que adaptarse a la realidad que le rodea porque es imposible luchar en solitario contra ella. La presión social puede con la opinión propia, el clima es opresor y aunque vaya en contra de las creencias de uno mismo, al final se acepta. Kadár y Klos trabajan este punto en la Eslovaquia de 1942, pero se puede trasladar al clima político de la Checoslovaquia de los sesenta.

El personaje de Rozalie es el ideal: representa la inocencia, y actúa sin miedo y con bondad. Es el icono de lo que deberíamos ser cada uno: libres y felices.

C.3.- Tema principal:

El tema principal es el antisemitismo que vivió Checoslovaquia tras la invasión del régimen nazi. A través de él, el espectador puede trabajar paralelismos, pero, ante todo, hacer una reflexión propia, una autocrítica a las conductas y pensamientos de un pasado que muchas personas que vieron el filme vivieron.

La relevancia de la película y su tema no es simplemente por las similitudes que podamos trazar entre dos regímenes políticos opresores, y es que, como apunta Hames (1985) que se tratasen temas sobre la represión judía estaba unido a la liberalización cultural que el país comenzó a experimentar a finales de los años cincuenta:

In Czechoslovakia, the treatment of Jewish themes has been clearly linked to an increasing liberalization in cultural policy. The production of *Romeo, Juliet and Darkness* (1960), *Transport from Paradise* (1963) by Zbyněk Brynych, *The Shop on Main Street* (1965), *Dita Saxová* (1967) by Antonín Moskalyk, and *The Cremator* (1968) by Juraj Herz could only have been achieved in the more open atmosphere of the sixties¹⁸. (p. 51)

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, extendiendo el planteamiento y presentando un desenlace rápido y abrupto.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados, aunque Tono es un protagonista muy poco definido. Al no ser el héroe perfecto, es una persona normal y corriente, que representa a una gran mayoría y que precisamente por eso puede remover conciencias.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar con la realidad desde un punto crítico directamente. Sin embargo, debemos

¹⁸ Traducción propia: En Checoslovaquia, el tratamiento de temas sobre judíos ha sido claramente vinculado a la creciente liberalización en la política cultural. La producción de *Romeo, Julieta y las tinieblas* (1960), *Transporte desde paraíso* (1963) de Zbyněk Brynych, *La tienda en la Calle Mayor* (1965), *Dita Saxová* (1967) de Antonín Moskalyk y *El crematorio* (1968) por Juraj Herz, solo pudieron lograrse en la atmósfera más abierta de los años sesenta.

reconocer que sí se puede trabajar un símil en cuanto a la actitud de las personas en su contexto histórico de los sesenta.

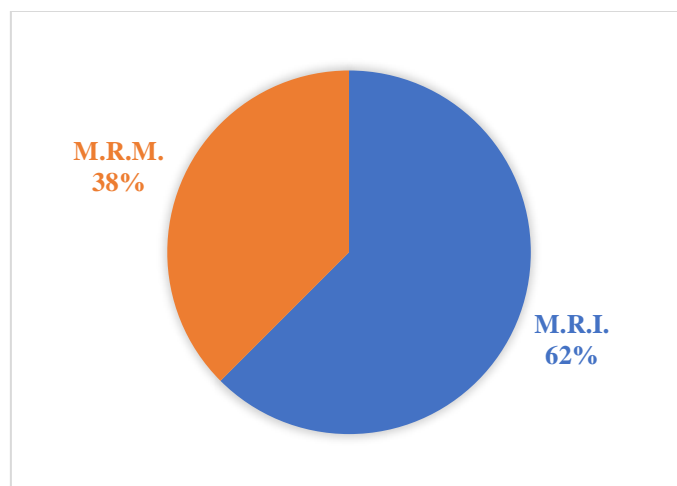
Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal, pero también encontramos el montaje sintético a través de los planos secuencia que tienen lugar en secuencias tranquilas como en las conversaciones

E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes definidos a nivel psicológico.
Sistemas de personas que actúan como opuestos (héroe/villano).
No hay lagunas causales ni vacíos argumentales.
Uso de actores profesionales.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es cerrado.
Utilización de géneros cinematográficos.
No filtra la realidad del momento.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
No hay una estructura causal doble.
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Presenta pausas introspectivas.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 62% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 38% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.15.- At' žije republika (9 de noviembre de 1965) Karel Kachyňa

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Vemos el final de la Segunda Guerra Mundial desde la experiencia personal y sensaciones de un niño, Oldřich. Los alemanes, que ocuparon Nesovice, se irán van según el avance del Ejército Rojo. Oldřich, un niño cuya infancia es complicada por los continuos malos tratos de su padre y su falta de amistades, vivirá una experiencia singular al ir a esconderse al bosque con su yegua. La historia deambula por la falta de humanidad y la avaricia como valores resaltados en la sociedad.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	7'' 00:00:00-00:00:07
Nº 1 <i>Oldřich midiéndose</i>	1	1	20'' 00:00:07-00:00:27
Fundido a negro	-	-	2'' 00:00:27-00:00:29
Títulos de crédito	-	-	8'' 00:00:29-00:00:37
Nº 2 <i>Recado</i>	5	30	2'23'' 00:00:37-00:03:00
Nº 3 <i>Ensoñación 1</i>	1	4	20'' 00:03:00-00:03:20
Nº 4 <i>Recado</i>	13	30	24'' 00:03:20-00:03:44
Nº 5 <i>Oldřich escapa de casa</i>	3	8	56'' 00:07:44-00:08:40
Nº 6 <i>Ensoñación 2</i>	1	3	9'' 00:08:40-00:08:49
Nº 7 <i>Oldřich sigue a los niños de su pueblo</i>	5	13	2'11'' 00:08:49-00:11:00
Nº 8 <i>Ensoñación 3</i>	1	4	9'' 00:11:00-00:11:09
Nº 9 <i>Iglesia</i>	3	22	2'26'' 00:11:09-00:13:35

Nº 10 <i>Oldřich en el campo</i>	2	13	1'08'' 00:13:35-00:14:43
Nº 11 <i>Analepsis 1</i>	6	17	1'21'' 00:14:43-00:16:04
Nº 12 <i>Oldřich en el campo</i>	1	4	32'' 00:16:04-00:16:36
Nº 13 <i>Ensoñación 4</i>	1	23	1'15'' 00:16:36-00:17:51
Nº 14 <i>Analepsis 2 o prolepsis 1</i>	1	5	38'' 00:17:51-00:18:29
Nº 15 <i>Oldřich visita a Cirilo</i>	5	19	2'33'' 00:18:29-00:21:02
Nº 16 <i>Analepsis 3</i>	5	5	1'38'' 00:21:02-00:22:40
Nº 17 <i>Oldřich y Cirilo</i>	7	13	2'54'' 00:22:40-00:25:34
Nº 18 <i>Analepsis 4</i>	1	4	38'' 00:25:34-00:26:12
Nº 19 <i>Oldřich y Cirilo</i>	3	6	41'' 00:26:12-00:26:53
Nº 20 <i>Ensoñación 5</i>	1	6	17'' 00:26:53-00:27:10
Nº 21 <i>Oldřich y Cirilo</i>	1	1	15'' 00:27:10-00:27:25
Nº 22 <i>Ensoñación 6</i>	1	21	51'' 00:27:25-00:28:16
Nº 23 <i>Oldřich y Cirilo</i>	1	2	14'' 00:28:16-00:28:30
Nº 24 <i>Ensoñación 7</i>	1	11	1'08'' 00:28:30-00:29:38
Nº 25 <i>Oldřich y Cirilo</i>	4	8	56'' 00:29:38-00:30:34
Nº 26 <i>Ensoñación 8</i>	1	8	44'' 00:30:34-00:31:18
Nº 27 <i>Oldřich y Cirilo</i>	2	3	18'' 00:31:18-00:31:36
Nº 28 <i>Entierro de la perra</i>	1	5	1' 00:31:36-00:32:36
Nº 29 <i>Analepsis 5</i>	7	21	2'40'' 00:32:36-00:35:16
Nº 30 <i>Ensoñación 9</i>	3	15	45'' 00:35:16-00:36:01

Nº 31 <i>Planificación de la marcha de los niños</i>	2	22	1'54'' 00:36:01-00:37:55
Nº 32 <i>Analepsis 6</i>	2	8	42'' 00:37:55-00:38:37
Nº 33 <i>Analepsis 7 y ensoñación 10</i>	1	18	1'05'' 00:38:37-00:39:42
Nº 34 <i>Marcha de los niños</i>	3	19	1'42'' 00:39:42-00:41:24
Nº 35 <i>Mudanza y analepsis</i>	2	37	2'46'' 00:41:24-00:44:10
Nº 36 <i>Analepsis 8</i>	4	19	2'23'' 00:44:10-00:46:33
Nº 37 <i>Oldřich en el campo</i>	1	1	8'' 00:46:33-00:46:41
Nº 38 <i>Analepsis 9</i>	2	4	35'' 00:46:41-00:47:16
Nº 39 <i>Analepsis 10</i>	1	5	41'' 00:47:16-00:47:57
Nº 40 <i>Oldřich visita a Cirilo</i>	1	4	1'39'' 00:47:57-00:49:36
Nº 41 <i>Carrera de carretas</i>	3	90	5'52'' 00:49:36-00:55:28
Nº 42 <i>Robo del caballo</i>	5	20	2'45'' 00:55:28-00:58:13
Nº 43 <i>Analepsis 11</i>	3	11	54'' 00:58:13-00:59:07
Nº 44 <i>Oldřich herido</i>	1	4	21'' 00:59:07-00:59:28
Nº 45 <i>Analepsis 12</i>	1	9	58'' 00:59:28-01:00:26
Nº 46 <i>Oldřich sigue el carruaje</i>	2	4	33'' 01:00:26-01:00:59
Nº 47 <i>Analepsis 13</i>	5	10	45'' 01:00:59-01:01:44
Nº 48 <i>Segundo ataque a Oldřich</i>	1	9	12'' 01:01:44-01:01:56
Nº 49 <i>Ensoñación 11</i>	6	35	3'06'' 01:01:56-01:05:02

Nº 50 <i>Oldřich herido</i>	1	7	33'' 01:05:02-01:05:35
Nº 51 <i>Ensoñación 12</i>	3	5	23'' 01:05:35-01:05:58
Nº 52 <i>Oldřich herido</i>	3	7	44'' 01:05:58-01:06:42
Nº 53 <i>Analepsis 14</i>	4	26	1'52'' 01:06:42-01:08:34
Nº 54 <i>Oldřich busca el carruaje</i>	3	18	1'36'' 01:08:34-01:10:10
Nº 55 <i>Ensoñación 13</i>	1	11	27'' 01:10:10-01:10:37
Nº 56 <i>Oldřich en el campo</i>	1	3	9'' 01:10:37-01:10:46
Nº 57 <i>Analepsis 15</i>	6	31	2'55'' 01:10:46-01:13:41
Nº 58 <i>Encuentro con soldados rusos</i>	2	24	3'26'' 01:13:41-01:17:07
Nº 59 <i>Ensoñación 14</i>	1	9	33'' 01:17:07-01:17:40
Nº 60 <i>Oldřich en el campo</i>	1	2	14'' 01:17:40-01:17:54
Nº 61 <i>Ensoñación 15</i>	1	1	5'' 01:17:54-01:17:59
Nº 62 <i>Bomba en el campanario</i>	1	6	8'' 01:17:59-01:18:07
Nº 63 <i>Analepsis 16</i>	4	22	1'28'' 01:18:07-01:19:35
Nº 64 <i>Oldřich y moto</i>	1	3	44'' 01:19:35-01:20:19
Nº 65 <i>Ensoñación 16</i>	1	4	17'' 01:20:19-01:20:36
Nº 66 <i>Oldřich y moto</i>	1	1	8'' 01:20:36-01:20:44
Nº 67 <i>Ensoñación 17</i>	4	19	1'51'' 01:20:44-01:22:35
Nº 68 <i>Oldřich y moto</i>	1	7	38'' 01:22:35-01:23:13
Nº 69 <i>Oldřich y el caballo</i>	7	69	7'07'' 01:23:13-01:30:20
Nº 70 <i>Ensoñación 18</i>	4	10	1'48'' 01:30:20-01:32:08

Nº 71 <i>Oldřich y Cirilo</i>	3	9	3'34'' 01:32:08-01:35:42
Nº 72 <i>Ensoñación 19</i>	5	45	4'10'' 01:35:42-01:39:52
Nº 73 <i>Oldřich en el campo</i>	3	13	1'48'' 01:39:52-01:41:40
Nº 74 <i>Analepsis 17</i>	3	4	28'' 01:41:40-01:42:08
Nº 75 <i>Oldřich rodeado por soldados rusos</i>	1	1	9'' 01:42:08-01:42:17
Nº 76 <i>Analepsis 18</i>	1	1	4'' 01:42:17-01:42:21
Nº 77 <i>Oldřich atrapado por soldados rusos</i>	1	1	7'' 01:42:21-01:42:28
Nº 78 <i>Ensoñación 20</i>	1	1	6'' 01:42:28-01:42:34
Nº 79 <i>Oldřich atrapado por soldados rusos</i>	1	2	8'' 01:42:34-01:42:42
Nº 80 <i>Ensoñación 21</i>	1	5	11'' 01:42:42-01:42:53
Nº 81 <i>Oldřich atrapado por soldados rusos</i>	1	17	3'32'' 01:42:53-01:46:25
Nº 82 <i>Analepsis 19</i>	3	11	50'' 01:46:25-01:47:15
Nº 83 <i>Paseo en moto</i>	8	24	2'51'' 01:47:15-01:50:06
Nº 84 <i>Analepsis 20</i>	1	26	14'' 01:50:06-01:50:20
Nº 85 <i>Ataque alemán</i>	2	5	1'23'' 01:50:20-01:51:43
Nº 86 <i>Ensoñación 22 y analepsis 21</i>	2	13	50'' 01:51:43-01:52:33
Nº 87 <i>Ataque alemán</i>	1	2	13'' 01:52:33-01:52:46
Nº 88 <i>Ensoñación 23 y analepsis 22</i>	2	12	47'' 01:52:46-01:53:33
Nº 89 <i>Ataque alemán</i>	1	3	15'' 01:53:33-01:53:48
Nº 90 <i>Ensoñación 24 y analepsis 23</i>	6	22	1'34'' 01:53:48-01:55:22

Nº 91 <i>Ataque alemán</i>	1	2	5'' 01:55:22-01:55:27
Nº 92 <i>Ensoñación 25</i>	6	16	1'25'' 01:55:27-01:56:52
Nº 93 <i>Ataque alemán</i>	1	4	32'' 01:56:52-01:57:24
Nº 94 <i>Fin del ataque alemán</i>	1	6	29'' 01:57:24-01:57:53
Nº 95 <i>Analepsis 24</i>	1	3	9'' 01:57:53-01:58:02
Nº 96 <i>Llegada del Ejército Rojo</i>	1	14	1'36'' 01:58:02-01:59:38
Nº 97 <i>Analepsis 25</i>	1	1	3'' 01:59:38-01:59:41
Nº 98 <i>Persecución de Cirilo</i>	4	29	2'43'' 01:59:41-02:02:24
Nº 99 <i>Analepsis 26</i>	1	1	2'' 02:02:24-02:02:26
Nº 100 <i>Oldřich vuelve al pueblo</i>	5	26	2'30'' 02:02:26-02:04:56
Nº 101 <i>Caballo y carruaje</i>	1	1	17'' 02:04:56-02:05:13
Fundido a negro	-	-	4'' 02:05:13-02:05:17
Títulos de crédito	-	-	1'50'' 02:05:17-02:07:07
Fundido a negro	-	-	9'' 02:07:07-02:07:16

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Conocemos a Oldřich y su experiencia personal al final de la Segunda Guerra Mundial.	125'06'' del minuto 00:00:07 al 02:05:13
Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La curva de tensión va mostrando pequeños picos ascendentes según lo que vive Oldřich, pero no hay una tendencia ascendente o descendente durante todo el relato.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de mandato:** cuando Oldřich tiene que marcharse con el carro y la yegua.
 - Situación inicial: la familia de Oldřich tiene una yegua y un carro.
 - El incidente: los alemanes se aproximan a Nesovice.
 - Lo que desencadena: se decide que los niños del pueblo se marchen al campo a esconderse con los animales y los carros.
 - La cuestión central: ¿Conseguirá Oldřich esconderse el tiempo necesario?

- **Conflicto de carencia:** entre Oldřich y sus deseos.
 - Situación inicial: Oldřich vive con su padre y su madre.
 - El incidente: Oldřich recibe palizas por parte de su padre.
 - Lo que desencadena: Oldřich tiene miedo de él y quiere alejarse de su casa.
 - La cuestión central: ¿Conseguirá Oldřich marcharse o doblegará su padre su carácter?

A.2.5.- Solución del conflicto:

Realmente ninguno de los dos conflictos se resuelve, de hecho, el conflicto de mandato empeora porque Oldřich se aleja del grupo de niños y eso da lugar a situaciones más complicadas para él, donde es más vulnerable. El de carencia no llega a resolverse en el relato.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Oldřich:** niño de 12 años, complexión delgada, cabello claro, estatura baja, clase social baja, nivel cultural bajo.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Padre de Oldřich:** hombre de unos 40 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura alta, clase social baja, nivel cultural bajo.

- **Madre de Oldřich:** mujer de unos 38 años, complexión normal, cabello oscuro y largo, estatura normal, clase social baja, nivel cultural bajo.

- **Cirilo:** hombre de unos 40 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura alta, clase social baja, nivel cultural bajo.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: yuxtaposición de la realidad, ensöañaciones y analepsis. Visibilidad del montaje. Secuencias 73, 74, 75, 76 y 77.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 01:42:09 Duración: 8''	Tiempo presente. Exterior. Campo. Oldřich es rodeado por soldados rusos.	Plano entero. Angulación normal. Cámara fija. Zoom que amplía la imagen.	Sonido ambiente. Diálogos de los rusos.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 01:42:17 Duración: 3''	Tiempo pasado. Interior. Oldřich es atrapado por compañeros de clase.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Música.



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 01:42:21 Duración: 7''	Tiempo presente. Exterior. Campo. Oldřich es atrapado por soldados rusos.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogos de los rusos.



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 01:42:28 Duración: 6''	Ensoñación. Exterior. Los soldados fusilan a Oldřich.	Plano general. Angulación normal. Panorámica horizontal de derecha a izquierda.	Música. Diálogos rusos. Sonido de los disparos.



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 01:42:34 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Campo. Oldřich es atrapado por soldados rusos.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogos de los rusos.

TABLA 2: uso de la cámara subjetiva.



Minuto 00:02:21



Minuto 00:02:22



Minuto 00:44:22



Minuto 00:44:23



Minuto 00:57:30



Minuto 00:57:31

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: interna.

Narrador: intradieгético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico, aunque presenta anacronías que se reflejan en 25 ensoñaciones y 26 analepsis que ocupan un total de 46 minutos y 14 segundos.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** etapa de la infancia de Oldřich.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** no hay.
- **Punto de giro:** la llegada de los alemanes que obliga a los niños a irse con los carros.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** la amistad que Oldřich mantiene con Cirilo.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** el juicio popular a Cirilo.
- **Punto de resolución:** no hay.

A.4.4.- Personajes:


- **Oldřich:** busca irse de su casa por el miedo a su padre, aunque su verdadera ilusión, sería hacerlo de la mano de su madre. Se muestra preocupado por su estatura, pero es valiente y se enfrenta a los niños de Nesovice, quienes se meten con él. Idealiza a su mejor amigo, Cirilo.
- **Padre de Oldřich:** tiene un carácter fuerte, maltrata a su hijo y le hace sufrir. Es quien manda en casa.
- **Madre de Oldřich:** vive obedeciendo a su marido, cuida de Oldřich, pero su sumisión hace que en ocasiones no se comporte con él como ella piensa y llegue a pegarle. Es una mujer débil, obediente y acallada.

- **Cirilo:** va por libre, es amigo de Oldřich, y como tal le aconseja siempre por su bien, que no se escape de casa. Su personaje es bondadoso, aunque al final de la película es tachado de colaboracionista.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en lugares reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	
	
	



Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 16:9.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva y expresiva.

Los planos contrapicados y picados suelen trabajarse cuando la cámara es subjetiva o cuando vemos al padre de Oldřich, dándole un peso mayor de autoridad a su personaje.

Oldřich no expresa verbalmente ni sus deseos ni sus temores, pero los conocemos por su pensamiento, el cual nos es dado a través de ensoñaciones y analepsis.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in* y la *voz off*.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 3. Títulos de crédito iniciales (divididos en dos partes) y título de fin.
- **Fundidos a negro:** 3. Dos de ellos introducen rótulos y el último, marca el final de la película.
- **Analepsis:** 26. La música ayuda a enfatizar algunos momentos como algunas analepsis, aunque hay algunas que se introducen a través de la voz en off.
- **Ensoñaciones:** 25. Se marcan por su inverosimilitud en el relato.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 101.
- **Duración media de las secuencias:** 1'.
- **Ritmo:** rápido, aunque al estar muy fragmentado por las analepsis y las ensoñaciones es lento a nivel narrativo.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia nace a partir la retirada alemana de Nesovice, es como si se trazase un corte en la vida de Oldřich y se expusiera durante un tiempo al público.

C.2.- Nivel de significación:

Oldřich es un niño inocente, no es responsable de la situación que vive y representa la inocencia y la ingenuidad características de su edad. Los adultos tienen más poder como símbolos porque tanto el padre de Oldřich como Cirilo representan valores, en principio, diferentes. El Padre es dominante, intransigente, autoritario, avaro y codicioso, de él no esperamos conductas positivas. Por otro lado, Cirilo parece ser mucho más amigable, generoso y empático, aunque finalmente se desvela que él llevó a los nazis a Nesovice. La cuestión es que vemos a estas personas a través de Oldřich, y si bien, a través de las

analepsis sí se aprecia el carácter dominante del padre, de Cirilo solo podemos garantizar su buen carácter, su empatía y acercamiento a Oldřich. Es difícil verle como un traidor, pero tampoco podemos negar que lo sea, simplemente porque no se nos da esa información.

Kachyňa trabaja la historia desde personajes que están muy estereotipados y la muestra como si de un corte en la vida de Oldřich se tratara. Se muestran diferentes valores y uno de los mensajes que se obtienen es el de la injusticia hacia Oldřich, que al final no tiene elección, como tampoco la tienen quienes quieren estar en su país, pero tienen que soportar una situación que no les agrada.

C.3.- Tema principal:

Se nos muestra la infancia, en este caso la de Oldřich, y cómo se da en un lugar que está sufriendo una guerra. Destacan la traición, el interés y la avaricia como valores que mueven a los adultos y que no son compartidos por Oldřich. No hay un tema principal definido, sino actitudes, valores, formas de actuar que se van exponiendo y que vemos cómo afectan a Oldřich.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, trabajando exclusivamente el planteamiento y prescindiendo del desarrollo y del desenlace.

Valoración de los personajes: el personaje más estereotipado es el padre de Oldřich, el resto parecen moverse dentro de roles que les son innatos, especialmente en el caso de los niños por su inocencia, rabietas y desobediencias.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar con la realidad desde un punto crítico y tiene mucho sentido que se ubique en Nesovice, porque es un pueblo del distrito de Vyškov, que está próximo a la frontera eslovaca, y es una ayuda para el Ejército Rojo cuando saben que ya han recuperado tierras checas.

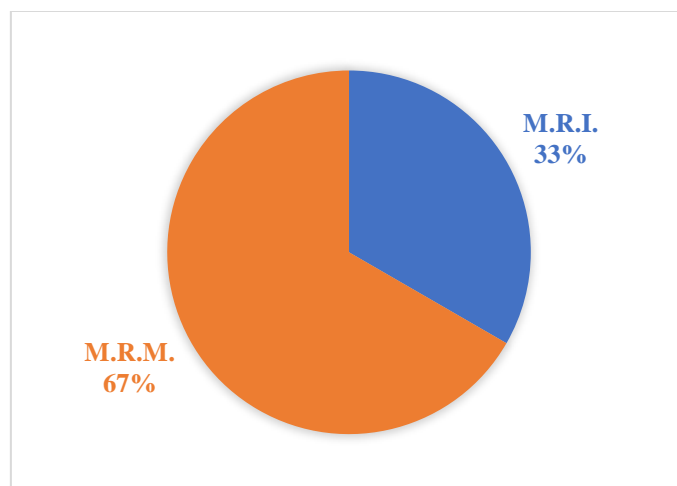
Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal e invertido y, en las ensoñaciones, se trabaja con el montaje expresivo poético.

E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Sistemas de personas que actúan como opuestos (héroe/villano).
Uso de actores profesionales.
Presencia de analepsis objetivas y significativas en el argumento.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.
No filtra la realidad del momento.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es abierto o no hay final.
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Presenta pausas introspectivas.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 33% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 67% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.16.- Lásky jedné plavovlásky (12 de noviembre de 1965) Miloš Forman

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Andula es una joven que cuenta sus experiencias amorosas a otras chicas de la residencia en la que vive, entre ellas destaca la de un joven pianista de Praga que le juró su amor y a quien se atreve a ir a buscar para empezar una vida juntos. Sin embargo, las promesas caen en un saco roto y Andula recibe el rechazo tanto de los padres como de él mismo cuando llega a Praga.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Fotograma negro	-	-	3'' 00:00:00-00:00:03
Nº 1 <i>Mujer tocando la guitarra</i>	1	1	40'' 00:00:03-00:00:43
Títulos de crédito	-	-	1'27'' 00:00:43-00:02:10
Nº 2 <i>Dormitorio de chicas</i>	1	7	1'30'' 00:02:10-00:03:40
Nº 3 <i>Analepsis 1</i>	1	12	1'35'' 00:03:40-00:05:15
Nº 4 <i>Dormitorio de chicas</i>	1	3	01'19'' 00:05:15-00:06:34
Nº 5 <i>Planificación fiesta</i>	2	10	2'52'' 00:06:34-00:09:26
Nº 6 <i>Llegada de los soldados</i>	1	21	2'10'' 00:09:26-00:11:36
Nº 7 <i>Fiesta</i>	1	128	12'20'' 00:11:36-00:23:56
Nº 8 <i>Discusión soldados</i>	3	45	5'52'' 00:23:56-00:29:48
Nº 9 <i>Chicas en el baño</i>	1	5	21'' 00:29:48-00:30:09

Nº 10 <i>Soldados</i>	1	8	1'15'' 00:30:09-00:31:24
Nº 11 <i>Andula y Milda</i>	1	1	33'' 00:31:24-00:31:57
Nº 12 <i>Fin de la fiesta</i>	1	12	1'41'' 00:31:57-00:33:38
Nº 13 <i>Andula y Milda</i>	1	10	1'56'' 00:33:38-00:35:34
Nº 14 <i>Cita del soldado</i>	1	2	36'' 00:35:34-00:36:10
Nº 15 <i>Residencia de chicas</i>	1	4	17'' 00:36:10-00:36:27
Nº 16 <i>Andula y Milda</i>	6	29	8' 00:36:27-00:44:27
Nº 17 <i>Fábrica</i>	1	5	54'' 00:44:27-00:45:21
Nº 18 <i>Ruptura de Andula</i>	6	28	3'59'' 00:45:21-00:49:20
Nº 19 <i>Charla chicas</i>	1	12	1'45'' 00:49:20-00:51:05
Nº 20 <i>Andula va a Praga</i>	1	1	46'' 00:51:05-00:51:51
Nº 21 <i>Fiesta en Praga</i>	1	5	1'26'' 00:51:51-00:53:17
Nº 22 <i>Andula va a casa de Milda</i>	4	62	11'13'' 00:53:17-01:04:30
Nº 23 <i>Cita de Milda</i>	1	2	32'' 01:04:30-01:05:02
Nº 24 <i>Apertura de maleta de Andula</i>	2	8	2'21'' 01:05:02-01:07:23
Nº 25 <i>Milda llega a casa</i>	7	24	6'34'' 01:07:23-01:13:57
Nº 26 <i>Discusión</i>	8	8	4'15'' 01:13:57-01:18:12
Nº 27 <i>Dormitorio de chicas</i>	1	4	46'' 01:18:12-01:18:58
Nº 28 <i>Mujer tocando la guitarra</i>	1	1	35'' 01:18:58-01:19:33
Nº 29 <i>Fábrica</i>	1	1	25'' 01:19:33-01:19:58
Fundido a negro	-	-	4'' 01:19:58-01:20:02
Título de fin	-	-	5'' 01:20:02-01:20:07

Fundido a negro	-	-	15'' 01:20:07-01:20:22
-----------------	---	---	---------------------------

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Conocemos las historias románticas de Andula.	69'55'' del minuto 00:00:03 al 01:19:58
Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La curva de tensión va ligeramente en aumento, alcanzando su punto álgido cuando Milda llega a casa. Sin embargo, no hay una discusión ni nada parecido, Milda la sigue diciendo que todo está bien a Andula, pero luego con sus padres manifiesta otras cosas.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de carencia:** Andula desea conocer el amor de su vida.
 - o Situación inicial: Andula es una joven que trabaja en una fábrica de calzado.
 - o El incidente: Andula anhela conocer a un hombre que sea el amor de su vida.
 - o Lo que desencadena: Andula experimenta diferentes relaciones.
 - o La cuestión central: ¿Será Milda el hombre que ella busca?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto se soluciona con una decepción para Andula porque Milda no es el hombre de su vida. Él reniega de ella y de su conducta directamente con sus padres.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Andula:** joven de unos 18 años, complexión delgada, cabello claro y de largura media, estatura media, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Milda:** joven de unos 18 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.


A.2.7.- Definición del resto de personajes:

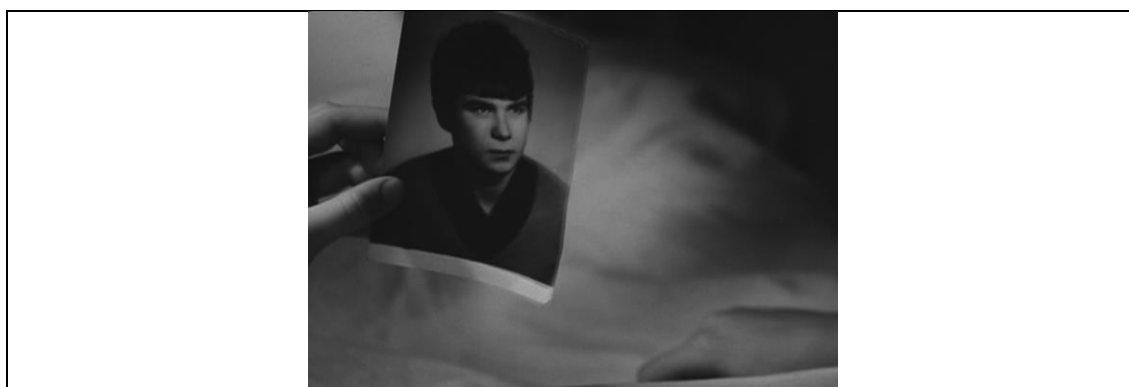
- **Madre de Milda:** mujer de unos 50 años, complexión grande, cabello oscuro, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.
- **Padre de Milda:** hombre de unos 50 años, complexión grande, cabello oscuro, estatura baja, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Vacovský:** hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura media, clase social medio, nivel cultural medio.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: yuxtaposición del tiempo de la diégesis, y el pasado. En la siguiente tabla se suceden 3 secuencias: 2, 3 y 4. Se observa que la 3 se presenta sin un tiempo definido en el relato y que la completa en ese punto la secuencia 4.

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:02:12 Duración: 35''	Tiempo presente. Interior. Dormitorio de chicas. Andula habla con una compañera y la presta su anillo.	Primer plano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. <i>Amiga: Dios, ¿no es simplemente precioso? ¿Me lo prestarás?</i> <i>Andula: Solo un rato ¿Vale?</i> <i>Amiga: Vale. Es sin duda precioso. ¿Es de oro?</i> <i>Andula: ¡Sí que lo es!</i>

			<p>Amiga: <i>¿De verdad?</i></p> <p>Andula: <i>¿Tú qué crees, que me habría dado algo falso?</i></p> <p>Amiga: <i>¡Déjame tenerlo un rato!</i></p> <p>Andula: <i>¿Te has fijado en la piedra?</i></p> <p><i>¿Es un diamante de verdad!</i></p> <p>Amiga: <i>¿De verdad?</i></p> <p>Andula: <i>¡Sí, mira cómo brilla!</i></p> <p>Amiga: <i>¡Nunca había visto un diamante!</i></p> <p>Andula: <i>Él me lo dijo.</i></p> <p>Amiga: <i>Ah.</i></p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 2</p> <p>Minuto 00:02:47</p> <p>Duración: 15''</p>	<p>Tiempo presente.</p> <p>Interior.</p> <p>Dormitorio de chicas.</p> <p>Andula habla con una compañera y saca la foto del chico que le ha regalado el anillo.</p>	<p>Plano medio.</p> <p>Picado.</p> <p>Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente.</p> <p>Diálogo.</p> <p>Amiga: <i>Él es amable ¿No?</i></p> <p>Andula: <i>Muy amable.</i></p> <p>Amiga: <i>¿Tienes su foto?</i></p>





TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:03:02 Duración: 18''	Tiempo presente. Interior. Dormitorio de chicas. Foto del novio de Andula.	Primer plano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Amiga: <i>¿De qué color son sus ojos?</i> Andula: <i>Son... del tipo... Realmente no lo sé ¿Te lo puedes creer?</i> Amiga: <i>Hum.</i> <i>Espera un momento.</i>





TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:03:20 Duración: 8''	Tiempo presente. Interior. Dormitorio de chicas. La amiga coloca la foto del novio de Andula a lado de la cara de ella.	Primer plano. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Andula: <i>¡Tienes que ponerla más arriba! ¡Ves, él es media cabeza más alto!</i> Amiga: <i>Ya veo.</i> <i>¿Así más o menos?</i> Andula: <i>Eso es.</i>

			Amiga: <i>¡Estáis geniales juntos!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:03:28 Duración: 4''	Tiempo presente. Interior. Dormitorio de chicas. Compañera durmiendo.	Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Amiga: <i>¿Y tú qué le diste?</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:03:32 Duración: 8''	Tiempo presente. Interior. Dormitorio de chicas. Andula y su amiga.	Primer plano. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Andula: <i>Nada todavía. Es un poco tonto ¿No?</i> Amiga: <i>Es tonto ¡Tienes que darle algo!</i> Andula: <i>Sí ¿Pero qué?</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:03:40 Duración: 10''	Tiempo pasado. Exterior. Bosque.	Plano general. Angulación normal. Panorámica de izquierda a derecha.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 8 Minuto 00:03:50 Duración: 8''	Tiempo pasado. Exterior. Bosque. El guardabosques mira a una corbata atada a un árbol.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			


TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 9 Minuto 00:03:58 Duración: 17''	Tiempo pasado. Exterior. Bosque. Andula se dirige al árbol en el que cuelga la corbata mientras mira de reojo al guardabosques.	Plano medio. Angulación normal. Panorámica de izquierda a derecha.	Sonido ambiente. Diálogo. Guardabosques: <i>¿Es eso tuyo?</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 10 Minuto 00:04:15 Duración: 8''	Tiempo pasado. Exterior. Bosque. El guardabosques mira a Andula.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Guardabosques: <i>Escucha, ¿Qué crees que estás haciendo, colgando cosas sobre los árboles?</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 11	Tiempo pasado.	Plano medio.	Sonido ambiente.

Minuto 00:04:23 Duración: 3''	Exterior. Bosque. Andula deshace el nudo de la corbata.	Angulación normal. Cámara fija.	
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 12 Minuto 00:04:26 Duración: 7''	Tiempo pasado. Exterior. Bosque. El guardabosques mira a Andula.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Guardabosques: <i>¡No puedes hacer eso! ¡No puedes simplemente colgar cosas como esa! ¡Adornarás con cintas el bosque entero!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 13 Minuto 00:04:33 Duración: 9''	Tiempo pasado. Exterior. Bosque. Andula coge la corbata y se acerca al guardabosques.	Plano americano. Angulación normal. La cámara sigue a Andula, manteniéndola en un plano medio.	Sonido ambiente. Diálogo. Andula: <i>No creo que vaya a dañar los árboles ¿No?</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 14 Minuto 00:04:42 Duración: 7''</p>	<p>Tiempo pasado. Exterior. Bosque. El guardabosques conversa con Andula.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Guardabosques: <i>No, pero podría asustar a un ciervo. Podría ver una corbata colgando de un árbol, asustarse ¿Has visto alguna vez a un ciervo asustado?</i></p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 15 Minuto 00:04:49 Duración: 2''</p>	<p>Tiempo pasado. Exterior. Bosque. El guardabosques conversa con Andula.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Andula: <i>No.</i></p>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 16 Minuto 00:04:51 Duración: 4''</p>	<p>Tiempo pasado. Exterior. Bosque. El guardabosques conversa con Andula.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Guardabosques: <i>Eso es lo que hace ¿ves?</i> El guardabosques hace la onomatopeya del ciervo asustado.</p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 17 Minuto 00:04:55 Duración: 5''</p>	<p>Tiempo pasado. Exterior. Bosque. Andula ríe.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Risa de Andula. Guardabosques: <i>Eso es un ciervo asustado ¿Te ha gustado?</i> Andula: <i>Hum</i> [Asiente].</p>

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 18 Minuto 00:05:00 Duración: 6''	Tiempo pasado. Exterior. Bosque. Andula y el guardabosques conversan.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Guardabosques: <i>Podríamos escuchar sus ruidos juntos algún día ¿Qué dices?</i>
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 19 Minuto 00:05:06 Duración: 3''	Tiempo pasado. Exterior. Bosque.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS

<p>Toma 20 Minuto 00:05:09 Duración: 5''</p>	<p>Tiempo pasado. Exterior. Bosque.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Guardabosques: <i>Bueno ¿Qué piensas?</i> Andula: <i>No lo sé.</i></p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 21 Minuto 00:05:14 Duración: 49''</p>	<p>Tiempo presente. Dormitorio de chicas. Andula y su amiga hablan del guardabosques.</p>	<p>Primer plano. Picado. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Música. Andula: <i>Bueno, y me contó todo sobre aquellos animales, ¿sabes? Como que no viven juntos todo el tiempo, haciéndolo todo el tiempo, como la gente hace, sino que los animales solo lo hacen una vez al año. Cuando es el momento de apareamiento ¿sabes? Luego vuelven a estar solteros y viven por sí mismos... sin compromisos ¿sabes? Como personas.</i> Amiga: <i>Hum hum</i> [Asiente]</p>

			<p>Andula: <i>Solo los gansos salvajes, son como las personas ¿sabes?</i></p> <p>Amiga: <i>¿Lo son?</i></p> <p>Andula: <i>Sí. Viven juntos hasta 120 años.</i></p> <p>Amiga: <i>¿Lo hacen?</i></p> <p>Andula: <i>¿No es algo eso?</i></p> <p>Amiga: <i>Hum hum</i> [Asiente]</p> <p>Andula: <i>E imagina cuando ellos, como cuando él dispara a él, ves, o ella...</i></p>
--	--	--	--

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: interna y externa.

Narrador: intradiegético y extradiegético.

Forman enfoca este filme trabajando dos figuras narrativas, los relatos que cuenta Andula se trabajan desde la figura de un narrador-protagonista y son intradiegéticos, con una focalización interna. Por otro lado, al espectador se le hace partícipe de más fragmentos de los que conoce Andula, por lo que también se emplea la figura narrativa heterodiegética deficiente, en la que simplemente se observa lo que pasa cuando Milda está trabajando en otro lado, o en casa de sus padres, aquí se emplea una focalización externa.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico. En la única analepsis que hay se da un orden anacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis, también se emplea puntualmente la pausa en el salón de baile.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** narración de las historias de amor de Andula.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** se da una fiesta entre soldados y jóvenes féminas.
- **Punto de giro:** Andula se fija en Milda.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** la relación que busca Andula tener con Milda.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** Milda muestra no sentir reciprocidad hacia las ideas de Andula.
- **Punto de resolución:** no hay.







A.4.4.- Personajes:

- **Andula:** busca el amor de su vida, aunque se entrega a relaciones esporádicas que al principio rechaza y luego rememora como únicas. Se muestra algo tímida, pero se deja guiar por sus sentimientos, sin pensar más allá, lo que la lleva a vivir situaciones de desamor.
- **Milda:** busca tener diferentes ligues, sin compromiso y se mueve por su propio interés. Es educado y servicial.
- **Padres de Milda:** ninguno de los dos aprueba la llegada de Andula a casa y aunque su hijo les explique que él tampoco entiende la situación, le sermonean. Atienden con respeto a Andula, aunque no les guste la intromisión de esta última en sus vidas.
- **Vacovský:** es soldado y se fija en Andula durante la fiesta. Independientemente de que no le haga caso, él persiste, esperando que finalmente puedan mantener una relación esporádica.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en lugares reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	
	
	



Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y los primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

La descripción tiene un papel importante, pero se echan en falta algunos recursos que suelen asociarse al cine de Forman, como la cámara que se mueve entre los personajes. En este caso, el director no está tan presente en la película, la cámara toma posiciones más fijas y distantes.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 1. Título de fin.
- **Fundidos a negro:** 2. Delimitan el título de fin.
- **Fotograma negro:** 1. Marca el inicio de la película.
- **Analepsis:** 1. Queda bien marcada por las secuencias que la anteceden y suceden.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 29.
- **Duración media de las secuencias:** 3'.
- **Ritmo:** normal.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia se crea a partir de la fiesta que se realiza para los soldados y va complicándose cuando Andula toma en serio las palabras de Milda y decide volcarse en la relación que inició con él. El paso que da a ir a casa de Milda acaba siendo una gran decepción para ella.

C.2.- Nivel de significación:

Los símbolos se trabajan con Andula, Milda y la contraposición de los valores y actitudes de los jóvenes y de los padres. Andula: es una mujer que vive de ilusiones, de que su vida cambiará, conocerá a alguien y saldrá de la fábrica en la que trabaja para tener una vida

diferente. De ahí también que la relación con Milda, un chico de Praga, tenga un valor añadido para ella.

A pesar de que Andula y Milda sean diferentes, vuelven a mostrar las cualidades de la juventud que Forman remarca en sus películas: tiene pensamientos fugaces, son impulsivos, carecen de compromiso y se dejan llevar.

Los padres son diferentes, no entienden la fugacidad de las situaciones que se dan y aquí entra en juego el cambio de generación y los puntos en los que no coinciden.

C.3.- Tema principal:

Independientemente de los amores de Andula, el tema que emerge de la relación con Milda es el de los mundos diferentes entre adolescentes y padres, que no tienen ni los mismos intereses ni las mismas conductas. Hames (1985) destaca la crítica que se esconde hacia la burocracia:

Loves of a Blonde is not an “intellectual” film, and its themes of the impermanence of young love, the confusion and despair of middle age, and the gulf between the generations are substantially the same as those in *Black Peter*. However, [...] it points to some of the obvious absurdities within Czechoslovak society -the official morality, the ritual repetition of platitudes, the apathy that this includes- and the fact that no one, with the exception of Kolb, is prepared to cut through the pattern of bureaucracy that dominates life¹⁹. (p 134-135)

Como resalta Hames, otro tema es el de la burocracia, aunque no es fácil de ver a simple vista, pero se interpreta a través de los tres soldados que tratan de ligar con Andula y sus amigas en la fiesta. Las chicas no están interesadas en ellos, por más que insistan, y solo les hacen caso otras mujeres de mayor edad.

¹⁹ Traducción propia: *Los amores de una rubia* no es una película “intelectual”, y sus temas sobre la fugacidad del amor juvenil, la confusión y desesperación de la edad media, y el abismo entre las generaciones son sustancialmente los mismos que aquellos de *Pedro el negro*. De todos modos, [...] marca algunos de las cosas obviamente absurdas dentro de la sociedad checoslovaca -la moral oficial, la repetición ritual de tópicos, la apatía que esto incluye- y el hecho de que nadie con la excepción de Kolb [NOTA: responsable del bienestar de las chicas en la fábrica en la que trabajan en Zruč] está preparado para cortar con el patrón de la burocracia que domina la vida.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme porque trabaja exclusivamente el planteamiento, prescindiendo así del desarrollo y el desenlace.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados y, de hecho, la imagen que se dio de ellos no agradó al colectivo de bomberos de Checoslovaquia. Vuelve a destacarse la contraposición de valores y conductas entre los jóvenes y los adultos.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento permite conectar con la realidad desde un punto crítico, pero solo si se conoce el contexto histórico de antemano ya que visionar el filme con la distancia temporal y cultural no nos ayuda a entender a los bomberos como una crítica al sistema administrativo.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal, aunque también es invertido al emplearse la analepsis y las elipsis y tiene un punto descriptivo cuando muestra la escena de la fiesta de los soldados.

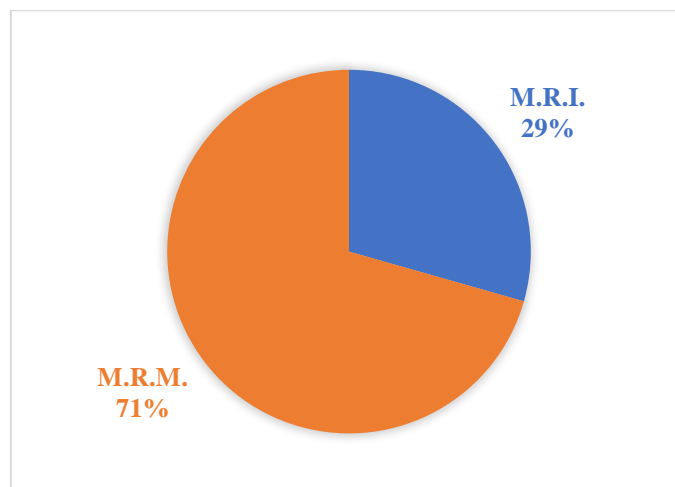
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Personajes definidos a nivel psicológico.
Uso de actores profesionales.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
Presencia de analepsis objetivas y significativas en el argumento.
No presenta pausas introspectivas.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).

Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
El final es abierto o no hay final.
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 29% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 71% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.17.- Perličky na dně (7 de enero de 1966) Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec y Evald Schorm

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Cada parte de la película tiene su propio argumento:

La PARTE 1, *Smrt pana Baltazara (La muerte del señor Baltasar)*, muestra una carrera de motos en la que uno de los corredores fallece. La PARTE 2, *Podvodníci (Los estafadores)* se centra en dos señores que comentan sus vidas entre sí y descubrimos que estas no son tal y como las narran. La PARTE 3, *Dům radosti (La casa de la alegría)*, resalta la sencillez y disfrute de la vida de dos campesinos a quienes tratan de mejorar un seguro de vida al subirles la cuota. En la PARTE 4, *Automat svět (Comida automática)*, vemos un suicidio o asesinato que se produce en un bar/restaurante en el que se celebra una boda. Finalmente, la PARTE 5, *Romance (Romance)* vemos el enamoramiento fatuo entre un checo y una gitana.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	1'42'' 00:00:00-00:01:42
Fundido a negro	-	-	2'' 00:01:42-00:01:44
Nº 1 <i>Título PARTE 1 Reparación coche</i>	2	38	3'25'' 00:01:44-00:05:09
Nº 2 <i>Coche circulando</i>	1	20	1'45'' 00:05:09-00:06:54
Nº 3 <i>Carrera de motos</i>	3	152	15'21'' 00:06:54-00:22:15
Nº 4 <i>Fin de la carrera</i>	1	8	53'' 00:22:15-00:23:08
Nº 5 <i>Coche circulando</i>	1	9	57'' 00:23:08-00:24:05
Fundido a negro	-	-	3'' 00:24:05-00:24:08

Nº 6 <i>Título PARTE 2. Memorias de dos señores mayores</i>	1	33	8'22'' 00:24:08-00:32:30
Nº 7 <i>Hospital</i>	5	7	2'29'' 00:32:30-00:34:59
Nº 9 <i>Título PARTE 3. Casa</i>	7	25	5'24'' 00:34:59-00:40:23
Nº 10 <i>Recreación de la muerte de carneros</i>	3	3	33'' 00:40:23-00:40:56
Nº 11 <i>Casa</i>	5	53	8'08'' 00:40:56-00:49:04
Nº 12 <i>Analepsis 1</i>	10	74	2'55'' 00:49:04-00:51:59
Nº 13 <i>Casa</i>	1	1	22'' 00:51:59-00:52:21
Fundido a negro	-	-	1'02'' 00:52:21-00:52:23
Nº 14 <i>Casa</i>	1	4	2'' 00:52:23-00:53:25
Nº 15 <i>Iglesia</i>	1	4	45'' 00:53:25-00:54:10
Nº 16 <i>Casa. Título PARTE 3</i>	5	10	2'34'' 00:54:10-00:56:44
Fundido a negro	-	-	3'' 00:56:44-00:56:47
Nº 17 <i>Título PARTE 4. Desalojo del bar</i>	1	20	5'19'' 00:56:47-01:02:06
Nº 18 <i>Virutas</i>	1	6	57'' 01:02:06-01:03:03
Nº 19 <i>Bar</i>	12	11	2'04'' 01:03:03-01:05:07
Nº 20 <i>Analepsis 1</i>	2	5	2'33'' 01:05:07-01:07:40
Nº 21 <i>Bar</i>	1	8	1'55'' 01:07:40-01:09:35
Nº 22 <i>Analepsis 2</i>	1	2	58'' 01:09:35-01:10:33
Nº 23 <i>Bar</i>	2	6	4'53'' 01:10:33-01:15:26
Nº 24 <i>Tormenta</i>	4	7	3'52'' 01:15:26-01:19:18
Fundido a negro	-	-	9'' 01:19:18-01:19:27

N° 25 <i>Título PARTE 5. Enamoramiento</i>	16	94	23'07'' 01:19:27-01:42:34
Fundido a negro	-	-	1'' 01:42:34-01:42:35

A.2.2.- Estructura:

Elementos del relato PARTE 1:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	En una carrera de motos fallece uno de los corredores.	22'21'' del minuto 00:01:44 al 00:24:05
Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

Elementos del relato PARTE 2:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Dos ancianos rememoran sus grandes vivencias, aunque al fallecer descubrimos que no eran más que una mentira.	10'51'' del minuto 00:24:08 al 00:34:59
Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

Elementos del relato PARTE 3:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Dos personas mayores viven en el campo y reciben la visita de unos oficiales que les ofrecen mejorar su seguro de vida.	21'45'' del minuto 00:34:59 al 00:56:44
Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

Elementos del relato PARTE 4:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	En un bar/restaurante se está celebrando una boda, cuando una de las trabajadoras encuentra a una mujer fallecida en el servicio.	22'31'' del minuto 00:56:47 al 01:19:18

Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

Elementos del relato PARTE 5:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Un joven checo se enamora de una adolescente gitana, la cual planea e imagina cómo será su vida en pareja.	23'07'' del minuto 01:19:27 al 01:42:34
Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

No hay una curva de tensión ya que la acción no rompe en ningún momento y los cortometrajes son puramente descriptivos.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

No se da ningún tipo de conflicto.

A.2.5.- Solución del conflicto:

No hay.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

PARTE 1:

- **Madre:** mujer de unos 40 años, complexión grande, cabello claro, estatura normal, clase social media, nivel cultural medio.
- **Padre:** hombre de unos 40 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Lisiado:** hombre de unos 60 años, complexión normal, con sombrero, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Tío:** hombre de unos 60 años, complexión normal, cabello cano, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.

PARTE 2:

- **Cantante:** hombre de unos 80 años, complexión delgada, calvo, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Periodista:** hombre de unos 75 años, complexión delgada, cabello cano, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.

PARTE 3:

- **Madre:** mujer de unos 60 años, complexión grande, cabello cano, estatura baja, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Pintor:** hombre de unos 60 años, complexión grande, cabello cano, estatura media, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Oficial del seguro 1:** hombre de unos 50 años, complexión grande, cabello oscuro y cano, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Oficial del seguro 2:** hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura normal, clase social media, nivel cultural medio.

PARTE 4:

- **Novia:** mujer joven de unos 25 años, complexión delgada, cabello oscuro de largura media, estatura normal, clase social media, nivel cultural medio.
- **Artista plástico:** hombre de unos 35 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Vendedora 1:** mujer de unos 40 años, complexión grande, cabello oscuro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Vendedora 2:** joven de unos 20 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.

PARTE 5:

- **Gaston:** joven de unos 18 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.

- **Gitana:** joven de unos 16 años, complexión delgada, cabello oscuro y abultado, estatura baja, clase social baja, nivel cultural bajo.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

No se destacan otros personajes.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: miradas a cámara.

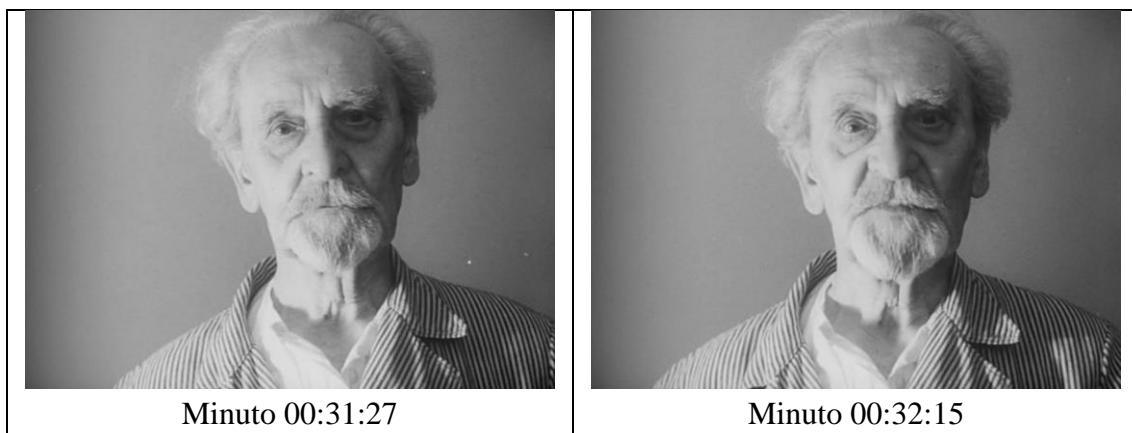


TABLA 2: uso del espejo para mostrar el fuera de campo.



A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico en general, aunque se empleen anacronías puntualmente.

Duración temporal: uso de la elipsis y de la pausa. La PARTE 1 hace alarde de la pausa a través de planos descriptivos, especialmente de partes del vehículo, no parece estar pasando nada entre los personajes, no hay una acción clara. Lo mismo sucede en la PARTE 2 en la charla de los señores mayores.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

PARTE 1:

- **Primer acto:** unos amigos van a ver una carrera de motociclismo.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** la carrera de motos.
- **Punto de giro:** el fallecimiento de uno de los corredores.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

PARTE 2:

- **Primer acto:** dos ancianos se cuentan sus vidas inventadas.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.

- **Incidente desencadenante:** no hay.
- **Punto de giro:** fallecimiento de los ancianos.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

PARTE 3:

- **Primer acto:** los ancianos con los oficiales que intentan venderles una mejora en el seguro de vida.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** la visita de los oficiales.
- **Punto de giro:** no hay.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

PARTE 4:

- **Primer acto:** celebración de una boda en un bar/restaurante.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** aparece una mujer fallecida en el servicio.
- **Punto de giro:** desalojo del bar/restaurante.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

PARTE 5:

- **Primer acto:** enamoramiento entre dos adolescentes.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** el joven checo sigue a la chica.
- **Punto de giro:** ella es receptiva a él.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

A.4.4.- Personajes:

PARTE 1:

- **Madre:** se mantiene en un segundo plano y muestra interés en la carrera.
- **Padre:** es uno de los personajes principales, aunque nos es desconocido salvo por su gusto por el motociclismo.
- **Lisiado:** acompaña a los otros personajes, pero es reservado, comparte con ellos su afición por la carrera.
- **Tío:** al igual que en el resto de los papeles solo conocemos de él su interés por las motos.

PARTE 2:

- **Cantante:** está en la cama, y va recordando con su compañero de cuarto una vida que en realidad es una mentira, batalla con su compañero en grandezas que nunca ha vivido.
- **Periodista:** su gran ego le hace querer presumir con su compañero de habitación, pero lo que cuenta es fruto de su imaginación.

PARTE 3:

- **Madre:** acallada por el pintor, es una mujer libre que se mueve según la apetece. Educada y reservada en palabras.
- **Pintor:** tiene un gusto artístico particular con el que ha decorado toda su casa y del que presume. Es amable, charlatán y considera que los oficiales no pueden ofrecerle nada que le interese.
- **Oficial del seguro 1:** tiene un carácter calmado, se interesa por las pinturas del señor y es distraído, no parece centrarse en su trabajo.
- **Oficial del seguro 2:** es estricto y se interesa por poder obtener unas condiciones mejores en el seguro de vida de los señores para ganar dinero y cumplir con su trabajo. Se le ve tenso e incómodo durante la visita.

PARTE 4:

- **Novia:** de carácter alocado e impulsivo, disfruta siendo el centro de atención.
- **Artista plástico:** es un hombre reflexivo y sensible, de carácter melancólico e impulsivo.
- **Vendedora 1:** manda en el negocio y es quien da conversación a los personajes. Toma las riendas de la situación.
- **Vendedora 2:** es obediente, calmada y trabajadora, sigue las órdenes de la Vendedora 1.

PARTE 5:

- **Gaston:** es dócil y se deja llevar. No muestra un carácter fuerte.
- **Gitana:** tiene un carácter independiente, se muestra soñadora e interesada en el poder adquisitivo.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.

- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** las partes 1, 2, 4 y 5 son en blanco y negro, mientras que la parte 3 es a color
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva y expresiva.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

En la PARTE 3 se trabaja junto a la música para crear un ritmo acelerado a la vez que se juega con el tiempo de los planos, uniendo ambos recursos.

Los códigos sonoros son importantes porque nos permiten comprender a los personajes y que se verbalice a través de ellos, el punto de vista del autor o la autora del filme. Cuando más relucen es en la PARTE 3, en la cual se produce el siguiente diálogo entre los oficiales tras no haber conseguido con éxito su tarea:

- OFICIAL 1 (MAYOR): mira, algunas cosas es mejor dejarlas como están.
- OFICIAL 2 (JOVEN): sin duda ella interfirió en un asunto oficial.
- OFICIAL 1 (MAYOR): mejor dejar las cosas como están.

Es un diálogo muy directo que apuesta precisamente por eso, por dejar las cosas como están, sin que se entrometan terceras personas como las que puedan pertenecer al partido comunista.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 7. Títulos de crédito iniciales y cada título de las partes.
- **Fundidos a negro:** 2. Delimitan el título de fin.
- **Fotograma negro:** 6. Marcan el inicio de las partes, salvo el último, que señala el final.
- **Analepsis:** 3. Se dan en la PARTE 2 y la PARTE 4. Todas ellas quedan bien marcadas por las secuencias que anteceden y prosiguen.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias PARTE 1:** 29.
- **Duración media de las secuencias PARTE 1:** 4’.
- **Ritmo PARTE 1:** lento.
- **Número de secuencias PARTE 2:** 2.
- **Duración media de las secuencias PARTE 2:** 5’.
- **Ritmo PARTE 2:** lento.
- **Número de secuencias PARTE 3:** 7.
- **Duración media de las secuencias PARTE 3:** 3’.
- **Ritmo PARTE 3:** normal.
- **Número de secuencias PARTE 4:** 8.
- **Duración media de las secuencias PARTE 4:** 2’30’’.

- **Ritmo** PARTE 4: normal.
- **Número de secuencias** PARTE 5: 1.
- **Duración media de las secuencias** PARTE 5: 23’.
- **Ritmo** PARTE 5: lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

No se especifican las situaciones que generan las historias, son pequeñas ventanas a unas vidas en particular, lo que se transmite en la idea de estar observando una situación cualquiera.

C.2.- Nivel de significación:

Es difícil ver el simbolismo que se crea porque son textos muy breves, con un desarrollo escueto de los personajes.

En la PARTE 1 los personajes son espectadores y no aportan nada, simplemente funcionan como observadores. En la PARTE 2 reluce la necesidad de tener una identidad y la lucha entre egos indica la necesidad humana de reafirmarse por encima de los demás. La PARTE 3 trabaja con el estereotipo de que los ancianos no necesitan escuchar a los que son más jóvenes que ellos, sus palabras carecen de credibilidad y marca ese sentimiento de superioridad que se puede tener con personas que prejuzgamos como menos formadas o con menos experiencia y que no pueden aportarnos nada. La PARTE 4 no indaga en los personajes y muestra una situación tal y como se desarrolla en un momento dado. Destaca la inclusión de elementos poco comunes, como la novia bebiendo desde un zapato de tacón, lo que identifica al cine de Věra Chytilová. Finalmente, la PARTE 5 es la más estereotipada y muestra de nuevo a esa juventud impulsiva, poco reflexiva y realista, que vive de ideas fugaces y con poca sostenibilidad.

C.3.- Tema principal:

Cabe plantearse qué relaciona a todos los cortometrajes, qué sentido tiene mostrarlos juntos. La PARTE 1 muestra una carrera de motos en la que los personajes demuestran grandes conocimientos sobre las mismas y el mundo del motor, pero interactúan poco entre ellos, de hecho, hay momentos en los que parecen no escucharse. No se establecen diálogos enriquecedores por ambas partes, sino que sus diálogos son prácticamente monólogos. Podemos entender aquí un punto crítico hacia el individualismo, el ego personal, el interés propio que se manifiesta por encima del de otras personas.

La PARTE 2 sí trabaja el diálogo entre los personajes, pero parece una lucha de poder entre ambos. La verdad es que al final hablaban de cosas que eran mentira, por lo que no tiene sentido esa pequeña batalla por ver quién fue mejor profesional en un pasado.

La PARTE 3 muestra una situación que se vuelve en contra del poder y la autoridad de los oficiales, los ancianos actúan y muestran lo que quieren y no se dejan llevar. En la PARTE 4 conocemos a una novia despreocupada, muy impulsiva, que poco le preocupa lo que sucede a su alrededor. Finalmente, en la PARTE 5, el personaje más autónomo es la joven gitana, que planifica su futuro junto a Gaston rápidamente, independientemente de los planes de él.

Al ver a los personajes y su forma de relacionarse, podemos esclarecer que uno de los temas principales del filme, entendiéndolo como el conjunto de los cortometrajes, es sacar a relucir ese individualismo, el cual puede relacionarse con la sociedad checoslovaca de los años sesenta, poco comprometida políticamente y más individualista.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, porque solo trabaja el desarrollo y hay una separación en partes que dificultan la comprensión de un mensaje unitario.

Valoración de los personajes: los personajes no se conocen en profundidad, y parecen desconectados de la realidad, y los más estereotipados son los ancianos de la PARTE 3, así como los jóvenes de la PARTE 5.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: entendiendo el mensaje del individualismo de las personas que se escuchan a sí mismas y no tienen en consideración a las demás, podemos trazar una crítica con el sistema comunista que no escucha a sus ciudadanos y parece vivir de una identidad homogénea, anulando la diversidad de sus miembros.

Valoración del montaje: se trabaja con un montaje narrativo lineal (PARTES 2 y 5) e invertido (PARTES 3 y 4), la PARTE 1 puede presuponerse también lineal, aunque no quede especificada completamente.

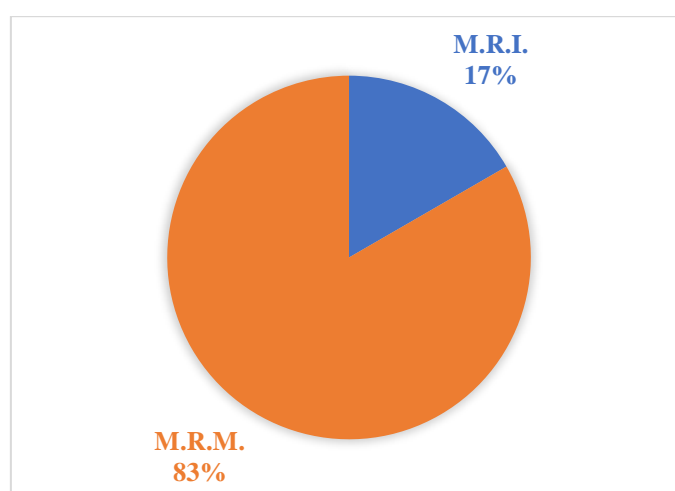
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Uso de actores profesionales.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
No presenta pausas introspectivas.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
El final es abierto o no hay final.
La narración no es omnisciente.
Presencia de analepsis y prolepsis inconclusas, poco claras.
Protagonismo de la descripción.

No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 17% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 83% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.18.- Intimní osvětlení (8 de abril de 1966) Ivan Passer

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Petr y Štěpa van a visitar a Kaja y Marie. Kaja, es un antiguo amigo de Petr (quien le llama Bambas) que vive en una casa de pueblo en la que vive con sus hijos y los padres de su mujer. Se dedica a tocar en entierros junto a su suegro y ganar así algo de dinero. Bambas parece haber conseguido el éxito de construir una familia y sacarla adelante, aunque añora aquellos tiempos juveniles en los que tocaba en conciertos de música con Petr. Petr, por su parte, parece vivir en una juventud extendida al lado de Štěpa.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos del DVD	-	-	12'' 00:00:00-00:00:12
Títulos de crédito	-	-	2'05'' 00:00:12-00:02:17
Nº 1 <i>Academia de música</i>	4	16	3'57'' 00:02:17-00:06:14
Nº 2 <i>Recibimiento</i>	3	50	6'21'' 00:06:14-00:12:35
Nº 3 <i>Invitación al funeral</i>	2	20	2'47'' 00:12:35-00:15:22
Nº 4 <i>Funeral</i>	10	69	12'18'' 00:15:22-00:27:40
Nº 5 <i>Bar</i>	4	23	4'33'' 00:27:40-00:32:13
Nº 6 <i>Comida</i>	4	69	6'58'' 00:32:13-00:39:11
Nº 7 <i>Práctica musical</i>	11	71	12'52'' 00:39:11-00:52:03
Nº 8 <i>Charla Petr-Bambas</i>	14	60	16'21'' 00:52:03-01:08:24
Nº 9 <i>Ensoñación 1</i>	1	4	1'08'' 01:08:24-01:09:32

N° 10 <i>Ponche</i>	2	29	3'37'' 01:09:32-01:13:09
Fundido a negro	-	-	6'' 01:13:09-01:13:15

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Visita de Petr a Bambas.	70'52'' del minuto 00:02:17 al 01:13:09
Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

No hay una línea de tensión que ascienda o descienda, simplemente se mantiene invariable porque el filme es pura descripción y la trama no rompe en un desarrollo concreto ni se halla un desenlace.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

No se da ningún tipo de conflicto.

A.2.5.- Solución del conflicto:

No hay.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Petr:** hombre de unos 40 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Bambas:** hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Štepa:** mujer de unos 30 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Marie:** mujer de unos 35 años, complexión grande, cabello oscuro, estatura normal, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Abuelo:** hombre de unos 65 años, complexión grande, calvo, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Abuela:** señora de unos 63 años, complexión grande, cabello oscuro y cano, estatura normal, clase social media, nivel cultural medio.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: gran visibilidad del montaje al incluir dos fotogramas que no guardan relación con la película. Sucede en dos momentos del filme, no se aprecian como tal, no da tiempo a distinguirlos en el metraje, pero se aprecia el salto. Al detener la película poco a poco podemos captar los siguientes fotogramas²⁰:

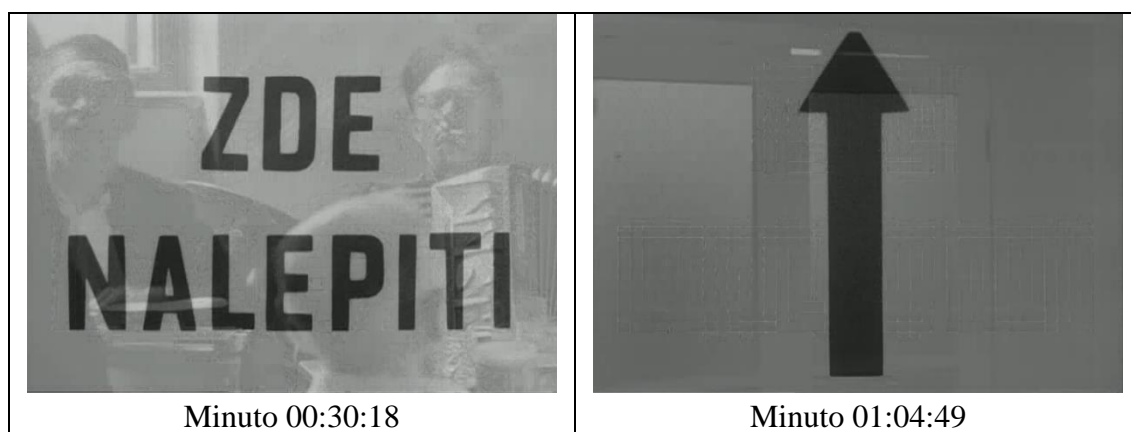









TABLA 2: yuxtaposición de la realidad y lo onírico.




²⁰ Zde nalepiti significa: *quédate aquí*.

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 01:07:25 Duración: 18''	Tiempo presente. Interior. Casa familiar de Bambas. Bambas y Petr conversan.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Bambas: <i>Escucha... cogeremos los instrumentos... y...</i>
			
	¡a ver mundo!		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 01:07:43 Duración: 4''	Tiempo presente. Interior. Casa familiar de Bambas. Bambas y Petr conversan.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Bambas: <i>¡A ver mundo!</i> Petr: <i>Tocaremos en entierros.</i> [Bambas niega con la cabeza].
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 01:07:47 Duración: 17''	Tiempo presente. Interior. Casa familiar de Bambas.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Bambas: <i>¡Conciertos, como antes!</i>

	Bambas y Petr conversan.		Petr: <i>¡Conciertos! ¡Ya no le gustan a nadie!</i> Bambas: <i>Yo ya no hago entierros.</i> Petr: <i>Es dinero, Bambas.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 01:08:04 Duración: 3’’	Tiempo presente. Interior. Casa familiar de Bambas. Bambas y Petr conversan.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Petr: <i>Un concierto, doscientos ladrillos.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 01:08:07 Duración: 17’’	Tiempo presente. Interior. Casa familiar de Bambas. Bambas y Petr conversan. Bambas se levanta.	Plano medio. Angulación normal. La cámara mantiene en un plano medio a Bambas.	Sonido ambiente. Diálogo. Bambas: <i>Ya lo decidiremos por el camino. Prendemos fuego a esto y...</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 01:08:24 Duración: 8''	Ensoñación. Exterior. Horizonte y luz.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Música.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 01:08:32 Duración: 3''	Ensoñación. Exterior. Coche.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Música.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 8 Minuto 01:08:35	Ensoñación. Exterior.	Plano entero.	Música.

Duración: 15''	Bambas y Petr en la carretera.	Angulación normal. Cámara fija.	
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 9 Minuto 01:08:50 Duración: 42''	Ensoñación. Exterior. Bambas y Petr caminando por la carretera.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Música.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 10 Minuto 01:09:32 Duración: 49''	Tiempo presente. Exterior. Garaje. Bambas sale del coche y apaga las luces que estaban encendidas.	Plano general. Angulación normal. La cámara sigue a Bambas y lo encuadra desde un plano entero hasta uno americano.	Sonido ambiente.

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** estancia de Petr en casa de Bambas.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** Petr va con su pareja, Štěpa, a visitar a su amigo Bambas.
- **Punto de giro:** no hay.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

A.4.4.- Personajes:





- **Petr:** es un adulto que no ha formado una familia, su carácter es simpático, le gusta tocar música, es paciente y alegre.
- **Bambas:** destaca como un adulto modelo, padre de familia, que ha conseguido estabilidad en la vida. Sin embargo, al hablar con Petr, se desahoga y conocemos de él la desilusión que vive al no tener la libertad de antes, de poder tocar y ensayar... ahora tiene unas responsabilidades que Petr no y que envidia de él.

- **Štepa:** es una mujer de ciudad, que va a la moda, muy alegre y con unas capacidades sociales un tanto añiñadas.
- **Marie:** ama de casa dedicada a sus hijos y su marido que tiene poco tiempo para ella.
- **Abuelo:** le gusta la música y es el compañero del día a día de Bambas.
- **Abuela:** apoya a su hija Marie en las tareas domésticas y la crianza de los niños.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en lugares reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	
	



Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.

- **Función de la cámara:** descriptiva.

Hay un juego de luces en la imagen de la secuencia 9, la cual transmite un poco la idea de embriaguez en la que están Petr y Bambas.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

Los diálogos transmiten un poco las percepciones de cada personaje, especialmente durante el ensayo en casa de Bambas, al hablar sobre los achaques de la edad, pero el momento culmen del diálogo es cuando Petr decide ir a hablar con Bambas una noche. El espectador presupone que va a darse un importante diálogo, que Petr tiene algo sustancial que decir a Bambas, y es entonces cuando se produce la siguiente conversación:

- PETR: Bambas, ¿cómo empezaste a pescar?
- BAMBAS: ¿A pescar? Nunca lo entenderías. En esta casa lo sé todo. Incluso cuando caga el abuelo. O a la abuela le da el lumbago. Precisamente hoy le dolía. Pero en el agua... es una aventura. Nunca sabes qué ocurrirá.
- PETR: cuando bajaba las escaleras he oído al abuelo. Algo increíble.
- BAMBAS: ronca como un oso ¡Pero qué pedos!

El diálogo en sí tiene poco sentido y parece cobrarlo si comparamos la pesca con la idea de formar la familia y el agua como metáfora de la vida. La vida en sí sería una aventura que desconocemos, pero Bambas sabe pescar, que quiere decir que consiguió formar su familia mientras que eso es algo que Petr no puede conseguir porque no tiene esas aspiraciones desde el punto de vista de Bambas o tiene una forma diferente de encarar la vida.

Es en esta charla en la que Bambas se abre un poco más al espectador y manifiesta cómo añora su etapa anterior sin la familia y sintiéndose un músico de verdad. De hecho, es Petr quien verbaliza ese sentimiento de Bambas cuando dice: *¿Qué te pasa Bambas? Para mí, siempre serás un artista.*

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 1. Títulos iniciales.
- **Fundidos a negro:** 1. Marca el fin de la película.
- **Ensoñaciones:** 1. Bien marcada por la música y el juego con las luces.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 10.
- **Duración media de las secuencias:** 7'.
- **Ritmo:** lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia se crea por la visita de Petr y Štěpa a casa de Bambas, a partir de este momento se sigue a los personajes y se ven sus diferentes interacciones.

C.2.- Nivel de significación:

Los personajes significan poco por sí mismos porque no están muy estereotipados, aunque sí contraponen diferentes ideas, como el mundo rural y el urbano, lo tradicional con la modernidad, el éxito y el fracaso. Passer trabaja desde la descripción y la observación de un momento dado, como si el espectador se entrometiese en unas vidas que desconoce.

Muestra a Štěpa con cualidades que Forman da a sus personajes jóvenes: impulsividad, falta de determinación y saber estar... Es como si trabajase con dos colectivos: solteros y casados, dando a los solteros la sensación de incompletos y más juveniles y, a los casados, la identidad propia de los adultos. Cuando Petr y Bambas se emborrachan, ambos se introducen en el grupo con actitudes de la juventud, por lo que Passer está desdibujando la línea entre ambos mundos antagónicos.

C.3.- Tema principal:

No hay un tema que podamos identificar como principal, aunque a lo largo del tiempo en el que estamos viendo lo que sucede sí se observan pequeños subtemas que son representados a través de los personajes e incluso verbalizados.

De Štepa podemos pensar que aporta poco porque simplemente acompaña a Petr, pero la realidad es que significa mucho en sí misma porque es el contrapunto, la mujer de ciudad que va a la moda con su maquillaje y que desentona en mitad del mundo rural. Es muy evidente cuando la vemos en el coche, y mira a las ancianas que pasan a lado. El choque generacional y cultural que se intuye es grande.

De ella y Petr podemos establecer las diferencias entre el mundo joven y el adulto, no es que Petr sea joven, pero parece haber alargado esa etapa de su vida junto a Štepa, que tiene comportamientos un tanto inmaduros o infantiles para su edad, como cuando no controla su risa, sus gestos de sacar la lengua al hijo de Bambas o a Petr... Bambas y Marie representarían la vida adulta, mientras que los abuelos y los niños serían otras dos generaciones diferentes, una por encima con achaques físicos, y otra por debajo que basan su entretenimiento y día a día en el juego.

Vemos también la nostalgia de Bambas de su juventud con Petr, aunque Petr ve en Bambas a una persona que ha conseguido mucho: una familia, una casa, un coche, mantenerse de la música... Digamos que cada personaje ve lo positivo del otro, reconociéndose dos etapas diferentes de la vida.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, porque solo trabaja el planteamiento y prescinde del desarrollo y el desenlace.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados: las mujeres que trabajan en la casa o las diferencias entre los estilos de la ciudad y del campo quedan reflejadas en la película. Se destaca también la muestra de valores propios del grupo de edad al que pertenecen los personajes.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar con la realidad desde un punto crítico, simplemente se nos presenta un momento particular en la vida de Petr y Bambas que no termina de romper y que es puramente descriptivo.

Valoración del montaje: se trabaja, fundamentalmente, con un montaje narrativo lineal, y alternado en la secuencia 7, aunque en algunos momentos sea más un montaje analítico, especialmente en la comida y en el *brunch* donde toman el ponche. Rompe un poco también con la invisibilidad del montaje y la presencia del director se explicita con los fotogramas que no tienen nada que ver con la historia: en el minuto 00:30:18 irrumpe el cartel de *Zde nalepiti*, que parece volver a verse junto con una flecha en el minuto 01:04:49. Estos permiten recordar que la instancia enunciativa, el director, está presente en el filme.

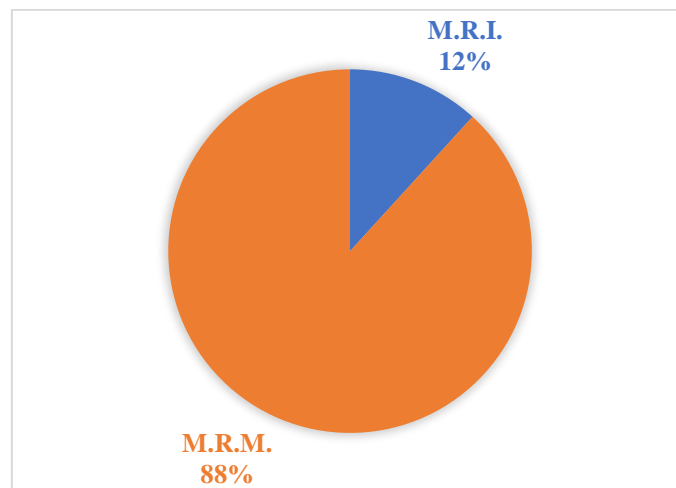
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Uso de actores profesionales.
No presenta pausas introspectivas.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es abierto o no hay final.

La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 12% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 88% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.19.- Kdo chce zabít Jessii? (26 de agosto de 1966) Václav Vorlíček

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Jindřich Beránek y Ruzenka Beránková son un matrimonio de doctores, ella ha inventado una máquina que permite ver qué se sueña y una solución para hacer de una pesadilla, un sueño dulce. Jindřich, por su parte, trabaja en una fábrica e intenta construir algo que permita coger cargas pesadas. Sus compañeras de trabajo dejan un cómic de ciencia ficción que leían sobre Jessie, una chica con unos guantes que eluden la gravedad y que serían lo que busca Jindřich.

Una noche, mientras Jindřich sueña con el cómic, Ruzenka decide ver qué pasa por la mente de su marido. A la mañana siguiente, Jessie y los dos villanos del cómic con los que soñaba Jindřich han saltado a la realidad. A partir de ahora Ruzenka está en un problema para poder devolver al mundo onírico a unos seres que no son humanos, mientras que Jindřich intenta proteger a Jessie para saber cómo fabricar sus guantes.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	2'48'' 00:00:00-00:02:48
Fotograma negro	-	-	2'' 00:02:48-00:02:50
Nº 1 <i>Casa</i>	1	2	1'33'' 00:02:50-00:04:23
Nº 2 <i>Fábrica</i>	2	22	3'14'' 00:04:23-00:07:37
Nº 3 <i>Experimento</i>	2	38	6'51'' 00:07:37-00:14:28
Nº 4 <i>Casa</i>	3	35	4'08'' 00:14:28-00:18:36
Fundido a negro	-	-	2'' 00:18:36-00:18:38
Nº 5 <i>Casa</i>	1	1	9'' 00:18:38-00:18:47

Nº 6 <i>Ensoñación 1</i>	4	29	3'06'' 00:18:47-00:21:53
Nº 7 <i>Casa. Inyección</i>	2	8	2'36'' 00:21:53-00:24:29
Fundido a negro	-	-	2'' 00:24:29-00:24:31
Nº 8 <i>Traslado del sueño a la realidad</i>	12	71	7'32'' 00:24:31-00:32:03
Nº 9 <i>Experimento. Cerveza</i>	1	15	4'38'' 00:32:03-00:36:41
Nº 10 <i>Casa</i>	1	1	8'' 00:36:41-00:36:49
Nº 11 <i>Fábrica</i>	1	1	36'' 00:36:49-00:37:25
Nº 12 <i>Casa. Jessii escapa</i>	1	3	52'' 00:37:25-00:38:17
Nº 13 <i>Universidad</i>	2	2	28'' 00:38:17-00:38:45
Nº 14 <i>Huida de Jessie</i>	6	8	1'18'' 00:38:45-00:40:03
Nº 15 <i>Arresto</i>	2	4	1'33'' 00:40:03-00:41:36
Nº 16 <i>Huida de Jessie</i>	6	24	4'06'' 00:41:36-00:45:42
Nº 17 <i>Reencuentro Jindřich</i>	2	5	1'05'' 00:45:42-00:46:47
Nº 18 <i>Fin de la persecución</i>	3	26	2'57'' 00:46:47-00:49:44
Nº 19 <i>Comisaría</i>	1	4	1'06'' 00:49:44-00:50:50
Nº 20 <i>Juicio</i>	3	28	3'25'' 00:50:50-00:54:15
Nº 21 <i>Cárcel</i>	1	1	1'09'' 00:54:15-00:55:24
Nº 22 <i>Laboratorio</i>	1	2	1'28'' 00:55:24-00:56:52
Nº 23 <i>Cárcel</i>	1	2	1'02'' 00:56:52-00:57:54
Nº 24 <i>Incineración</i>	1	7	1'03'' 00:57:54-00:58:57
Nº 25 <i>Huida de la cárcel</i>	3	4	2'02'' 00:58:57-01:00:59
Nº 26 <i>Escape superhéroe</i>	3	14	1'27'' 01:00:59-01:02:26

Nº 27 <i>Laboratorio</i>	1	3	56'' 01:02:26-01:03:22
Nº 28 <i>Fábrica</i>	1	4	47'' 01:03:22-01:04:09
Nº 29 <i>Intento de matar a Jessie</i>	1	9	40'' 01:04:09-01:04:49
Nº 30 <i>Fábrica</i>	1	1	15'' 01:04:49-01:05:04
Nº 31 <i>Liberación de Jessie</i>	1	22	1' 01:05:04-01:06:04
Nº 32 <i>Jindřich derrota al superhéroe</i>	6	30	3'10'' 01:06:04-01:09:14
Nº 33 <i>Cárcel. Jindřich y Jessie</i>	1	6	1'05'' 01:09:14-01:10:19
Nº 34 <i>Casa. Ruzenka y superhéroe</i>	1	3	32'' 01:10:19-01:10:51
Nº 35 <i>Cárcel. Jindřich y Jessie</i>	1	5	59'' 01:10:51-01:11:50
Nº 36 <i>Conversión en sueño</i>	3	10	2'36'' 01:11:50-01:14:26
Nº 37 <i>Fábrica</i>	1	3	1' 01:14:26-01:15:26
Nº 38 <i>Casa</i>	2	9	2'42'' 01:15:26-01:18:08
Título de fin	-	-	2'' 01:18:08-01:18:10
Fundido a negro	-	-	51'' 01:18:10-01:19:01

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Conocemos al matrimonio Beránek, sus aspiraciones y la relación entre ellos.	21'39'' del minuto 00:02:50 al 00:24:29
Desarrollo	Trama	Los personajes de cómic del sueño de Jindřich pasan a la realidad y deben ser devueltos al mundo onírico.	47'19'' del minuto 00:24:31 al 01:11:50

Desenlace	Punto final	Los buenos, Jindřich y Jessie se quedan juntos en el mundo real, mientras que los villanos, Ruzenka y el superhéroe se quedan en el mundo de los sueños del perro de la familia.	6'18'' del minuto 01:11:50 al 01:18:08
-----------	-------------	--	---

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La línea de tensión es ascendente porque van sucediéndose momentos de tensión paulatinos que no permiten relajarse al espectador hasta el desenlace del filme.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de carencia:** Jindřich desea realizar unos guantes con una gravedad 0.
 - Situación inicial: Jindřich necesita algo que permita recoger cargas pesadas.
 - El incidente: por casualidad, lee un cómic en el que la protagonista Jessie, tiene unos guantes que hacen que quien los lleve, pueda agarrar cualquier cosa sin esfuerzo.
 - Lo que desencadena: Jindřich investiga para saber cómo hacer los guantes de Jessie.
 - La cuestión central: ¿Conseguirá Jindřich hacerse con los guantes?

- **Conflicto de mandato:** Jindřich necesita la ayuda de Jessie y que, para ello, intenta que no sea devuelta tan pronto al mundo de los sueños.
 - Situación inicial: Jessie está en la vida real y Jindřich quiere saber cómo puede fabricar sus guantes.
 - El incidente: Ruzenka debe eliminar y devolver al mundo onírico a los personajes que han salido a la realidad.
 - Lo que desencadena: Jindřich necesita que Jessie le cuente cómo se fabrican esos guantes antes de que Ruzenka le quite de la realidad.
 - La cuestión central: ¿Podrá Jindřich proteger el tiempo necesario a Jessie?

A.2.5.- Solución del conflicto:

Ambos conflictos se resuelven favorablemente para Jindřich, ya que consigue hacerse con los guantes y no solo retener a Jessie el tiempo necesario, sino salvarla de que la devuelvan a su mente y empezar con ella una nueva vida.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Jindřich:** hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura alta, clase social media, nivel cultural alto.
- **Ruzenka:** mujer de unos 40 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural alto.
- **Jessie:** joven de unos 20 años, complexión delgada, cabello claro, estatura media, nivel cultural alto.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Superhéroe:** hombre de unos 30 años, complexión atlética, cabello oscuro, estatura alta, nivel cultural medio.
- **Pistolero:** hombre de unos 45 años, complexión delgada, con sombrero, estatura baja, nivel cultural bajo.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: confluencia del mundo del cómic con el cinematográfico.





Minuto 00:46:18



Minuto 01:01:25

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: espectral.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** conocemos al matrimonio de Ruzenka y Jindřich tanto en el plano marital como el laboral.

- **Segundo acto:** desde que los personajes del cómic salen del mundo onírico hasta que el superhéroe y Ruzenka vuelven a él.
- **Tercer acto:** el paso al mundo real de los personajes del cómic que leía Jindřich y con el que sueña.
- **Incidente desencadenante:** lectura de los sueños de Ruzenka a su marido.
- **Punto de giro:** cuando se manda a Ruzenka solucionar el problema de su invento, cuando Jindřich comienza a interesarse por Jessie y quiere salvarla por encima de todo y cuando Ruzenka se mete voluntariamente en el sueño del perro.
- **Punto de ataque:** Jindřich decide ayudar a Jessie por encima de la voluntad de su mujer.
- **Escaladas:** la paulatina independencia del matrimonio, especialmente la de Jindřich hacia Ruzenka y el enamoramiento entre Jindřich y Jessie.
- **Clímax:** Jessie llega a la universidad y se reencuentra con Jindřich.
- **Bisagra:** Jindřich consigue fabricar los guantes sin Jessie.
- **Punto de resolución:** Jindřich descubre que Ruzenka se ha ido con el superhéroe al mundo onírico del perro.

A.4.4.- Personajes:






- **Jindřich:** busca conseguir realizar y dar forma a un invento único que es necesario en la fábrica en la que trabaja (trabaja en una fábrica y es profesor de universidad). Además, se siente atraído por Jessie, por lo que necesita salvarla por encima de todo. Está cansado de la actitud de Ruzenka, quien domina en su matrimonio.
- **Ruzenka:** es dominante, y busca la excelencia en su profesión, de ahí que no quiera que se escape ningún personaje de cómic. Su problema es desear al superhéroe, lo cual al final la conduce a cometer el error de introducirse en el mundo onírico para seguir con él.
- **Jessie:** ella escapa continuamente del superhéroe y el pistolero porque no quiere compartir su invento. Sin embargo, al conocer a Jindřich y tras ver cómo la protege, se enamora de él y tiene una nueva motivación para quedarse en el mundo real.

- **Superhéroe:** busca hacerse con los guantes de Jessie y la persigue. En un determinado punto, se siente acosado por Ruzenka y decide irse independientemente al mundo onírico.
- **Pistolero:** su único interés es seguir los pasos del superhéroe.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales e irreales.
- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en lugares reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	
	
	



Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 16:9.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.

- **Función de la cámara:** descriptiva.

Dentro de los códigos visuales, genera una gran expectación la ruptura que se realiza porque los personajes que salen del cómic siguen comunicándose a través de los tradicionales bocadillos de este género.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 2. Títulos de inicio y el título de fin.
- **Fundidos a negro:** 3. Uno marca una elipsis temporal y con el otro se da inicio al nudo, quedando muy marcados el planteamiento del desarrollo. El último indica el final de la cinta.
- **Fotograma negro:** 1. Marca el inicio de la película.
- **Ensoñaciones:** 1. Bien marcada y contextualizada.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 38.
- **Duración media de las secuencias:** 2'.
- **Ritmo:** normal.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

Lo que inicia la historia es la convergencia del invento de Ruzenka con los sueños de Jindřich. A partir de aquí la historia se va complicando porque cada uno tiene unos

intereses diferentes. Mientras que Ruzenka solo quiere deshacerse de los tres personajes del cómic, Jindřich solo quiere que Jessie le diga cómo hacer esos guantes, que serían un invento decisivo para su empresa.

Todo gira en torno a la persecución a Jessie, haciendo uso del humor y trabajando la historia secundaria romántica entre Jessie y Jindřich.

C.2.- Nivel de significación:

Los personajes están muy estereotipados ante diferentes dualidades de bueno/malo, sumiso/dominante. No representan nada más allá del rol que asumen en la historia y encajan con las ideas del Cine Clásico: el héroe acaba con un final favorable a él y el villano acaba mal y sin opción a molestar de nuevo al héroe.

En este caso tendríamos una figura principal y otra secundaria de héroes: Jindřich y Jessie. Lo mismo sucede con la figura del villano, es doble: Ruzenka (principal) y el superhéroe (secundario).

C.3.- Tema principal:

El tema principal es la influencia de la tecnología en la sociedad y cómo puede ser de peligrosa, queda reflejado con los daños colaterales del invento de Ruzenka, aunque no es un tema que se trate con la intención de sensibilizar a la gente al respecto.

De forma secundaria también se trata la relación de un matrimonio que se va deteriorando poco a poco por los diferentes intereses que hay por cada una de las partes.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película no plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme.

Valoración de los personajes: los personajes están muy estereotipados, y con una fuerte distinción entre buenos y malos que el espectador identifica rápidamente.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar con la realidad desde un punto crítico, y lo más interesante es la ruptura lingüística que se produce con los tres personajes de cómic. Es un trabajo muy creativo y diferente que tiene la capacidad de sorprender y gustar al espectador.

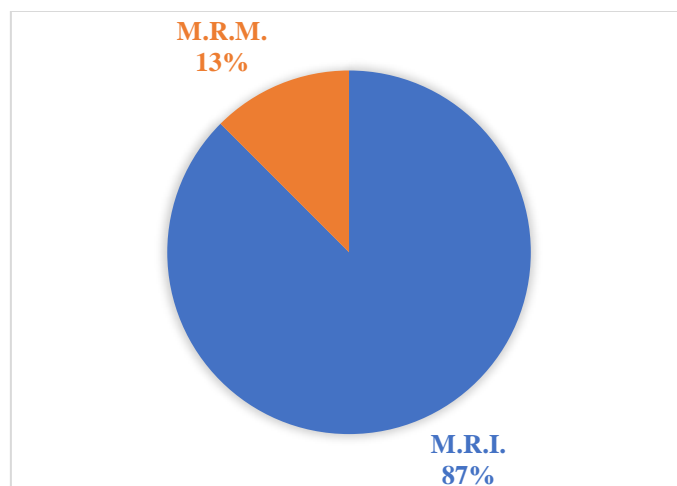
Valoración del montaje: se trabaja un montaje narrativo lineal.

E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes definidos a nivel psicológico.
El protagonista tiene un objetivo claro y va a por él.
Sistemas de personas que actúan como opuestos (héroe/villano).
No hay lagunas causales ni vacíos argumentales.
Uso de actores profesionales.
Estructura causal doble: una romántica y otra de diferente índole.
El final es cerrado.
La narración tiende a ser omnisciente.
Protagonismo de la acción.
Utilización de géneros cinematográficos.
No filtra la realidad del momento.
No presenta pausas introspectivas.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 87% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 13% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.20.- Kočár do Vidně (11 de noviembre de 1966) Karel Kachyňa

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Krista es una mujer de campo, viuda, con un carruaje que han tomado dos soldados alemanes, los cuales la obligan a conducirles a Znojmo, una ciudad al sur de Checoslovaquia que se ubica en la frontera con Austria. Sin embargo, Krista no parece sentirse segura con los soldados ni quiere cumplir sus órdenes, por lo que los lleva por el bosque en contra del lugar que habían solicitado.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Fotograma en negro	-	-	2'' 00:00:00-00:00:02
Títulos de crédito	-	-	1'43'' 00:00:02-00:01:45
Rótulo introductorio	-	-	38'' 00:01:45-00:02:23
Nº 1 <i>Introducción</i>	2	41	8'25'' 00:02:23-00:10:48
Nº 2 <i>Herradura</i>	1	20	4'12'' 00:10:48-00:15:00
Nº 3 <i>Parada</i>	1	11	3'20'' 00:15:00-00:18:20
Nº 4 <i>Fin de la guerra</i>	1	10	2'39'' 00:18:20-00:20:59
Nº 5 <i>Bomba</i>	1	10	2'16'' 00:20:59-00:23:15
Nº 6 <i>Camino cortado</i>	1	15	4'06'' 00:23:15-00:27:21
Nº 7 <i>Vehículos de guerra</i>	2	11	4'40'' 00:27:21-00:32:01
Nº 8 <i>Abandono de Krista</i>	2	68	12'22'' 00:32:01-00:44:23
Nº 9 <i>Krista sigue el carruaje</i>	9	21	3'12'' 00:44:23-00:47:35

Nº 10 <i>Krista busca el carruaje</i>	6	21	5'14'' 00:47:35-00:52:49
Nº 11 <i>Hans deja el carruaje</i>	2	23	5'46'' 00:52:49-00:58:35
Nº 12 <i>Hans vuelve al carruaje</i>	1	7	2'23'' 00:58:35-01:00:58
Nº 13 <i>Krista se venga de Hans</i>	1	21	4'56'' 01:00:58-01:05:54
Nº 14 <i>Reconciliación</i>	1	4	4'04'' 01:05:54-01:09:58
Fundido a negro	-	-	2'' 01:09:58-01:10:00
Nº 15 <i>Resistencia checa</i>	1	12	2'13'' 01:10:00-01:12:13
Nº 16 <i>Hans muere</i>	1	15	2'10'' 01:12:13-01:14:23
Fundido a negro	-	-	2'' 01:14:23-01:14:25
Nº 17 <i>Krista regresa</i>	1	6	1'23'' 01:14:25-01:15:48
Fundido a negro	-	-	2'' 01:15:48-01:15:50
Título de fin	-	-	3'' 01:15:50-01:15:53

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Krista conduce su carruaje, el cual ha sido tomado por dos soldados alemanes, uno de ellos herido, que quieren llegar a Znojmo.	29'38'' del minuto 00:02:23 al 00:32:01
Desarrollo	Trama	Günter se da cuenta de que Krista no les está conduciendo en la dirección correcta y Hans la echa del carruaje, instándola a marcharse a pie.	37'57'' del minuto 00:32:01 al 01:09:58
Desenlace	Punto final	La resistencia checa acaba con Hans y Krista. Ella se queda sola con su carruaje, desandando el camino realizado con los alemanes.	5'48'' del minuto 01:10:00 al 01:15:48

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La línea de tensión es bastante plana y aunque pueda tener un pequeño pico ascendente al introducirnos en el nudo, realmente su punto álgido lo alcanza en el desenlace.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de mandato:** Krista debe conducir a Hans y Günter hasta Znojmo.
 - o Situación inicial: Krista es una mujer viuda.
 - o El incidente: Dos soldados alemanes, Günter y Hans, necesitan trasladarse a Znojmo.
 - o Lo que desencadena: Krista se ve obligada a llevar a ambos soldados de manera forzada.
 - o La cuestión central: ¿Llegarán a Znojmo?

- **Conflicto de transgresión:** Krista no cumple con las órdenes de dirigir el carruaje hacia Znojmo.
 - o Situación inicial: Krista conduce su carruaje hacia una dirección diferente a la que le han pedido Hans y Günter.
 - o El incidente: Günter se da cuenta de que Krista les está llevando en una dirección contraria a la de Znojmo y se lo comunica a Hans.
 - o Lo que desencadena: Hans decide echarla del carruaje y dejarla en medio del bosque.
 - o La cuestión central: ¿Conseguirá Krista recuperar su carruaje?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto de mandato no llega a resolverse porque ambos soldados acaban falleciendo y Krista no tiene que trasladarles a Znojmo. El de transgresión se soluciona a favor de Krista, la cual sí recupera su carruaje.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Krista:** mujer de unos 30 años, complexión normal, cabello claro, estatura media, clase social baja, nivel cultural bajo.

- **Hans:** hombre de unos 20 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Günter:** hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: uso del montaje expresivo que genera suspense y traslada los pensamientos de Krista acerca de poder defenderse o matar a Hans, por ejemplo, con el hacha. En la escena que contiene los siguientes planos, Krista trata de coger el hacha sin que Hans se dé cuenta. Aunque en ese momento no consigue hacerlo, acaba por esconderla junto a ella.



Minuto 00:11:28

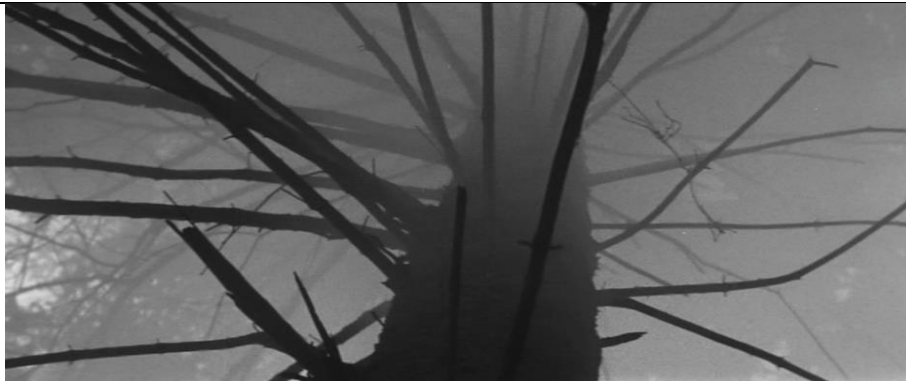


Minuto 00:12:01

TABLA 2: uso de la cámara subjetiva desde la perspectiva de Günter.



Minuto 00:19:03



Minuto 00:19:05



Minuto 00:19:08



Minuto 00:48:00



Minuto 00:48:08



Minuto 00:48:15

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** Krista lleva su carruaje obligada por unos soldados a Znojmo.
- **Segundo acto:** Krista busca su carruaje.
- **Tercer acto:** Hans y Krista son asaltados por la resistencia checa.

- **Incidente desencadenante:** el carruaje de Krista es tomado por Günter y Hans.
- **Punto de giro:** Günter se da cuenta de que Krista no está conduciendo el carruaje hacia Znojmo.
- **Punto de ataque:** Krista decide recuperar su carruaje.
- **Escaladas:** el viaje que realizan todos en el carruaje y cuando Krista lo busca.
- **Clímax:** Krista golpea a Hans.
- **Bisagra:** Krista y Hans mantienen una relación.
- **Punto de resolución:** la resistencia checa ve a Krista y a Hans y les atacan.

A.4.4.- Personajes:

- **Krista:** es una mujer desconfiada que busca venganza con el ejército alemán, se entiene que ha enviudado por ese motivo. Al principio planea cómo matar a Hans y Günter, y cuando la echan del carruaje lo busca con ansia. Con Hans tiene una relación breve basada en el rencor y en el amor.
- **Hans:** anhela volver a casa con su familia, quiere que la guerra acabe y trata de salvar la vida de Günter. Con Krista tiene diferentes sentimientos, comienza por sentirse agradecido, para luego enfadado y acaba enamorado.
- **Günter:** está malherido y trata de suicidarse en diferentes momentos.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 16:9.

- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva y expresiva.

Se recurre en ocasiones a planos detalle durante el desarrollo, los cuales tienen un componente poético al añadirles la música y marcan el cambio entre secuencias. Que se respete esta estructura, permite al espectador hacer una lectura más cómoda y sencilla. Además, estos planos nos permiten conocer las intenciones y pensamientos de Krista.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

Los diálogos se producen en tres lenguas diferentes, fundamentalmente en alemán y checo y de forma puntual en ruso. Es curioso ese choque cultural entre los alemanes y los checos porque al final Krista y Hans se entienden más por indicaciones, gestos, la intensidad y entonación que emplean.

Es muy interesante la forma en la que el ciudadano checoslovaco se enfrenta también a este filme que tiene una gran parte hablada en otro idioma, más aún en pleno gobierno comunista porque el alemán ya llevaba años sin ser una segunda lengua tan importante como en ese momento podía ser el ruso. De este modo, se trabaja mucho la identificación con Krista por parte del espectador.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 3. Títulos de inicio y el título de fin, además de un tercer rótulo al inicio que nos indica la viudedad de Krista y cómo fue obligada a llevar en su carruaje a los soldados alemanes.

- **Fundidos a negro:** 3. Uno que marca el fin del desarrollo de la trama y da inicio al desenlace, otro justo antes de la última secuencia y el tercero, marca el final de la película.
- **Fotograma negro:** 1. Marca el inicio de la película.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 17.
- **Duración media de las secuencias:** 4'30''.
- **Ritmo:** lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia se nos da ya comenzada y vemos cómo va desarrollándose en contra de la voluntad de Krista. Se genera en base a la toma del carruaje por parte de los soldados alemanes y lo que observamos es cómo va dándose ese viaje.

C.2.- Nivel de significación:

Podemos hablar de dos roles fundamentales: alemanes y checoslovacos. Los alemanes tienen dos personajes que les representan: Günter como villano y soldado que desconfía de Krista en todo momento, y Hans, quien parece dudar más de esos odios y rencores que manifiesta Günter. Ambas formas de enfrentarse a la vida y de mostrar esas actitudes responden también a que Günter y Hans pertenecen a generaciones diferentes.

Los checoslovacos están representados en el colectivo de la resistencia y en Krista, y se establece la misma distancia generacional que con Günter y Hans, a pesar de que haya un chaval joven entre los miembros de la resistencia.

Karel Kachyňa está trabajando aquí esas diferencias entre generaciones, formas de ver la vida desde otra perspectiva, unos más arraigados a una convicciones políticas e históricas que otros. La unión de Hans y Krista funciona como símbolo de la capacidad que tenemos de ser humanos de unirnos por encima del resto de etiquetas.

C.3.- Tema principal:

El tema principal es la guerra, vemos cómo afecta en las conductas de los personajes, cómo lo primero a lo que se exponen es a la duda y a la desconfianza mutua, trabajándose paulatinamente la confianza. Aunque esta llega a romperse, Hans entiende a Krista y viceversa, llegando a un punto de entendimiento entre ambos.

Se representa el valor de ser humano, empático, el de la igualdad entre nosotros, aunque también se muestra la peor parte de la humanidad, cayendo en las limitaciones culturales, fronterizas y dejándose llevar por la venganza, el odio y la superioridad del momento.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, extendiendo el desarrollo y presentando un desenlace rápido y abrupto.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados, pero se juega con las suposiciones que el espectador pueda hacer de ellos. Krista al final no mata a los alemanes y Hans tampoco es capaz de hacerla daño, todo lo contrario. Ambos personajes presentan una evolución que los humaniza.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento es interesante porque muestra una realidad histórica que tiene una gran fuerza expresiva. Aunque no pertenezca al contexto de los años sesenta, se expone un juego con los prejuicios hacia Hans y se trabaja la humanidad desde la reflexión.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal y el expresivo intelectual.

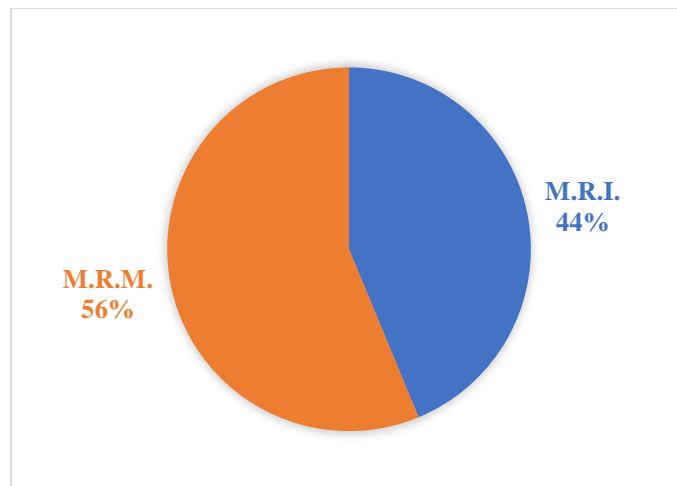
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Uso de actores profesionales.

Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es cerrado.
No filtra la realidad del momento.
No presenta pausas introspectivas.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
No hay una estructura causal doble.
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
No se usan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 44% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 56% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.21.- Ostře sledované vlaky (18 de noviembre de 1966) Jiří Menzel

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Miloš es un joven que acaba de acceder a su primer trabajo, controlador de trenes en la estación de Kostomlaty, y que está experimentando el paso de joven a adulto. Por la estación, circulan diferentes trenes, aunque unos son más importantes que otros, como los trenes rigurosamente vigilados, que transportan munición del ejército alemán. Al recibir el chivatazo de que circulará uno de esos trenes cargado, los trabajadores de la estación deciden prepararle una trampa y sabotearlo dejando caer una bomba sobre uno de los vagones.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos del DVD	-	-	10'' 00:00:00-00:00:10
Títulos de crédito	-	-	36'' 00:00:10-00:00:46
Nº 1 <i>Introducción Miloš</i>	4	54	4' 00:00:46-00:04:46
Títulos de crédito	-	-	2'06'' 00:04:46-00:06:52
Nº 2 <i>Estación</i>	14	99	9'33'' 00:06:52-00:16:25
Nº 3 <i>Comisión disciplinaria</i>	3	28	4'11'' 00:16:25-00:20:36
Fundido a negro	-	-	2'' 00:20:36-00:20:38
Nº 4 <i>Prima del controlador</i>	12	65	8'47'' 00:20:38-00:29:25
Nº 5 <i>Visita de Maša</i>	2	10	1'19'' 00:29:25-00:30:44
Fundido a negro	-	-	2'' 00:30:44-00:30:46
Nº 6 <i>Sillón rasgado</i>	5	28	3'06'' 00:30:46-00:33:52

Fundido a negro	-	-	2'' 00:33:52-00:33:54
Nº 7 <i>Tren de enfermeras</i>	8	31	3'56'' 00:33:54-00:37:50
Nº 8 <i>Miloš y Maša</i>	1	5	58'' 00:37:50-00:38:48
Fundido a negro	-	-	2'' 00:38:48-00:38:50
Nº 9 <i>Taller fotográfico</i>	8	22	2'48'' 00:38:50-00:41:38
Fundido a negro	-	-	2'' 00:41:38-00:41:40
Nº 10 <i>Relación sexual frustrada</i>	1	18	3'14'' 00:41:40-00:44:54
Fundido a negro	-	-	2'' 00:44:54-00:44:56
Nº 11 <i>Bomba</i>	1	8	1'25'' 00:44:56-00:46:21
Nº 12 <i>Intento de suicidio</i>	9	27	3'50'' 00:46:21-00:50:11
Nº 13 <i>Hospital</i>	1	1	18'' 00:50:11-00:50:29
Nº 14 <i>Hubička y telegrafista</i>	3	38	5'47'' 00:50:29-00:56:16
Nº 15 <i>Hospital</i>	1	3	56'' 00:56:16-00:57:12
Nº 16 <i>Comisaría de policía</i>	1	4	46'' 00:57:12-00:57:58
Nº 17 <i>Hospital</i>	1	1	21'' 00:57:58-00:58:19
Nº 18 <i>Juzgado</i>	1	7	1'25'' 00:58:19-00:59:44
Nº 19 <i>Parte médico</i>	4	10	2'21'' 00:59:44-01:02:05
Nº 20 <i>Miloš busca una mujer madura</i>	4	12	3'12'' 01:02:05-01:05:17
Nº 21 <i>Soplo</i>	1	20	1'40'' 01:05:17-01:06:57
Nº 22 <i>Tren alemán</i>	5	27	3'17'' 01:06:57-01:10:14
Nº 23 <i>Planificación de la emboscada</i>	3	10	2'03'' 01:10:14-01:12:17
Nº 24 <i>Reconciliación</i>	2	9	1'31'' 01:12:17-01:13:48

Nº 25 <i>Miloš y la mujer del jefe</i>	1	20	2'30'' 01:13:48-01:16:18
Nº 26 <i>Victoria Freire</i>	4	42	6'15'' 01:16:18-01:22:33
Fundido a negro	-	-	4'' 01:22:33-01:22:37
Nº 27 <i>Comisión disciplinaria y bomba</i>	21	94	10'21'' 01:22:37-01:32:58
Título de fin	-	-	6'' 01:32:58-01:33:04
Fundido a negro	-	-	5'' 01:33:04-01:33:09

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Se nos presenta a Miloš, sus miedos e inseguridades y cómo es el trabajo en la estación. Se introducen segundas tramas con otro operador, Hubička.	64'31'' del minuto 00:00:46 al 01:05:17
Desarrollo	Trama	Se recibe la información de que pasará por la estación un tren rigurosamente vigilado y se prepara la emboscada.	17'16'' del minuto 01:05:17 al 01:22:33
Desenlace	Punto final	La comisión disciplinaria acude a la estación y Miloš toma la delantera para poder llevar a cabo el sabotaje al tren.	10'21'' del minuto 01:22:37 al 01:32:58

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La línea de tensión apenas se modifica, se mantiene estable durante casi todo el relato, la narración es pausada y detallada, priorizando la descripción. El nudo se plantea sin alterar la narración y es el desenlace el que se presenta abrupto, rápido y está cargado de tensión, supone un pico de intensidad en la trama.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de carencia:** Miloš no consigue mantener una relación sexual satisfactoria:
 - o Situación inicial: Miloš y Maša mantienen una relación sentimental.

- El incidente: Maša invita a Miloš a pasar juntos la noche.
 - Lo que desencadena: Maša incita a Miloš a mantener una relación sexual.
 - La cuestión central: ¿Conseguirá Miloš acceder a las pretensiones de Maša?
- **Conflicto de mandato:** Miloš asume la responsabilidad de colocar la bomba en uno de los vagones cuando la comisión disciplinaria va a la estación.
- Situación inicial: por la estación va a pasar un tren rigurosamente vigilado que han planificado sabotear.
 - El incidente: en el momento en el que tienen que movilizarse los operarios para coordinarse y colocar la bomba llega la comisión disciplinaria y hablan con Hubička.
 - Lo que desencadena: Miloš decide tomar la delantera y ser él quien coloque la bomba mientras otro compañero ralentiza la marcha del tren.
 - La cuestión central: ¿Conseguirá Miloš cumplir con el plan estipulado?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto de carencia se soluciona en el filme, en primer lugar, el encuentro sexual entre Maša y Miloš no culmina. Después, Miloš busca la forma de resolver su problema con la eyaculación precoz al ser ingresado en el hospital por haber intentado suicidarse (debido a la inseguridad que le genera el no verse como un hombre). El doctor le aconseja que piense en el fútbol y que intente iniciarse en el sexo con una mujer adulta, oportunidad que se le presenta con la visita de la mujer que lleva la bomba a la estación, Victoria Freire. Sin embargo, no llegamos a saber si consigue trasladar ese éxito a su relación con Maša.

El conflicto de mandato también se resuelve porque Miloš consigue que la bomba caiga con precisión en un vagón del tren, la cual explota al pasar el pueblo de Kostomlaty.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Miloš Hrma:** joven de unos 18 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:



- **Hubička:** hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Maša:** joven de unos 18 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.
- **Telegrafista:** joven de unos 20 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Jefe de la estación:** hombre de unos 60 años, complexión grande, cabello cano, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.
- **Responsable de la comisión disciplinaria:** hombre de unos 45 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura media, clase social alta, nivel cultural medio.
- **Victoria Freire:** mujer de unos 35 años, complexión delgada, cabello claro, estatura alta, clase social alta, nivel cultural alto.



A.3.- Segmentación:


TABLA 1: uso de diferentes transiciones entre las secuencias, quedando algunas marcadas por fundidos en negro y otras por cortes directos entre planos.

Entre las secuencias 8 y 9 se produce un fundido a negro que las separa. Con él se diferencia entre ambas secuencias, las cuales se narran en tiempo presente en el relato:


			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1	Tiempo presente.	Plano general.	Sonido ambiente.



Minuto 00:37:50 Duración: 17''	Exterior. Estación de Kostomlaty. Miloš sale a recibir a un tren.	Angulación normal. Cámara fija.	
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:38:07 Duración: 15''	Tiempo presente. Exterior. Estación de Kostomlaty. Gente saliendo del tren. Miloš se acerca a Maša.	Plano entero. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogos: Maša: <i>¡Miloš! Ya he terminado mi turno. ¿Vienes a ver a mi tío?</i> Miloš: <i>Sí, Maša, pero... no termino hasta tarde...</i> Maša: <i>No importa, iremos luego. Y pasaremos allí la noche.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:38:22 Duración: 2''	Tiempo presente. Exterior.	Plano entero. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música.


	Estación de Kostomlaty. El tres de Maša se va y Miloš lo sigue.		
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:38:24 Duración: 2''	Tiempo presente. Exterior. Estación de Kostomlaty. Maša mira a Miloš y se despide con la mano.	Plano americano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:38:26 Duración: 22''	Tiempo presente. Exterior. Estación de Kostomlaty. Miloš sigue el tren de Maša.	Plano entero que pasa a ser general según el tren avanza. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:38:48 Duración: 1''	Fundido a negro.	-	-

Sin embargo, no todas las secuencias tienen la misma limitación y algunas simplemente se diferencian por cortes realizados directamente, enlazando los diferentes planos. Así se suceden, por ejemplo, las secuencias 14, 15:

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:56:16 Duración: 21''	Tiempo presente. Interior. Hospital. Miloš está en una camilla y se dirige al doctor.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Miloš: <i>Verá, doctor, yo no soy un hombre de verdad. Ni tampoco quiero serlo. Todo es muy difícil para mí en esta vida, cosas que para los demás son un simple juego de</i>

			<i>niños. En concreto... yo... estuve en la cama con mi chica y fue un fracaso.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:56:37 Duración: 22''	Tiempo presente. Interior. Hospital. El doctor habla con Miloš y le explica que no está enfermo.	Plano entero. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Doctor: <i>Eh... Eso no es una enfermedad. Tú estás muy sano... Incluso... demasiado sano, desbordante de salud. Demasiado vigor. Eyaculación precoz.</i> Miloš: <i>Ah...</i> Doctor: <i>Es por un exceso de sensibilidad. A mí me ha ocurrido también.</i>
			

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:56:59 Duración: 13''	Tiempo presente. Interior. Hospital. El doctor habla con Miloš y le explica que no está enfermo. Miloš le mira con incredulidad y sorpresa.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Doctor: <i>Debes comprender que entre los jóvenes es algo que ocurre a menudo... que es completamente natural, normal. Es algo que debes afrontar, asumir y superar.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:57:12 Duración: 24''	Tiempo presente. Interior. Comisaría. La madre de Zdenka, la telegrafista de la estación, lleva a su hija a la comisaría de policía para denunciar lo que ha hecho Hubička. Zdenka enseña las piernas a los policías.	Plano general. Normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogos: Madre de Zdenka: <i>Buenos días Señor Inspector, mire cómo ha venido del trabajo. Date la vuelta. Vea esto. ¿Lo ve? Quiero que escriba una denuncia. Miren, véanlo. Se lo ha hecho Hubička, y estando de servicio... Gírate. Mírenlo bien. ¿Pueden creerlo? A ti debería</i>

			<i>abofetearte por haberte dejado hacer esto, como una tonta...</i>
--	--	--	---

En este caso, entendemos que las acciones son simultáneas, no consecutivas como en el caso anterior en el que se empleaba el fundido a negro. Sin embargo, esto no es determinante, porque se emplean también cortes en secuencias con acciones consecutivas, es el caso, por ejemplo, de las secuencias del nudo, de la 20 a la 25.

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: interna y espectral.

Narrador: intradieético y extradieético.

Se juega con dos figuras narrativas, al inicio, antes de los títulos de crédito se emplea la forma narrativa intradieética, en primera persona, con el narrador-protagonista narrando su propia historia familiar y personal. La focalización es interna porque parte de un personaje del relato cinematográfico.

El resto de la película emplea la tercera persona, narrador extradieético, omnisciente porque da más información al espectador de la que reciben los personajes individualmente. Toma una focalización espectral, jugando con el suspense.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico, aunque hay momentos de sincronía, por ejemplo, de la secuencia 12 a la 18, en las que van intercalándose sincrónicamente acontecimientos simultáneos que se presentan sucesivamente a través del montaje paralelo. Por un lado, vemos a Miloš en el hospital, recuperándose tras su intento de suicidio, por el otro a Hubička con la telegrafista.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** Miloš trabaja en la estación de tren de Kostomlaty, vamos conociéndole con sus inseguridades.
- **Segundo acto:** preparación de la emboscada al tren.
- **Tercer acto:** sabotaje del tren.
- **Incidente desencadenante:** Miloš se introduce en la vida adulta con su primer trabajo en la estación de tren.
- **Punto de giro:** los trabajadores de la estación saben que pueden sabotear uno de los trenes alemanes que pasará por la estación.
- **Punto de ataque:** Miloš decide ser él quien coloque la bomba en el tren.
- **Escaladas:** por un lado, está la escalada que se produce en el personaje de Miloš en su paso de ser un adolescente a un adulto, por otro durante la emboscada (en su planificación y realización).
- **Clímax:** cuando Miloš sube a la señal de paso de la estación con la bomba.
- **Bisagra:** un alemán que va en el tren ve a Miloš y le dispara.
- **Punto de resolución:** el tren explota.

A.4.4.- Personajes:





- **Miloš:** es un joven que se ve obligado a ir aceptando su rol en la vida adulta. Está enamorado de Maša y tiene una gran preocupación por no poder comportarse como un auténtico adulto en la cama. Es tímido, reservado, inocente y fiel.
- **Hubička:** es un mujeriego que sirve de referencia como adulto a Miloš. Pronto entablan una amistad. No se implica en exceso en el trabajo y muestra su oposición a la ideología nazi.
- **Maša:** es una chica risueña, independiente. Se muestra algo más madura que Miloš, actúa con seguridad y determinación.
- **Telegrafista:** alocada e inocente. Disfruta del momento siguiendo un estilo de vida atrevido y chocando con la forma tradicional de vivir la sexualidad.
- **Jefe de la estación:** es estricto, busca imponer disciplina, pero él es el primero que no la muestra. Se mueve entre el miedo (con sus superiores) y la autoridad (con sus empleados).

- **Responsable de la comisión disciplinaria:** tiene gran autoridad y así la manifiesta en cada visita a la estación. Es estricto, distante y con gran poder.
- **Victoria Freire:** es una mujer poderosa, amable, de buena presencia. Parca en palabras, pero eficiente en su trabajo. Es desinhibida y vive libremente.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en lugares reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	
	

Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

El punto crítico, en el que podemos trasladar la realidad de la Checoslovaquia ocupada a la de los años sesenta se produce cuando el responsable de la comisión disciplinaria y de la circulación de trenes en Checoslovaquia, colaboracionista con los nazis dice: *“Todos estamos en el mismo barco ¿Está claro?”*.

Realmente no todos están en ese “barco” porque a nivel ideológico hay discrepancias y ven la realidad desde distinta perspectiva, la idea de lo que es bueno para su nación y los checoslovacos es diferente a la que tiene el poder. Esta disfuncionalidad se manifestó también durante la política comunista, habiendo comenzado a mostrar discrepancias sociales tiempo atrás.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 4. Títulos de inicio (segmentados) y el título de fin.

- **Fundidos a negro:** 7. No guardan un orden lógico que determinen la separación de las secuencias o de capítulos, salvo el último, que marca el desenlace. Este desorden rompe con la idea y la intención de un montaje transparente, ordenado y lógico trabajando una puntuación compleja y que parece aleatoria.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 27.
- **Duración media de las secuencias:** 3'30''.
- **Ritmo:** lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia se crea a partir de Miloš, de su forma de ser y de actuar con el mundo, hasta que se recibe el soplo de que va a pasar un tren con munición alemana. Hasta ese momento, el filme es descriptivo y es una observación hacia Miloš: le conocemos, entendemos su forma de ver el mundo y de vivir su vida. Cuando Miloš toma la delantera, es en el deslace. Se van dando diferentes hilos que conducen la historia, fundamentadas en Miloš: su evolución laboral, sentimental y en el salto a la vida adulta.

C.2.- Nivel de significación:

El personaje de Miloš funciona como antihéroe, como un joven indeciso que se deja llevar por la vida sin tener unas motivaciones definidas o metas que alcanzar, es conformista. Esta forma de afrontar el día a día es la que los adultos ven y critican de los jóvenes checos de los años sesenta. Son jóvenes sin compromiso político, a los que les falta interés y participación activa en la vida pública, y Miloš es uno más.

Realmente, Miloš no tiene ningún buen ejemplo a seguir, ya que Hubička no deja de ser un mujeriego, con un compromiso político justo y cuyos intereses son las mujeres y, el jefe de la estación, no consigue ser tampoco un ejemplo de perfección laboral y hay momentos en los que es un hazmerreír.

El personaje más controvertido a nivel de lo que representa y lo que podemos interpretar es el superior checoslovaco pronazi que regula los trenes. Es militante de la ultraderecha alemana, pero su personaje podría encajar perfectamente con un directivo soviético cualquiera del momento. Muestra una gran fidelidad a sus superiores y entiende su forma de hacer como la mejor y más beneficiosa para la sociedad.

C.3.- Tema principal:

El paso de la adolescencia a la vida adulta es el eje que vertebra la narración y permite entrever los miedos comunes de cualquier joven, pero el filme va más allá y muestra también un carácter comprometido y patriótico de los checoslovacos. Se ensalza su capacidad de independencia dentro de un régimen totalitario y muestra su fortaleza, unión e identidad, las cuales han permanecido durante muchos años.

La película defiende esa independencia asociada a la identidad cultural, y aunque la ubique en la época de la Checoslovaquia ocupada, puede trasladarse a la realidad social y política del momento sin necesidad de hacer alusión a nada, simplemente por la comparativa de que lo que sucede en ese momento histórico no dista tanto de la realidad de los sesenta.

Se destaca el valor de la amistad y fidelidad, la capacidad de definir la identidad a una pertenencia cultural propia, la valentía de salir adelante y crecer; Miloš vence sus miedos, sale adelante, crece como persona y toma un posicionamiento ideológico.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, extendiendo el planteamiento y presentando un desenlace rápido y abrupto.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados y responden a dos concepciones ideológicas: la totalitaria nazi o la socialista checoslovaca. De estos dos grupos emanan las categorías de buenos y malos, dejando en el espectador la capacidad de extrapolar la ficción a su realidad. Destaca también Miloš, que funciona como un antihéroe

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar con la realidad desde un punto crítico directamente, lo hace desde la figura de Miloš como crítica a la falta de reacción y de control en su vida.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo y lineal, aunque puntualmente emplee el montaje narrativo alternado, el cual permite dinamizar parte del desarrollo del filme, reduciendo la sensación del ritmo lento.

E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

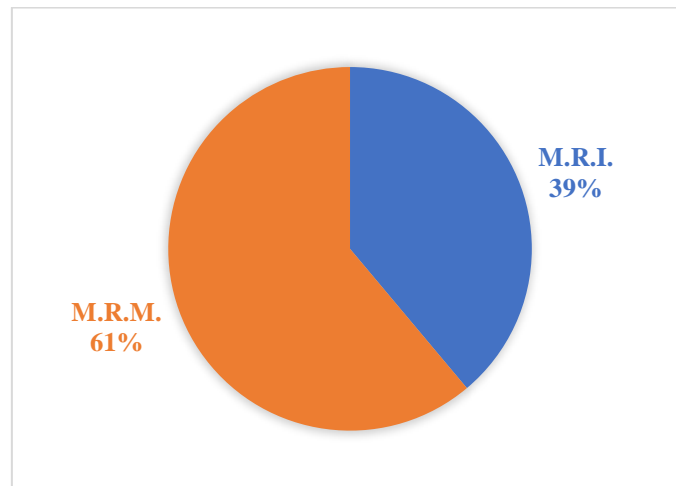
<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes definidos a nivel psicológico.
Uso de actores profesionales.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es cerrado.
Utilización de géneros cinematográficos.
No filtra la realidad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.

Presenta pausas introspectivas.

Critica los valores y logros de la sociedad del momento.
--

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 39% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 61% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.22.- Sedmikrásky (30 de diciembre de 1966) Věra Chytilová

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Dos mujeres jóvenes reconocen vivir en un mundo corrompido, lo cual les hace estar a ellas también corrompidas, una cualidad a través de la cual justifican sus actos. Su forma de relacionarse con los demás es molesta y se mueven por impulsos, los cuales se escapan de las normas sociales. A lo largo de la historia vemos cómo se divierten, aunque su actitud no parece ayudarlas a conseguir la felicidad y acaban cansándose de sus actos.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos del DVD	-	-	7'' 00:00:00-00:00:07
Fundido a negro	-	-	4'' 00:00:07-00:00:11
Títulos de crédito	-	-	1'51'' 00:00:11-00:02:02
Nº 1 <i>Tomando el sol</i>	1	1	16'' 00:02:02-00:02:18
Nº 2 <i>Edificio cayendo</i>	1	1	2'' 00:02:18-00:02:20
Nº 3 <i>Tomando el sol</i>	1	1	56'' 00:02:20-00:03:16
Nº 4 <i>Campo</i>	1	2	19'' 00:03:16-00:03:35
Cortinilla de pétalos	-	-	2'' 00:03:35-00:03:37
Nº 5 <i>Campo</i>	1	6	28'' 00:03:37-00:04:05
Nº 6 <i>Habitación</i>	1	11	1'09'' 00:04:05-00:05:14
Nº 7 <i>Tomando el sol</i>	1	5	19'' 00:05:14-00:05:33
Nº 8 <i>Cita</i>	21	56	7'39'' 00:05:33-00:13:12
Cortinilla vías de tren	-	-	35'' 00:13:12-00:13:47

Nº 9 <i>Bar</i>	1	42	5'40'' 00:13:47-00:19:27
Nº 10 <i>Habitación</i>	1	12	1'47'' 00:19:27-00:21:14
Cortinilla de flores	-	-	2'' 00:21:14-00:21:16
Nº 11 <i>Habitación</i>	1	1	2'' 00:21:16-00:21:18
Cortinilla de flores	-	-	2'' 00:21:18-00:21:20
Nº 12 <i>Habitación</i>	2	10	2'22'' 00:21:20-00:23:42
Cortinilla de flores	-	-	2'' 00:23:42-00:23:44
Nº 13 <i>Tomando el sol</i>	2	4	35'' 00:23:44-00:24:19
Nº 14 <i>Cita</i>	4	8	1'48'' 00:24:19-00:26:07
Nº 15 <i>Ligue de Julie</i>	1	22	2'01'' 00:26:07-00:28:08
Nº 16 <i>Bar</i>	4	17	3'02'' 00:28:08-00:31:10
Nº 17 <i>Habitación</i>	1	19	4'21'' 00:31:10-00:35:31
Nº 18 <i>Tomando el sol</i>	1	1	7'' 00:35:31-00:35:38
Nº 19 <i>Cita</i>	3	23	2'04'' 00:35:38-00:37:42
Cortinilla vías de tren	-	-	2'' 00:37:42-00:37:44
Nº 20 <i>Cita</i>	1	1	40'' 00:37:44-00:38:24
Nº 21 <i>Casa</i>	1	28	3'57'' 00:38:24-00:42:21
Nº 22 <i>Tomando el sol</i>	2	7	1'02'' 00:42:21-00:43:23
Nº 23 <i>Bar</i>	2	5	1'15'' 00:43:23-00:44:38
Nº 24 <i>Casa</i>	2	15	2'16'' 00:44:38-00:46:54
Nº 25 <i>Calle</i>	3	4	29'' 00:46:54-00:47:23
Nº 26 <i>Bar</i>	2	2	58'' 00:47:23-00:48:21
Nº 27 <i>Campo</i>	1	1	4'' 00:48:21-00:48:25
Cortinilla residuos	-	-	14'' 00:48:25-00:48:39

N° 28 <i>Campo</i>	1	2	8'' 00:48:39-00:48:47
Cortinilla	-	-	2'' 00:48:47-00:48:49
N° 29 <i>Campo</i>	1	10	1'06'' 00:48:49-00:49:55
N° 30 <i>Calle</i>	2	8	1'02'' 00:49:55-00:50:57
N° 31 <i>Río</i>	2	11	1'35'' 00:50:57-00:52:32
N° 32 <i>Calle</i>	1	3	15'' 00:52:32-00:52:47
N° 33 <i>Candados</i>	1	27	14'' 00:52:47-00:53:01
N° 34 <i>Casa</i>	1	27	2'22'' 00:53:01-00:55:23
N° 35 <i>Comida</i>	4	31	5'22'' 00:55:23-01:00:45
Cortinilla comida	-	-	9'' 01:00:45-01:00:54
N° 36 <i>Comida</i>	2	41	6'26'' 01:00:54-01:07:20
N° 37 <i>Agua</i>	1	9	58'' 01:07:20-01:08:18
N° 38 <i>Arreglo</i>	1	10	3'51'' 01:08:18-01:12:09
N° 39 <i>Explosión bomba</i>	1	1	5'' 01:12:09-01:12:14
Fundido a negro	-	-	1'' 01:12:14-01:12:15
N° 40 <i>Explosión bomba</i>	1	1	5'' 01:12:15-01:12:20
Rótulo	-	-	20'' 01:12:20-01:20:40
Fundido a negro	-	-	2'' 01:12:40-01:12:42
Título de fin	-	-	4'' 01:12:42-01:12:46
Fundido a negro	-	-	16'' 01:12:46-01:13:02

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Conocemos a dos jóvenes a las que vemos interactuar.	70'18'' del minuto 00:02:02 al 01:12:20

Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La línea de tensión no sufre altibajos. Se trata de una exposición continua del día a día de dos chicas, las cuales tienen una forma peculiar de hacer. El espectador acaba asumiendo la excentricidad como norma, por lo que sus actos acaban justificándose de cualquier modo.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

No se da ningún tipo de conflicto.

A.2.5.- Solución del conflicto:

No hay.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:



- **Chica rubia:** joven de unos 25 años, complexión delgada, cabello rubio, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.
- **Chica morena:** joven de unos 25 años, complexión delgada, cabello negro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:



No destacan otros personajes.

A.3.- Segmentación:



TABLA 1: juego con las transiciones, rompiendo la continuidad de una escena, sin marcar dos secuencias diferentes obligatoriamente. En el siguiente ejemplo vemos como una cortinilla irrumpe en una secuencia, partiéndola en dos. En otras secuencias, como la 15, también se dan irrupciones de cortinillas, pero inferiores a un segundo, lo cual entorpece, pero respeta más la continuidad. Vamos a mostrar lo que sucede en una secuencia en la que las chicas están en la habitación de su casa, para ver cómo la cortinilla de flores va rompiendo con la continuidad:

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 1 Minuto 00:19:27 Duración: 5''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Diadema posada sobre hierba.</p>	<p>Primer plano. Picado. La cámara asciende sobre su eje vertical y vemos a una de las chicas tumbada en la cama.</p>	<p>Sonido ambiente.</p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 2 Minuto 00:19:33 Duración: 4''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. Chica rubia tumbada sobre la cama.</p>	<p>Plano general. Picado. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Se oye el picaporte de una puerta.</p>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:19:37 Duración: 9''	Tiempo presente. Interior. La chica morena entra en la habitación.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:19:46 Duración: 3''	Tiempo presente. Interior. Contador.	Plano detalle. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5	Tiempo presente.	Plano medio.	Sonido ambiente.

Minuto 00:19:49 Duración: 8''	Interior. Chica morena en la cocina.	Angulación normal. Cámara fija.	Música. Diálogo. Morena: <i>¿Quién lo pagará?</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:19:57 Duración: 7''	Tiempo presente. Interior. La chica rubia abre los ojos y mira a su compañera.	Primer plano. Cenital. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música. Diálogo. Rubia: <i>¿A mí me lo preguntas?</i> <i>Jajajaja.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:20:04 Duración: 6''	Tiempo presente. Interior. La chica morena levanta una persiana.	Plano medio. Angulación normal. La cámara sigue a la chica moviéndose sobre su eje horizontal de izquierda a derecha.	Sonido ambiente. Música. Diálogo. Morena: <i>¡Olvidaste cerrar la ventana!</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 8 Minuto 00:20:10 Duración: 5''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. La chica rubia se mueve sobre la cama.</p>	<p>Plano entero. Picado. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Música.</p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 9 Minuto 00:20:15 Duración: 6''</p>	<p>Tiempo presente. Interior. La chica morena está sentada en un sillón y coge un pepinillo.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Música. Diálogo. Morena: <i>Tienes las piernas torcidas.</i></p>
	 <p>Tienes las piernas torcidas.</p>		

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 10 Minuto 00:20:21 Duración: 7''	Tiempo presente. Interior. La chica rubia se voltea sobre la cama y mira a su compañera, la cual se acerca a ella.	Plano entero. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música. Diálogo. Rubia: <i>¿No sabías que son la base de mi personalidad?</i> Morena: <i>Átate las piernas por la rodilla.</i> Rubia: <i>Jajajaja.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 11 Minuto 00:20:28 Duración: 2''	Tiempo presente. Interior. Teléfono.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Teléfono sonando.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 12 Minuto 00:20:30 Duración: 45''	Tiempo presente. Interior. La chica rubia ata sus piernas y salta de la cama y se	Plano largo. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Teléfono sonando. Diálogo.

	mueve por la habitación hasta que contesta al teléfono. Luego llama ella.		Morena: <i>Muy bien. Hay que ensayarlo más. Tráeme agua.</i> [La chica rubia contesta al teléfono] Rubia: <i>Centro de rehabilitación ¡Muere, muere, muere! Jijijiji.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 13 Minuto 00:21:15 Duración: 2''	Cortinilla de flores	-	-
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 14 Minuto 00:21:17 Duración: 1''	Tiempo presente. Interior. La chica rubia llama por teléfono.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.

TABLA 2: carencia de lógica en las acciones y en la historia, por ejemplo, en la forma de comer.

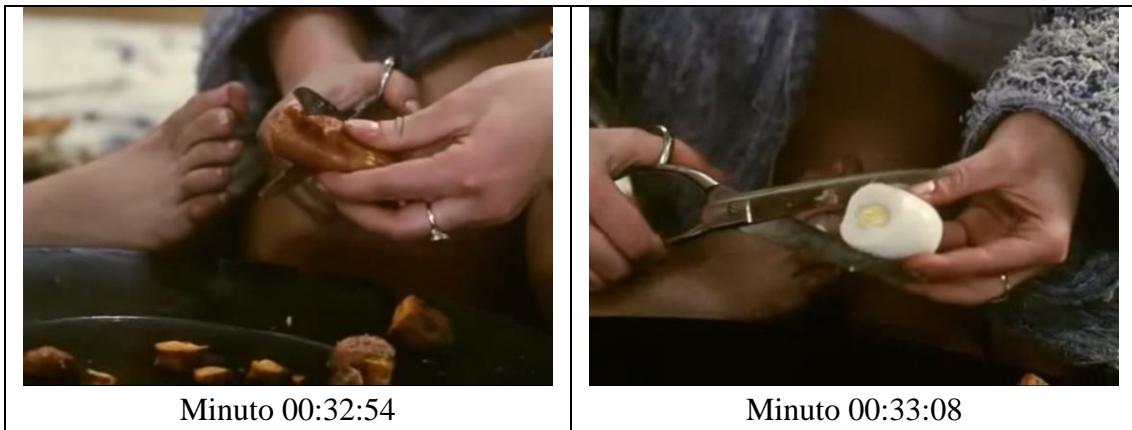


TABLA 3: la representación, que roza lo excéntrico y absurdo, es mucho más importante que la acción o la historia, un ejemplo es cuando las chicas juegan a cortarse entre ellas.



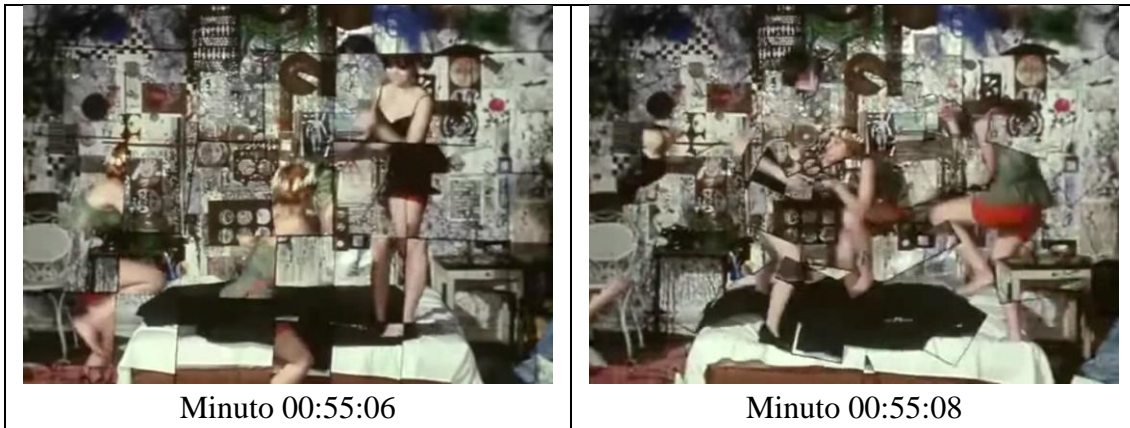


TABLA 4: se usa el espejo para mostrar el fuera de campo.



A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico, aunque podría seracrónico porque no tiene relevancia el orden en el que se suceden los hechos.

Duración temporal: uso de la elipsis. Se presupone la diacronía y la linealidad, aunque la desconexión entre secuencias que se sucedan con lógica no permite afirmar categóricamente este punto.

Duración temporal: uso de la elipsis y la pausa.

- Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** las dos jóvenes se divierten y entretienen a su manera.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** ambas amigas reconocen que el mundo está corrompido, llegando a la conclusión de que ellas también lo están.
- **Punto de giro:** no hay.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

A.4.4.- Personajes:

- **Chicas:** son caprichosas, dependientes, alocadas, maleducadas, se mueven por puro instinto, sin reflexionar en sus actos. Solo les interesa satisfacer sus deseos sin pensar en nadie más.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles e inverosímiles.
- Reales e irreales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** a color.
- **Formato:** 4:3.

- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros, detalle y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** expresiva.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

La música irrumpe en varios momentos, a veces de forma sincrónica a acciones que tienen lugar y otras no. Esta alternancia supone la ruptura de las expectativas del espectador, y juega dentro de parámetros que podemos entender dentro del cine experimental y surrealista.

Los diálogos toman gran importancia. Algunas afirmaciones que encontramos son: “*Nada nos sale bien*” “*nadie entiende nada*” “*nadie nos entiende*” “*en este mundo todo está corrompido*” y acaba diciendo la chica morena: “*si todo está corrompido... ¡Estando corrompidas!*” Esto sucede al inicio de la película, y es una antesala a lo que vamos a ver porque al final se arrepienten y aburren de sus actos, es difícil entender lo que acaece, incluso entenderlas a ellas es prácticamente imposible por su impulsividad.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 4. Títulos de inicio (segmentados), al final y el título de fin. Al final es cuando la directora parece comunicarse con el espectador y darle una justificación ante lo que ha visto y dice en un rótulo: *esta película está dedicada a aquellas personas que solo se indignan ante una lechuga pisoteada*. Realmente, con esta afirmación final el espectador vuelve a recibir una lección ante la expectativa y lo que le muestra la directora. No hay una explicación lógica porque se está

trabajando desde el surrealismo, y eso es algo que queda claro desde el primer momento hasta el final.

- **Fundidos a negro:** 3. Marcan el inicio y el final de la película, salvo el que se intercala entre las secuencias 39 y 40, en los que se enfatiza la explosión de la bomba.
- **Cortinillas:** 9. Es importante el uso de las cortinillas porque se hacen desde una supuesta arbitrariedad, siendo a veces las que determinan un cambio de secuencia o simplemente rompiendo una escena. Sin embargo, este desorden responde a unas intenciones de la directora y está planificado, tiene sentido porque se está plasmando una ruptura a códigos tradicionales en el uso de este recurso.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 40.
- **Duración media de las secuencias:** 1'30''.
- **Ritmo:** normal.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

No hay una situación que cree la historia, el espectador parece irrumpir en el día a día de las protagonistas y simplemente las vemos interactuar con el mundo que las rodea.

C.2.- Nivel de significación:

Es importante ver que las protagonistas son jóvenes y que son ellas las que no se adaptan a una sociedad concreta, que prefieren salir de la moda y romper con todo lo que les apetece. Esta característica es propia de la juventud, la de rebeldía e inconformismo a su realidad, al momento en el que viven, y Chytilová deja marcado este aspecto en el filme.

Ambas representan a esa juventud inconformista, aunque también desinteresada en temas importantes a nivel político o social y que se centra en banalidades. Las jóvenes no

muestran interés a cosas que suceden en su sociedad ni alardean de un conocimiento profundo político que pueda mostrarse de forma crítica en la película.

C.3.- Tema principal:

La corrupción del ser un humano en un mundo que es de esa misma naturaleza emerge como tema principal. Si la realidad está corrompida por qué debemos comportarnos dentro de unos parámetros socialmente aceptados en vez de movernos con el libre albedrío que podríamos experimentar al dejarnos llevar por nuestras intenciones en vez de respetando reglas que nosotros no hemos propuesto.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, trabajando exclusivamente el planteamiento y prescindiendo del desarrollo y del desenlace.

Valoración de los personajes: las protagonistas están muy estereotipadas y muestran una carencia de madurez con actitudes infantiles: son impulsivas, caprichosas, egocéntricas y egoístas. Las coletas que lleva la chica morena son parte de esa caracterización, al igual que la diadema de flores.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar con la realidad desde un punto crítico, y se trabaja la crítica social desde la indiferencia y la falta de una actitud comprometida y responsable.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje expresivo creativo y poético.

E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Uso de actores profesionales.
No filtra la realidad del momento.

No presenta pausas introspectivas.

MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)

No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.

Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.

El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.

Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).

Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.

Uso de actores no profesionales.

No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.

El final es abierto o no hay final.

La narración no es omnisciente.

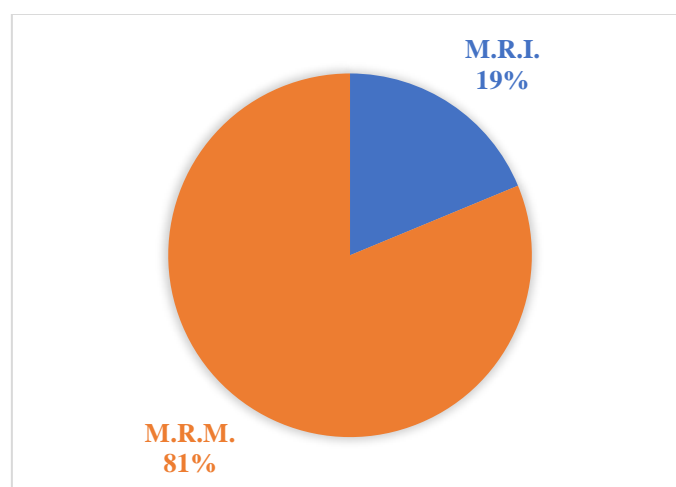
Protagonismo de la descripción.

No se utilizan géneros cinematográficos.

Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.

Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 19% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 81% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.23.- O slavnosti a hostech (30 de diciembre de 1966) Jan Němec

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Un grupo de amigos merienda en el campo mientras hablan de una fiesta a la que han sido invitados. Tras su pequeña reunión se acicalan y marchan hacia la fiesta que tienen programada. De camino se encuentran con una persona, Rudolf, que les cuenta una broma pesada. Al llegar a la fiesta, el marido (interpretado por Evald Schorm), decide marcharse porque no comparte las situaciones que ve. Es aquí cuando comienzan algunos problemas durante el convite, hasta que Rudolf encuentra la solución: ir a buscarle todos juntos.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	1'30'' 00:00:00-00:01:30
Nº 1 <i>Almuerzo en el campo</i>	1	46	5'22'' 00:01:30-00:06:52
Nº 2 <i>Preparación a la fiesta</i>	4	23	2'19'' 00:06:52-00:09:11
Nº 3 <i>Marcha a la fiesta. Encuentro con otros invitados</i>	1	18	3'21'' 00:09:11-00:12:32
Nº 4 <i>Broma de Rudolf</i>	1	202	22'24'' 00:12:32-00:34:56
Nº 5 <i>Fiesta</i>	1	156	25'54'' 00:34:56-01:00:50
Nº 6 <i>Búsqueda del invitado</i>	1	1	6'05'' 01:00:50-01:06:55
Nº 7 <i>Ladridos y música final</i>	1	37	40'' 01:06:55-01:07:35
Título de fin	-	-	1'' 01:07:35-01:07:36

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Un grupo de amigos se van a celebrar una fiesta a la que han sido invitados.	7'41'' del minuto 00:01:30 al 00:09:11
Desarrollo	Trama	Rudolf convence al organizador de la fiesta para que busquen al marido que se había marchado.	58'24'' del minuto 00:09:11 al 01:07:35
Desenlace	Punto final	No hay.	-

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

Se mantiene invariable hasta la llegada de Rudolf, en ese momento la tensión crece, y la curva va descendiendo paulatinamente hasta que los invitados, motivados por Rudolf, deciden ir a buscar al marido que ha abandonado la fiesta. La película se cierra en un punto también de tensión. La curva seguiría la estructura de: ascendente – descendente – ascendente.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de alejamiento:** el marido abandona la fiesta.
 - o Situación inicial: el marido no participa de todo lo que sucede a su alrededor.
 - o Incidente: al llegar a la fiesta decide marcharse.
 - o Lo que desencadena: Rudolf decide ir a buscarle.
 - o Cuestión central: ¿Encontrarán al marido?

- **Conflicto de complicidad:** cuando uno de los invitados con grandes dotes oratorias se alía a Rudolf y al organizador de la fiesta.
 - o Situación inicial: el invitado es atacado junto a su grupo de amigos.
 - o Incidente: asume ser quien se comunica con el grupo de amigos y Rudolf.
 - o Lo que desencadena: consigue el beneplácito de Rudolf y, por ende, el del organizador de la fiesta.
 - o Cuestión central: ¿Seguirá apoyando a Rudolf o defenderá a sus amigos?

- **Conflicto de fechoría:** perpetrado por Rudolf cuando gasta la pesada broma a los invitados.
 - Situación inicial: Rudolf se acerca a uno de los amigos que van a la fiesta, invadiendo su espacio personal.
 - Incidente: Rudolf comienza a tener una actitud autoritaria.
 - Lo que desencadena: Rudolf acorrala a los amigos hasta que aparece el organizador de la fiesta.
 - Cuestión central: ¿Se rebelará el grupo de amigos?

A.2.5.- Solución del conflicto:

Los conflictos de complicidad y de alejamiento quedan inconclusos y no conocemos su resolución, aunque pueda intuirse que el marido es encontrado con el ladrido de los perros.

El conflicto de fechoría es el único que se resuelve cuando el organizador de la fiesta detiene las conductas de Rudolf con una parte de sus invitados.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

Los nombres de los protagonistas apenas aparecen en el filme y no tienen una importancia particular porque no se trata de lo que les sucede a ellos en la película, sino de que la situación que se da la puede reconocer cada espectador como parte de su vida. Especialmente si nos centramos en el receptor checoslovaco de 1963.

Por lo general, los personajes tienen una edad de entre 30 y 40 años, se adaptan a la realidad que les toca vivir o comulgan en silencio con las imposiciones dadas.



A.2.7.- Definición del resto de personajes:

Del resto de personajes apenas conocemos nada y son prácticamente figurantes, la mayor parte de ellos sigue teniendo una edad comprendida entre los 30 y 40 años.


A.3.- Segmentación:



TABLA 1: carencia de sentido entre los diálogos y las situaciones que se dan. Especialmente al inicio de la película, cuando los invitados se preparan. También



observamos aquí la presentación aislada de cada personaje a través del uso de primeros planos.



				
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS	
Toma 1 Minuto 00:01:30 Duración: 20''	Tiempo presente. Exterior. Campo.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Río.	
				
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS	
Toma 2 Minuto 00:01:50 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Campo.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Mujer 1: <i>Hemos tenido suerte con el tiempo. Hermoso día. El banquete ha ido como debía.</i>	


			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:01:55 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Campo.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Hombre 1: <i>Serías un gran abogado defensor. Defiendes tus puntos de vista.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:02:00 Duración: 22''	Tiempo presente. Exterior. Campo. La mujer corta un pedacito de tarta y se lo da al hombre. El hombre lo come.	Primer plano. Angulación normal. La cámara pasa del primer plano de la mujer a seguir su mano cortando la tarta y luego al hombre comiendo.	Sonido ambiente. Diálogo. Mujer 1: <i>Me gusta la buena compañía, la buena diversión y la buena comida. No te preocupes, no engordarás. Es muy agradable festejar y darse el gusto ¿No crees?</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:02:22 Duración: 2''	Tiempo presente. Exterior. Campo.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Risa de la mujer.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:02:24 Duración: 2''	Tiempo presente. Exterior. Campo. Hombre comiendo la tarta.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Risa de la mujer.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS

<p>Toma 7 Minuto 00:02:26 Duración: 12''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Campo.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Mujer 1: <i>No te apetece comer, no tienes hambre, pero te apetece algo. No tengo que decírselo a todo el mundo. Servíos. Tenemos que terminarlo. Está rico y fresco.</i></p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 8 Minuto 00:02:38 Duración: 7''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Campo. Vemos la tarta y las porciones que van siendo cogidas por los compañeros del picnic.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. La cámara parte de la tarta para luego mostrar a otra pareja presente en la merienda.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Hombre 2: <i>¿Recuerdas cómo trajeron el vino?</i></p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>

<p>Toma 9 Minuto 00:02:45 Duración: 11''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Campo. Mujer 2 comiendo.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Mujer 2: <i>Lo sé. Lástima que no tuviésemos nuestros bañadores.</i></p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 10 Minuto 00:02:56 Duración: 11''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Campo. Hombre que se acerca con unas botellas.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. La cámara se parte del hombre, que se acerca y cierra la imagen en un primer plano del mantel y la comida.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Hombre 3: <i>El agua está templada.</i></p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 11 Minuto 00:03:07 Duración: 11''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Campo. Hombre 1 y Mujer 1.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Mujer 1: <i>De acuerdo, todos vemos las cosas de</i></p>

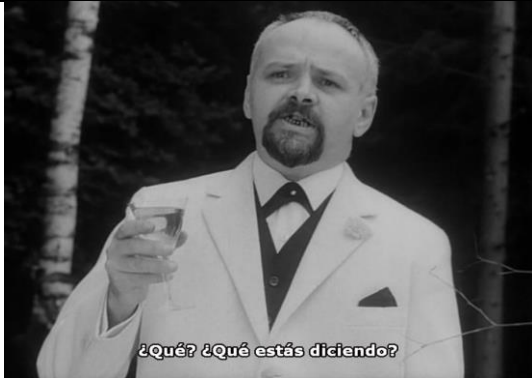

			<p><i>manera diferente. No podemos confiar en una única opinión. Hombre 1: Te lo diré. Tendrías que haber estudiado derecho.</i></p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 12 Minuto 00:03:18 Duración: 6''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Campo. Mujer 2.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Mujer 2: <i>Pero salió bien, ¿recuerdas? Nosotros bailando en el barco. Toda aquella arena ¿recuerdas?</i></p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 13 Minuto 00:03:24 Duración: 2''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Campo.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Silencio.</p>

	Hombre 2 que niega con la cabeza.		
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 14 Minuto 00:03:26 Duración: 3''	Tiempo presente. Exterior. Campo. Hombre 3.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Hombre 3: <i>He pensado en eso muchas veces.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 15 Minuto 00:03:29 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Campo. Hombre 2.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Hombre 2: <i>O aquella lámpara, ¿recuerdas? Chico cuando pienso en eso...</i> Risas del Hombre 2.



			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 16 Minuto 00:03:34 Duración: 3''	Tiempo presente. Exterior. Campo. Hombre 3.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Hombre 3: <i>Cuando vino a cantarnos las cuarenta...</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 17 Minuto 00:03:37 Duración: 2''	Tiempo presente. Exterior. Campo. Hombre 2.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Hombre 2: <i>Bueno ¡Nunca se sabe!</i>



TABLA 2: muestra de que la actitud del organizador de la fiesta se va tornando negativa y autoritaria cuando los hechos no siguen su planificación. La comida del banquete se produce prácticamente en silencio, y en cuanto hay alboroto el organizador se molesta y lo hace saber a través de sus gestos. La crítica se hace muy explícita en este punto: si no se siguen las órdenes, hay problemas.



			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:39:47 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Mujer llorando.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Mujer llorando.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:39:52 Duración: 6''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Hombres brindando.	Plano medio. Angulación ligeramente contrapicada. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Organizador: <i>¿Qué pasa? Por Dios, ¿qué ha pasado?</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS

Toma 3 Minuto 00:39:58 Duración: 4''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Mujer llorando.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Mujer 1: <i>Mi marido...</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:40:02 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Banquete.	Plano medio. Angulación ligeramente contrapicada. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Organizador: <i>¿Qué? ¿Qué estás diciendo?</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:40:07 Duración: 11''	Tiempo presente. Exterior. Banquete.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Mujer 3: <i>Vamos ¿Qué pasa? Vamos...</i>



			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 6 Minuto 00:40:18 Duración: 1''	Tiempo presente. Exterior. Banquete.	Plano medio. Angulación ligeramente contrapicada. Cámara fija.	Sonido ambiente. Sollozos de la mujer.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 7 Minuto 00:40:19 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Banquete.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Sollozos de la mujer.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS



<p>Toma 8 Minuto 00:40:24 Duración: 11''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete.</p>	<p>Plano medio. Angulación ligeramente contrapicada. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Organizador: <i>¿Va a decírmelo alguien o no? Sécate los ojos y dínos qué ha pasado, cuál es el problema.</i></p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 9 Minuto 00:40:35 Duración: 11''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Mujer 2: <i>Su marido se ha largado.</i> Mujer 1: <i>No quiere estar aquí. No quiere estar en el banquete.</i></p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 10 Minuto 00:40:46 Duración: 11''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete. El organizador de la fiesta se sienta y</p>	<p>Plano medio. Angulación ligeramente contrapicada.</p>	<p>Sonido ambiente. Llanto de la mujer.</p>



	se lleva las manos a la cabeza.	Cámara fija, panorámica vertical.	
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 11 Minuto 00:40:57 Duración: 13''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Se sientan los últimos comensales.	Plano general. Angulación ligeramente contrapicada. Cámara fija.	Sonido ambiente. Llanto de la mujer.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 12 Minuto 00:41:10 Duración: 1''	Tiempo presente. Exterior. Banquete.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Rudolf: <i>Podemos empezar.</i>




			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 13 Minuto 00:41:11 Duración: 1''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. El organizador hace un gesto para cortar a Rudolf mientras habla.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 14 Minuto 00:41:12 Duración: 8''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Rudolf se levanta para dar la bienvenida a los invitados.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Rudolf: <i>¡Queridos invitados, damas y caballeros! Alcemos nuestras copas para iniciar nuestro banquete. Y escuchemos unas palabras de nuestro querido amigo...</i> Organizador: <i>Nada de discursos.</i>



	 <p data-bbox="703 510 879 546">Nada de discursos, si no te importa.</p>		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p data-bbox="240 667 459 779">Toma 15 Minuto 00:41:30 Duración: 4''</p>	<p data-bbox="523 667 751 779">Tiempo presente. Exterior. Banquete.</p>	<p data-bbox="807 667 979 824">Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p data-bbox="1091 667 1347 860">Sonido ambiente. Diálogo. Organizador: <i>Nada de discursos, si no te importa.</i></p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p data-bbox="240 1348 459 1460">Toma 16 Minuto 00:41:34 Duración: 11''</p>	<p data-bbox="523 1348 751 1460">Tiempo presente. Exterior. Banquete.</p>	<p data-bbox="807 1348 979 1505">Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p data-bbox="1091 1348 1347 1630">Sonido ambiente. Diálogo. Rudolf: <i>Queridos amigos... por quienes brindaremos desde el corazón.</i></p>
			




TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 17 Minuto 00:41:45 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. El organizador levanta su copa y se moja los labios.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 18 Minuto 00:41:50 Duración: 11''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Los invitados alzan sus copas.	Plano general. Angulación ligeramente picada. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 19 Minuto 00:42:01 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Rudolf susurra al organizador.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Rudolf: <i>¿Por qué nada de discursos? ¿Eres un orador maravilloso!</i>



			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 20 Minuto 00:42:06 Duración: 2''	Tiempo presente. Exterior. Banquete.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Organizador: <i>¡Cállate y come!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 21 Minuto 00:42:08 Duración: 12''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Rudolf se pone a comer.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS


<p>Toma 22 Minuto 00:42:22 Duración: 8''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete. El organizador se pone a comer.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente.</p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 23 Minuto 00:42:30 Duración: 12''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete. El Hombre 1 se pone a comer.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente.</p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 24 Minuto 00:42:42 Duración: 9''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete. Los invitados empiezan a comer.</p>	<p>Plano general. Angulación ligeramente picada. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente.</p>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 25 Minuto 00:42:51 Duración: 6''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Invitados comiendo.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 26 Minuto 00:42:57 Duración: 9''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Invitados comiendo.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS



<p>Toma 27 Minuto 00:43:06 Duración: 6''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete. Invitados comiendo.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente.</p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 28 Minuto 00:43:12 Duración: 17''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete. Mujer 1 se da cuenta de que no está sentada en su sitio.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Mujer 1: <i>¡Pero este no es mi sitio! ¡Este no es mi nombre! ¡Por favor! ¿Quién está sentado en mi sitio?</i></p>
			
<p>TOMA Y DURACIÓN</p>	<p>DESCRIPCIÓN</p>	<p>CÁMARA</p>	<p>VOZ + RUIDOS</p>
<p>Toma 29 Minuto 00:43:29 Duración: 6''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete. El organizador deja de comer y se muestra enfadado.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente.</p>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 30 Minuto 00:43:35 Duración: 3''	Tiempo presente. Exterior. Banquete.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Mujer 1: <i>¡Quiero sentarme en mi sitio o en el de mi marido!</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 31 Minuto 00:43:38 Duración: 6''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Un hombre responde a Mujer 1.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Hombre: <i>Estoy en tu sitio porque te sentaste en el lugar equivocado.</i>
			

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 32 Minuto 00:43:44 Duración: 12''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Mujer 1 decide coger su plato para ir a su sitio.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Mujer 1: <i>Oh, ya lo siento.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 33 Minuto 00:43:56 Duración: 7''	Tiempo presente. Exterior. Banquete.	Plano general. Angulación ligeramente picada. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 34 Minuto 00:43:03 Duración: 4''	Tiempo presente. Exterior. Banquete. Otro hombre descubre que no está en su sitio.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Hombre: <i>Este tampoco es mi sitio.</i>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 35 Minuto 00:43:07 Duración: 5''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete. Una mujer reconoce estar sentada en un sitio cualquiera por no haber encontrado su nombre.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Mujer: <i>No puedo encontrar mi nombre. Tal vez se olvidaron de mí.</i></p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 36 Minuto 00:44:12 Duración: 12''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete. Los invitados se reubican en los sitios.</p>	<p>Plano general. Angulación ligeramente picada. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Bullicio de los invitados.</p>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 37 Minuto 00:44:24 Duración: 4''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete. El organizador parece molesto.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente.</p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 38 Minuto 00:44:28 Duración: 14''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete. Los invitados se reubican en los sitios en silencio.</p>	<p>Plano general. Angulación ligeramente picada. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente.</p>
			

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 39 Minuto 00:44:42 Duración: 24''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Diálogo. Organizador: <i>¡Esto es el colmo! No me esperaba esto ¡Esto nunca me había pasado! ¡Cambiar los sitios, hacer de todo una broma! ¡Y uno de mis invitados ha salido corriendo! No, no, no, no... 'Esto no es una cena!</i></p>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 40 Minuto 00:45:06 Duración: 3''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Banquete. Rudolf deja de comer y presta atención al organizador.</p>	<p>Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente.</p>
			

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 41 Minuto 00:45:09 Duración: 12''	Tiempo presente. Exterior. Banquete.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Diálogo. Organizador: <i>¡No esperaba que mi banquete saliese así!</i>

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis y la pausa.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** pic-nic y preparación del grupo de amigos para la fiesta.
- **Segundo acto:** celebración de la fiesta.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** los amigos van a una fiesta a la que han sido invitados en medio del bosque.
- **Punto de giro:** la aparición de Rudolf, quien decide hacer una broma al grupo de amigos.
- **Punto de ataque:** el grupo de amigos decide ir a la fiesta a pesar de la broma.
- **Escaladas:** durante la broma de Rudolf y durante la fiesta.
- **Clímax:** la falta de un miembro del grupo de amigos.
- **Bisagra:** el organizador de la fiesta decide que todos vayan a buscar al invitado que falta.

- **Punto de resolución:** no hay.

A.4.4.- Personajes:

No llegamos a conocer a los personajes individualmente, ya que están muy condicionados por la fuerza y la identidad de grupo. Son sumisos, aunque la realidad les choque y les reduzca sus libertades. Solo destaca la actitud disidente del marido que, aunque al inicio actúa igual que sus compañeros, acaba por marcharse en silencio, pasando desapercibido.

Con el organizador de la fiesta y sus secuaces sucede algo similar, que individualmente no tienen un gran poder y su identidad se ve en su actuación grupal. Son autoritarios, muy seguros de sí mismos y juegan con lo inesperado.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

La cámara muestra algún plano secuencia, aunque no muy extensos. El más largo es en el que Rudolf da vueltas alrededor del cuadrado que dibuja en el suelo a modo de celda dentro de la broma que gasta a los invitados.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

Aquí encontramos dos puntos diferentes, por un lado, el de los diálogos sinsentido, por otro el de las metáforas que de vez en cuando se unen con la realidad del espectador a través de los diálogos (ver TABLA 2).

Sobre aquellos que carecen de sentido existe la justificación de su creadora, Ester Krumbachová, quien dice (Hames, 1985):

I tried to create conversation in which the characters said nothing meaningful about themselves. The audience hears only isolated fragments of sentences, as if they walked suddenly into the midst of a sophisticated party and had no idea what the conversation was about. [...] it was my intention to demonstrate that people generally talk only in terms of disconnected ideas, even when it appears that they are communicating one another²¹.
(p 192-193)

Sobre esos diálogos en los que la metáfora se rompe y queda descubierta su unión con la realidad, lo que se observa es que no son extensos, es decir, no van más allá de algunas frases. Por ejemplo, podemos interpretar que los ciudadanos checoslovacos son los hermanos de los otros ciudadanos de otros países que viven bajo una política comunista. Si el poder central de Moscú lo encarna el organizador de la fiesta, Rudolf sería ese gobierno checoslovaco que secunda y obedece bajo sus directrices.

- ORGANIZADOR DE LA FIESTA: ¿Me dirá alguien qué ha pasado o no? Un hermano no debe volverse nunca contra su hermano. Y un invitado no debe volverse contra un invitado.
- HOMBRE 1: ¿Entonces todos son invitados?
- ORGANIZADOR DE LA FIESTA: Sí, todos sois mis invitados. Y luego Rudolf, a quien adopté ayer, es mi hijo adoptivo.

²¹ Traducción propia: traté de crear una conversación en la cual los personajes no dijeren nada significativo sobre ellos mismos. La audiencia dolo oía fragmentos aislados de frases, como si estuviesen de repente paseando en mitad de una sofisticada fiesta y no tuviesen idea de qué iba la conversación. [...] mi intención era demostrar que la gente habla, generalmente, solo en términos de ideas desconectadas, incluso cuando parece que se están comunicando con otro.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 2. Títulos de inicio y el título de fin.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 7.
- **Duración media de las secuencias:** 10'.
- **Ritmo:** lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

Los amigos han sido invitados a una fiesta, pero quien realmente crea y conforma la historia es el personaje de Rudolf. Con él, los amigos comienzan a mostrarse distantes y el marido que se va se ofende. Además, él parece ser el responsable del desajuste de las sillas. Encontramos dos ejes estructurales fundamentales: el que va creando una situación conflictiva y de rechazo hacia los invitados, y la respuesta que da el único invitado que actúa bajo sus propias convicciones: el marido.

C.2.- Nivel de significación:

El personaje que más significa por sí mismo es el marido. Entendemos que, cuando se va de la fiesta, es porque no quiere formar parte de esa realidad, que no es más que un símil al de unos invitados (ciudadanos), guiados por Rudolf (un gobierno estatal), que hace según dice el encargado de la fiesta (gobierno superior al estatal).

Principalmente, en esta metáfora encontramos cinco papeles fácilmente reconocibles:

- Organizador de la fiesta: máximo responsable del partido comunista en Moscú.
- Rudolf: máximo responsable del partido comunista en Checoslovaquia.
- Hombre 1: persona con carácter diplomático que se amolda al poder en su propio beneficio.

- Marido: persona cuyos principios y visión ética están por encima de cualquier poder, independientemente de la posición social que gane con ello.
- Invitados: personas que se dejan llevar y se amoldan a la situación dada.

C.3.- Tema principal:

Como tema principal crítico nos encontramos con el carácter autoritario del poder y la incapacidad de pensar con su propia razón por parte de la sociedad. La película también es una crítica a los ciudadanos que se supone que no tienen poder. Sin embargo, y viendo los acontecimientos que se dan, el verdadero poder recae en estos, ya que son quienes pueden actuar y causar un efecto directo a los poderes superiores.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, extendiendo el desarrollo y anulando el desenlace.

Valoración de los personajes: los personajes responden a los estereotipos que representan, manteniéndose un orden jerárquico, salvo en el caso del marido que no quiere formar parte de ese entramado social que no deja de ser una metáfora de la realidad política y social de la sociedad checoslovaca de 1966.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento es muy original y permite conectar con la realidad desde un punto crítico al trabajar con paralelismos.

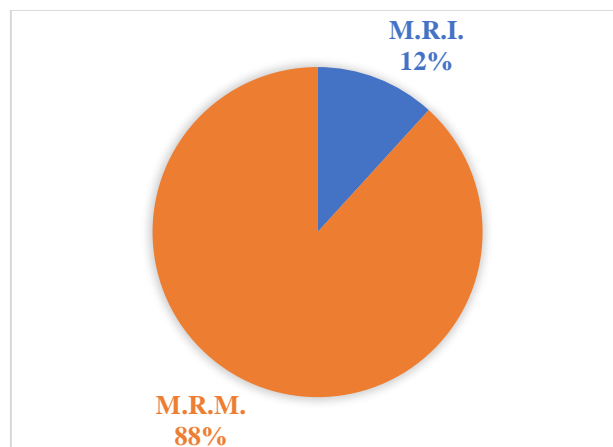
Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo y lineal.

E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)
Uso de actores profesionales.
No presenta pausas introspectivas.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es abierto o no hay final.
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 12% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 88% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.24.- Návrat ztraceného syna (10 de marzo de 1967) Evald Schorm

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Honza ingresa en un sanatorio tras un intento de suicidio. Durante su estancia conocemos a su pareja, Jana, con quien tiene una hija, Klara. Poco a poco vamos viendo cómo Honza quiere salir del sanatorio porque no siente que deba estar allí, las veces que le dan el alta y sus reingresos. A la vez vamos observando que la relación de pareja tiene en realidad a una tercera persona, conocida por ambas partes: Jirka, amante de Jana.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Rótulo	-	-	10'' 00:00:00-00:00:10
Fundido a negro	-	-	2'' 00:00:10-00:00:12
Nº 1 <i>Coche</i>	1	2	20'' 00:00:12-00:00:32
Títulos de crédito	-	-	12'' 00:00:32-00:00:44
Nº 2 <i>Sanatorio</i>	27	44	14'20'' 00:00:44-00:15:04
Nº 3 <i>Visita</i>	14	28	8'24'' 00:15:04-00:23:28
Nº 4 <i>Sanatorio</i>	4	6	3'49'' 00:23:28-00:27:17
Nº 5 <i>Fuga</i>	2	8	56' 00:27:17-00:28:13
Nº 6 <i>Jana</i>	3	9	3'04'' 00:28:13-00:31:17
Nº 7 <i>Sanatorio</i>	1	1	15'' 00:31:17-00:31:32
Nº 8 <i>Jana y Jirka</i>	4	8	4'55'' 00:31:32-00:36:27
Nº 9 <i>Fuga</i>	4	16	2'17'' 00:36:27-00:38:44
Nº 10 <i>Sanatorio. Visita suegros</i>	3	5	2'08'' 00:38:44-00:40:52

Nº 11 <i>Jana y Jirka</i>	5	10	2'20'' 00:40:52-00:43:12
Nº 12 <i>Sanatorio</i>	10	21	8'46'' 00:43:12-00:51:58
Nº 13 <i>Regreso a casa</i>	7	40	7'58'' 00:51:58-00:59:56
Nº 14 <i>Paseo</i>	1	3	36'' 00:59:56-01:00:32
Nº 15 <i>Reconciliación Jana y Honza</i>	8	9	5'38'' 01:00:32-01:06:10
Nº 16 <i>Regreso al sanatorio</i>	5	15	3'48'' 01:06:10-01:09:58
Nº 17 <i>Sanatorio</i>	11	24	10'19'' 01:09:58-01:20:17
Nº 18 <i>Fuga</i>	9	31	6'18'' 01:20:17-01:26:35
Nº 19 <i>Salida del sanatorio</i>	4	4	2'27'' 01:26:35-01:29:02
Nº 20 <i>Persecución</i>	6	35	5'55'' 01:29:02-01:34:57
Nº 21 <i>Sanatorio</i>	3	8	2'09'' 01:34:57-01:37:06
Títulos de crédito	-	-	56'' 01:37:06-01:38:02
Fundido a negro	-	-	37'' 01:38:02-01:38:39

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Irrumpimos en la vida de Honza, cuando acaba de ingresar en un sanatorio a causa de intentar suicidarse.	96'54'' del minuto 00:00:12 al 01:37:06
Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La línea de tensión no muestra una gran variación porque la acción no rompe y se trabaja extensamente con la descripción.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de transgresión:** en el filme no se genera ningún conflicto, aunque sí que vemos el desarrollo de un conflicto de transgresión iniciado con anterioridad a la historia mostrada.
 - Situación inicial: Honza vive con sus suegros, su pareja y su hija, tiene trabajo y parece ser feliz.
 - El incidente: Honza intenta suicidarse.
 - Lo que desencadena: Honza ingresa en un sanatorio.
 - La cuestión central: ¿Conseguirá recuperar Honza su salud mental?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto no se soluciona porque vemos continuamente recaídas de Honza.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Honza:** hombre de unos 30 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Jana:** mujer de unos 28 años, complexión delgada, cabello claro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Jirka:** hombre de unos 28 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: el uso de la cámara subjetiva no es un recurso muy extendido, pero permite que la instancia narradora se corresponda visualmente a un nivel de primera persona.



TABLA 2: hay momentos en los que se emplean planos secuencia, pero no ayudan a describir el espacio, sino que responden a una descripción en la que se evitan cortes, se apuesta por la grabación en continuidad en vez de cortar en multitud de planos, un ejemplo es la siguiente conversación entre Honza y el director del sanatorio:





A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** Honza y sus entradas y salidas del manicomio.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.

- **Incidente desencadenante:** Honza es ingresado en un manicomio por su salud mental.
- **Punto de giro:** Jana mantiene una relación extramarital con Jirka.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** las diferentes fugas de Honza en el sanatorio.
- **Clímax:** la última huida de Honza del sanatorio en la que es perseguido intensamente.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

A.4.4.- Personajes:

- **Honza:** no se siente cómodo en el sanatorio, pero tampoco fuera de él. Es un personaje muy hermético del que sabemos muy poco, se nos muestra su impulsividad e indecisión.
- **Jana:** no sabe lo que quiere con sus relaciones, aunque sí tiene claro que Honza es más importante que Jirka para ella y que no son amores comparables.
- **Jirka:** es el amante de Jana, se muestra paternal con la hija que ella tiene con Honza, respeta el espacio de los demás y no exige a Jana un amor que sabe que solo le es correspondido en parte.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.

- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

Desde el comienzo, el autor hace alusión a la realidad cinematográfica con el siguiente rótulo: *Ve filmu, který uvidíte, nic neodpovídá skutečnosti, ani prostředí, ani děj, any osoby. Je to jen hra, ve které se všechno zkresluje a přehání. Život takový není*²². Deja claro que lo que se va a ver es algo irreal, una simple convención artística.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

El gran peso de la narración recae en la imagen, ya que no se explican muchas cosas a través de los diálogos ni los personajes se expresan a través de ellos con la claridad y concisión suficientes para poder dar un significado más certero a lo que sucede en la historia.

No se hacen grandes verbalizaciones de posturas comprometidas, pero sí que hay una pequeña confesión que es un punto que abre a la crítica.

- HONZA: creo que el hombre debe actuar de acuerdo con sus principios y nunca mirar a las consecuencias.
- DOCTOR: ¿Es usted capaz de eso?
- HONZA: no.

Aquí podemos alegar que lo que le sucede a Honza es un pensamiento muy loable y extendido a cualquier persona comprometida y que actúe con conciencia y que lo que le hace estar mal es esa incapacidad que expresa. Cabe preguntarse sobre qué principios ha luchado esa generación de adultos, que forma parte del target de la película, y nos

²² Traducción propia: En la película que ves, nada corresponde a la realidad, ni al entorno ni a la trama, de ninguna persona. Es solo un juego donde todo está distorsionado y exagerado. La vida no es así.

encontramos con la determinación de construir una Checoslovaquia socialdemócrata que parece alcanzarse con la política comunista pero cuyas consecuencias no son positivas para el sector más comprometido de la población.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 3. Al inicio de la película, los títulos de inicio y el título de fin.
- **Fundidos a negro:** 2. Marcan el inicio y el fin de la película.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 21.
- **Duración media de las secuencias:** 4'30''.
- **Ritmo:** lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La situación que crea la historia no se muestra en el relato y es el intento de suicidio de Honza, a lo que se van sumando otras historias como la de Jana con Jirka, o la de la mujer del director del sanatorio.

C.2.- Nivel de significación:

Aunque los personajes sean un símbolo, se rompe su función porque el rótulo introductorio acaba con la ilusión y el mundo diegético al decir claramente que es una construcción que no se corresponde con la realidad. Ninguno de los personajes toma las riendas de su vida ni muestran una capacidad de decisión que les haga solucionar sus problemas: Honza no se cura y Jana no se decide entre él o Jirka.

C.3.- Tema principal:

El tema principal es el problema de Honza porque todo va generándose a su alrededor, qué es lo que le ha hecho llegar al extremo de intentar suicidarse. Sin embargo, no llegamos a saber lo que le pasa, aunque podamos intuir que le afecte su relación con los suegros o que Jana y Jirka tonteen.

Parece que Honza se castiga continuamente por las consecuencias de algún acto suyo o de su forma de ser, la cual es bastante distante.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, trabajando exclusivamente el planteamiento y anulando el desarrollo y el desenlace.

Valoración de los personajes: aunque los personajes estén estereotipados solo Honza se identifica con un sector de la población, que son las personas críticas y comprometidas con un pensamiento político, ético y social que van enriqueciendo y madurando. Son precisamente estas personas las que se encuentran con una realidad social muy diferente por la que han luchado y quienes no encajan en la nueva vida de Checoslovaquia.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar con la realidad del momento desde un punto crítico político, pero sí trabaja la capacidad crítica y decisiva del individuo.

Valoración del montaje: se trabaja un montaje narrativo y lineal, aunque hay cortes abruptos entre secuencias que necesitan ser unidas por parte del espectador.

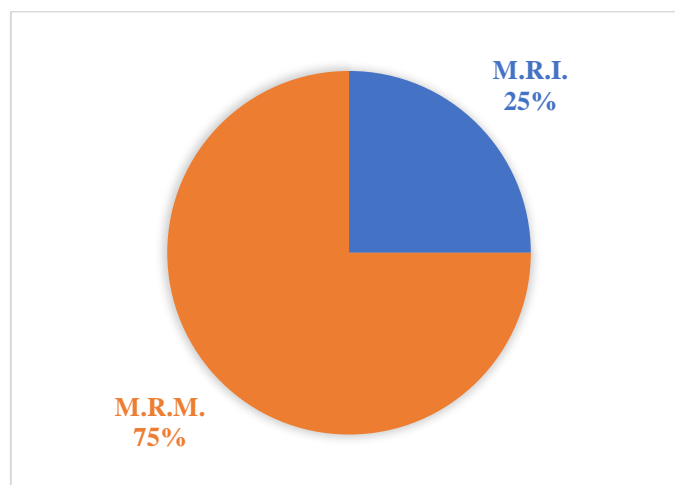
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Uso de actores profesionales.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.

La narración tiende a ser omnisciente.
No filtra la realidad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
El final es abierto o no hay final.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 25% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 75% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.25.- Mučedníci lásky (21 de abril de 1967) Jan Němec

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Se muestran tres historias diferentes que comparten el hilo conductor del amor y un final amargo para los tres protagonistas: *Pokušení manipulata* (*Tentando a un manipulador*), *Nastěnciny sny* (*Sueños de Nastenka*) y *Dobrodružství sirotka Rudolfa* (*Una aventura de Rudolf el huérfano*). Se destaca el guiño a otras obras de la Nueva Ola, con la aparición de las protagonistas de *Sedmikrásky* o una vuelta de hoja a *O slavnosti a hostech*, película anterior del propio autor y que esta vez enfrenta con unos roles diferentes.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	35'' 00:00:00-00:00:35
Rótulo PARTE I	-	-	2'' 00:00:35-00:00:37
Nº 1 <i>Planos inconexos</i>	9	11	35'' 00:00:37-00:01:12
Nº 2 <i>Protagonista</i>	1	1	2'' 00:01:12-00:01:14
Nº 3 <i>Mujer</i>	1	1	8'' 00:01:14-00:01:22
Nº 4 <i>Protagonista</i>	1	1	3'' 00:01:22-00:01:25
Nº 5 <i>Mujer</i>	1	1	2'' 00:01:25-00:01:27
Nº 6 <i>Protagonista</i>	1	1	8'' 00:01:27-00:01:35
Nº 7 <i>Mujer</i>	1	1	5'' 00:01:35-00:01:40
Nº 8 <i>Protagonista</i>	1	1	2'' 00:01:40-00:01:42
Nº 9 <i>Mujer</i>	1	1	2'' 00:01:42-00:01:44
Nº 10 <i>Protagonista</i>	1	1	4'' 00:01:44-00:01:48

Nº 11 <i>Mujer</i>	1	1	3'' 00:01:48-00:01:51
Nº 12 <i>Protagonista</i>	1	3	8'' 00:01:51-00:01:59
Nº 13 <i>Planos inconexos</i>	4	4	11'' 00:01:59-00:02:10
Nº 14 <i>Protagonista</i>	1	1	8'' 00:02:10-00:02:18
Nº 15 <i>Mujer</i>	1	1	3'' 00:02:18-00:02:21
Nº 16 <i>Protagonista</i>	1	1	8'' 00:02:21-00:02:29
Nº 17 <i>Mujeres</i>	1	1	14'' 00:02:29-00:02:43
Nº 18 <i>Protagonista</i>	1	1	6'' 00:02:43-00:02:49
Nº 19 <i>Mujeres</i>	1	1	2'' 00:02:49-00:02:51
Nº 20 <i>Protagonista</i>	1	1	7'' 00:02:51-00:02:58
Nº 21 <i>Plano inconexo</i>	1	1	4'' 00:02:58-00:03:02
Nº 22 <i>Protagonista</i>	1	13	39'' 00:03:02-00:03:41
Nº 23 <i>Mujeres</i>	1	4	13'' 00:03:41-00:03:54
Nº 24 <i>Protagonista</i>	1	1	20'' 00:03:54-00:04:14
Nº 25 <i>Cine</i>	1	2	9'' 00:04:14-00:04:23
Nº 26 <i>Sala de baile</i>	2	7	29'' 00:04:23-00:04:52
Nº 27 <i>Primer bar</i>	2	12	1'11'' 00:04:52-00:06:03
Nº 28 <i>Segundo bar</i>	3	16	55'' 00:06:03-00:06:58
Nº 29 <i>Cita en casa</i>	2	7	2'17'' 00:06:58-00:09:15
Nº 30 <i>Planos inconexos</i>	16	16	1'01'' 00:09:15-00:10:16
Nº 31 <i>Casa</i>	1	3	7'' 00:10:16-00:10:23
Nº 32 <i>Plano inconexo</i>	1	1	6'' 00:10:23-00:10:29
Nº 33 <i>Casa</i>	1	1	5'' 00:10:29-00:10:34
Nº 34 <i>Plano inconexo</i>	1	1	4'' 00:10:34-00:10:38

Nº 35 <i>Casa</i>	1	1	3'' 00:10:38-00:10:41
Nº 36 <i>Plano inconexo</i>	1	1	4'' 00:10:41-00:10:45
Nº 37 <i>Casa</i>	1	1	4'' 00:10:45-00:10:49
Nº 38 <i>Plano inconexo</i>	1	1	5'' 00:10:49-00:10:54
Nº 39 <i>Casa</i>	1	1	4'' 00:10:54-00:10:58
Nº 40 <i>Plano inconexo</i>	1	1	6'' 00:10:58-00:11:04
Nº 41 <i>Salida de la casa</i>	7	7	1'21'' 00:11:04-00:12:25
Nº 42 <i>Trabajo</i>	5	7	44'' 00:12:25-00:13:09
Nº 43 <i>Analepsis</i>	2	2	15'' 00:13:09-00:13:24
Nº 44 <i>Trabajo</i>	1	2	2'' 00:13:24-00:13:26
Nº 45 <i>Músicos</i>	1	4	12'' 00:13:26-00:13:38
Nº 46 <i>Analepsis</i>	1	1	7'' 00:13:38-00:13:45
Nº 47 <i>Trabajo</i>	1	2	2'' 00:13:45-00:13:47
Nº 48 <i>Analepsis</i>	1	1	4'' 00:13:47-00:13:51
Nº 49 <i>Planos inconexos</i>	6	8	20'' 00:13:51-00:14:11
Nº 50 <i>Trabajo</i>	1	2	10'' 00:14:11-00:14:21
Rótulo PARTE 2	-	-	2'' 00:14:21-00:14:23
Nº 51 <i>Preparación del lugar</i>	10	10	2'20'' 00:14:23-00:16:43
Nº 52 <i>Boda</i>	17	29	4'57'' 00:16:43-00:21:40
Nº 53 <i>Desilusión y nuevo comienzo</i>	1	19	2'38'' 00:21:40-00:24:18
Nº 54 <i>Carruaje</i>	2	13	4'01'' 00:24:18-00:28:19
Nº 55 <i>Preparación para la boda</i>	4	6	2'03'' 00:28:19-00:30:22
Nº 56 <i>Boda y huida</i>	3	20	2'50'' 00:30:22-00:33:12

N° 57 <i>Tren</i>	2	17	3'27'' 00:33:12-00:36:39
N° 58 <i>Analepsis</i>	6	6	40'' 00:36:39-00:37:19
N° 59 <i>Tren</i>	1	2	1'08'' 00:37:19-00:38:27
N° 60 <i>Analepsis</i>	1	1	3'' 00:38:27-00:38:30
N° 61 <i>Tren</i>	1	1	3'' 00:38:30-00:38:33
N° 62 <i>Analepsis</i>	1	1	2'' 00:38:33-00:38:35
N° 63 <i>Tren</i>	1	1	2'' 00:38:35-00:38:37
N° 64 <i>Analepsis</i>	1	1	3'' 00:38:37-00:38:40
N° 65 <i>Tren</i>	1	1	8'' 00:38:40-00:38:48
Rótulo PARTE 3	-	-	3'' 00:38:48-00:38:51
N° 66 <i>Encuentro con los "invitados"</i>	2	29	6'09'' 00:38:51-00:45:00
N° 67 <i>Fiesta</i>	3	40	9'12'' 00:45:00-00:54:12
N° 68 <i>Fin de la fiesta</i>	5	8	4'17'' 00:54:12-00:58:29
N° 69 <i>Revisión vehículos</i>	1	1	1'29'' 00:58:29-00:59:58
N° 70 <i>Búsqueda</i>	1	1	1'11'' 00:59:58-01:01:09
N° 71 <i>Fiesta</i>	1	1	10'' 01:01:09-01:01:19
N° 72 <i>Búsqueda</i>	1	1	45'' 01:01:19-01:02:04
N° 73 <i>Fiesta</i>	1	1	19'' 01:02:04-01:02:23
N° 74 <i>Búsqueda</i>	1	1	1'11'' 01:02:23-01:03:34
N° 75 <i>Fiesta</i>	1	1	20'' 01:03:34-01:03:54
N° 76 <i>Búsqueda</i>	1	2	56'' 01:03:54-01:04:50
N° 77 <i>Fiesta</i>	1	1	2'' 01:04:50-01:04:52
N° 78 <i>Analepsis</i>	1	2	9'' 01:04:52-01:05:01
N° 79 <i>Búsqueda</i>	1	1	17'' 01:05:01-01:05:18

Nº 80 <i>Fin de la fiesta</i>	1	5	51'' 01:05:18-01:06:09
Nº 81 <i>Confluencia de protagonistas</i>	2	4	3'31'' 01:06:09-01:09:40

A.2.2.- Estructura:

Elementos del relato PARTE 1:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Se nos muestra a un joven y su relación con las mujeres.	13'44'' del minuto 00:00:37 al 00:14:21
Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

Elementos del relato PARTE 2:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Se nos muestra a Nastenka, sus deseos de casarse y lo que sucede cuando parece haber alcanzado su sueño.	24'25'' del minuto 00:14:23 al 00:38:48
Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

Elementos del relato PARTE 3:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Vemos a Rudolf como invitado en una fiesta de la cual se marcha y no consigue volver a encontrar.	30'49'' del minuto 00:38:51 al 01:09:40
Desarrollo	Trama	No hay.	-
Desenlace	Punto final	No hay.	-

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

No se trabaja una curva de tensión ni en el conjunto de la película, ni en las partes. Se orienta la enunciación desde la descripción y observación de lo que sucede, sin trabajar una trama concreta.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

No se da ningún tipo de conflicto.

A.2.5.- Solución del conflicto:

No hay.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Primer protagonista (nombre desconocido):** joven de unos 20 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura normal, clase social media, nivel cultural medio.
- **Nastenka:** joven de unos 20 años, complexión delgada, cabello claro, estatura normal, clase social media, nivel cultural medio.
- **Rudolf:** hombre de unos 25 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura normal, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

No destacan otros personajes salvo que en la tercera parte aparecen caracterizados los personajes secundarios como los que forman parte del elenco de *O slavnosti a hostech* y alguno, como Pavel Bošek, repite en el papel.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: aparición de las protagonistas de *Sedmikrásky* y reconocimiento de los actores de *O slavnosti a hostech*.



TABLA 2: gran fragmentación, especialmente en la PARTE 1, que yuxtapone la realidad, los recuerdos y las analepsis.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:01:12 Duración: 2''	Tiempo presente. Interior. Protagonista.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:01:14 Duración: 8''	Analepsis o imaginación. Interior. Vemos una mujer que sube las escaleras y se detiene mostrando su pierna al ajustar las medias.	Plano detalle. Picado. Cámara fija.	Sonido ambiente.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:01:22 Duración: 3''	Tiempo presente. Interior. Protagonista.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Música.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:01:25 Duración: 2''	Analepsis o imaginación. Exterior. Mujeres bajando escaleras.	Plano entero. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5	Tiempo presente.	Plano medio.	Sonido ambiente.

Minuto 00:01:27 Duración: 8''	Interior. Protagonista que se levanta y recoge sus cosas.	Angulación normal. Cámara fija.	Música.
----------------------------------	--	------------------------------------	---------

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico. Se presenta un total de 8 analepsis, elementos anacrónicos que ocupan 1 minuto y 23 segundos.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

PARTE 1:

- **Primer acto:** se muestra a un joven y las relaciones que mantiene con las mujeres.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** no hay.
- **Punto de giro:** no hay.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

PARTE 2:

- **Primer acto:** Nastenka muestra sus deseos de casarse.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** no hay.
- **Punto de giro:** no hay.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** aclaración de que todo es producto de la imaginación de Nastenka.
- **Punto de resolución:** no hay.

PARTE 3:

- **Primer acto:** Rudolf va a una fiesta a la que no consigue regresar.
- **Segundo acto:** no hay.
- **Tercer acto:** no hay.
- **Incidente desencadenante:** Rudolf va a una fiesta.
- **Punto de giro:** Rudolf se va de la fiesta.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** Rudolf busca la fiesta.
- **Bisagra:** no hay.
- **Punto de resolución:** no hay.

A.4.4.- Personajes:

- **Primer protagonista (nombre desconocido):** independiente, y mujeriego. Actúa como un dandy a pesar de que no tenga una vida de grandes lujos.
- **Nastenka:** insegura, melancólica y enamoradiza. Espera poder vivir una relación sentimental que la llene, la dé la fuerza y la otorgue la seguridad que anhela.
- **Rudolf:** es gentil y amable, mostrando así unas cualidades totalmente diferentes a las de su homólogo en *O slavnosti a hostech*.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** expresiva.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

Los diálogos tienen una presencia progresiva y muy escueta. La primera parte carece de ellos y es en la segunda cuando comienzan a hacerse visibles, aunque es en la tercera parte cuando más se producen. Estos son breves, poco comunicativos y sin especial importancia, predominando así el peso de la imagen acompañada de la música, volviendo un poco al cine mudo, aunque sin la ayuda de rótulos para entender la acción.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 4. Al inicio de la película y los títulos de inicio de cada parte. Lo más importante dentro de los signos de puntuación son los tres rótulos que marcan cada una de las tres partes y que de hecho guían al espectador en las expectativas o sobre la comprensión de la historia que ven. De este modo entendemos que el primer protagonista es un manipulador, la segunda una soñadora y el tercero un huérfano que vive una aventura.
- **Analepsis:** 8. Poco definidas y difíciles de ubicar.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias PARTE 1:** 50.
- **Duración media de las secuencias PARTE 1:** 30''.
- **Ritmo PARTE 1:** rápido.
- **Número de secuencias PARTE 2:** 15.
- **Duración media de las secuencias PARTE 2:** 1'30''.
- **Ritmo PARTE 2:** normal.
- **Número de secuencias PARTE 3:** 16.
- **Duración media de las secuencias PARTE 3:** 2'.
- **Ritmo PARTE 3:** normal.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

Cada historia es diferente, en la primera no sabes qué situación origina la historia, en la segunda es todo un poco surrealista y parece responder a las pretensiones, ideas o pensamientos de la protagonista y la tercera se construye alrededor de la fiesta que se celebra.

C.2.- Nivel de significación:

Al tratarse de un cine más experimental, es difícil construir un nivel de significación que haga de puente con la realidad del momento y es más bien un cine de autor que significa por sí mismo. Es una apuesta diferente en la que se desprecia la figura del manipulador, queda muy inocente la visión de una mujer soñadora y se juega con los personajes de otra película.

C.3.- Tema principal:

El amor visto de diferentes formas y experimentado desde la realidad, los deseos y el surrealismo se alza como tema principal de la película, aunque tratado desde el punto de vista menos romántico posible.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, trabajando exclusivamente el planteamiento en las partes y prescindiendo del desarrollo y el desenlace.

Valoración de los personajes: aunque no los conozcamos en profundidad, los personajes están estereotipados y no dejan de identificarse con el público, especialmente la mujer joven que no sueña con el amor ideal.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: la propuesta es original por su capacidad de romper esquemas previos, mostrar unos diálogos muy escuetos y trabajar la idea del amor desde diferentes puntos de vista, aunque es necesario aproximarse a la cinta en más de una ocasión y conociendo otros trabajos del director para entenderla completamente, lo que nos coloca en el cine de autor.

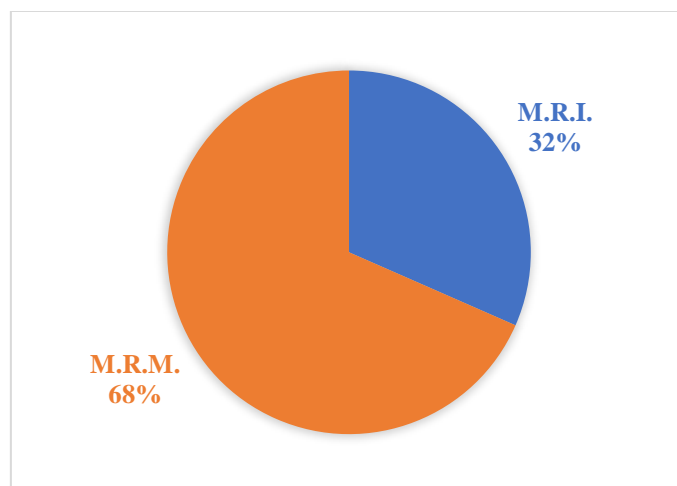
Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal y el expresivo creativo.

**E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL
CINE MODERNO:**

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Personajes definidos a nivel psicológico.
Uso de actores profesionales.
No se usan localizaciones populares que los espectadores puedan reconocer.
No filtra la realidad del momento.
No presenta pausas introspectivas.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es abierto o no hay final.
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 32% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 68% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.26.- Šťastný konec (1 de septiembre de 1967) Oldřich Lipský

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

El narrador, Bedřich, que es el protagonista, va dando a conocer su vida, la de un carnicero casado que acaba harto de su esposa y decide deshacerse de ella para empezar de cero con un nuevo amor y disfrutar de una vida plena. Sin embargo, las imágenes nos van narrando otra historia, la de un Bedřich infiel que descubre a su segunda esposa en una relación extramarital. Enfadado y movido por la ira, Bedřich lanza por la ventana al amante y descuartiza a su mujer, guardándola en una maleta para deshacerse de ella, sin embargo, es arrestado, llevado a la cárcel y condenado a la pena de muerte en la guillotina.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Título de fin	-	-	6'' 00:00:00-00:00:06
Títulos de crédito	-	-	1'55'' 00:00:06-00:02:01
Rótulo	-	-	6'' 00:02:01-00:02:07
Nº 1 <i>Nacimiento</i>	2	29	4'35'' 00:02:07-00:06:42
Nº 2 <i>Infancia</i>	5	50	5'26'' 00:06:42-00:12:08
Nº 3 <i>Comisaría de policía</i>	1	17	1'22'' 00:12:08-00:13:30
Nº 4 <i>Traslado del cuerpo a casa</i>	1	9	1'19'' 00:13:30-00:14:49
Nº 5 <i>Montaje de Julie</i>	5	24	4'36'' 00:14:49-00:19:25
Nº 6 <i>Llegada de Ptacek</i>	14	44	4'09'' 00:19:25-00:23:34
Nº 7 <i>Infidelidad</i>	4	43	5'13'' 00:23:34-00:28:47
Nº 8 <i>Casa</i>	1	6	56'' 00:28:47-00:29:43

Nº 9 <i>Lago</i>	1	20	1'53'' 00:29:43-00:31:36
Nº 10 <i>Zoo</i>	2	21	2'14'' 00:31:36-00:33:50
Nº 11 <i>Matadero</i>	2	13	1'39'' 00:33:50-00:35:29
Nº 12 <i>Carreras de caballos</i>	2	20	2'16'' 00:35:29-00:37:45
Nº 13 <i>Prosperidad económica</i>	5	7	1'23'' 00:37:45-00:39:08
Nº 14 <i>Nacimiento del suegro</i>	2	10	51'' 00:39:08-00:39:59
Nº 15 <i>Reencuentro con Ptacek</i>	1	3	2'51'' 00:39:59-00:42:50
Nº 16 <i>Asesinato de Ptacek</i>	1	20	1'43'' 00:42:50-00:44:33
Nº 17 <i>Desayuno con Julie</i>	9	12	2'09'' 00:44:33-00:46:42
Fundido a negro	-	-	2'' 00:46:42-00:46:44
Nº 18 <i>Devolución de Julie</i>	5	27	6' 00:46:44-00:52:44
Nº 19 <i>Hospital</i>	1	23	2'29'' 00:52:44-00:55:13
Nº 20 <i>Devolución de Julie</i>	6	19	1'31'' 00:55:13-00:56:44
Nº 21 <i>Regreso de Julie</i>	4	12	2'53'' 00:56:44-00:59:37
Fundido a blanco	-	-	3'' 00:59:37-00:59:40
Nº 22 <i>Cabaret</i>	1	18	1'32'' 00:59:40-01:01:12
Nº 23 <i>Asesinato de Julie</i>	5	41	7'05'' 01:01:12-01:08:17
Nº 24 <i>Regreso con Anežka</i>	1	1	21'' 01:08:17-01:08:38
Nº 25 <i>Prisión</i>	1	1	12'' 01:08:38-01:08:50
Nº 26 <i>Vejez</i>	1	1	23'' 01:08:50-01:09:13

Título de crédito	-	-	7'' 01:09:13-01:09:20
Fundido a negro	-	-	4'' 01:09:20-01:09:24

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Se nos presenta a Bedřich y la primera etapa de su vida.	10'01'' del minuto 00:02:07 al 00:12:08
Desarrollo	Trama	Bedřich recibe a una mujer, Julie, al ver que tiene buena relación con otro hombre, decide deshacerse de ella, aunque sigue volviendo a su vida.	56'09'' del minuto 00:12:08 al 01:08:17
Desenlace	Punto final	Bedřich consigue librarse de Julie y rehace su vida sentimental con otra mujer, Anežka.	56'' del minuto 01:08:17 al 01:09:13

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La línea de tensión muestra diferentes momentos de ascenso y descenso, concluyendo en un final feliz. Los altibajos que se muestran se corresponden al esquema narrativo clásico.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de carencia:** Bedřich busca mantener una relación sentimental basada en la fidelidad.
 - o Situación inicial: Bedřich recibe una esposa.
 - o El incidente: una tercera persona se introduce en la relación.
 - o Lo que desencadena: Bedřich no es feliz con Julie y quiere deshacerse de ella.
 - o La cuestión central: ¿Podrá Bedřich librarse de Julie?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto de carencia se resuelve favorablemente para Bedřich, ya que consigue apartar a Julie definitivamente de su vida y comienza una nueva relación con Anežka.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Bedřich:** hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Julie:** mujer de unos 25 años, complexión delgada, cabello claro, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.



A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Ptacek:** hombre de unos 30 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Anežka:** mujer de unos 38 años, complexión grande, cabello oscuro, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: inversión de la grabación, pero adecuada a una narración que justifica lo que vemos, la voz narrativa contextualiza en una lógica las imágenes.

TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 00:02:07 Duración: 26''	Tiempo presente. Exterior. Cabeza de Bedřich. Unas manos con guantes negros cogen la cabeza.	Primer plano que va abriéndose paulatinamente. Cenital. Cámara fija.	Música. Voz narrativa: <i>Las historias de amor son iguales, desafortunadas al principio y con final feliz. La mía es completamente diferente. Mi</i>

			<i>nacimiento, por ejemplo. Sin mamá, sin papá. Este soy yo. Mi primera foto. Ustedes estarían en la cuna pataleando, pero yo no tenía piernas.</i>
			
	<p>Ustedes estarían en la cuna pataleando, pero yo no tenía piernas.</p>		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:02:33 Duración: 7''	Tiempo presente. Exterior. La cabeza de Bedřich es transportada.	Plano medio. Angulación normal. La cámara va abriendo el plano y sigue manteniendo la cabeza en el cuadro.	Música. Voz narrativa: <i>Yo tenía solo cabeza. Bastante lúcida, debo admitir.</i>
			
	<p>Bastante lúcida debo admitir.</p>		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:02:40 Duración: 16''	Tiempo presente. Exterior. Guillotina. La cabeza de Bedřich es	Plano entero. Angulación normal. La cámara abre el plano.	Música. Voz narrativa: <i>Pero eso es adentrarse al futuro. Ahora todavía no he</i>






	depositada en una cesta y esta asciende hacia la hoja de la guillotina, hasta que encaja con el cuerpo.		<i>nacido. Y entonces se escuchó "bum".</i>
	 <p>Y entonces se escuchó "bum".</p>		
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:02:56 Duración: 2''	Tiempo presente. Exterior. Guillotina.	Plano medio. Contrapicado. Cámara fija.	Música. Ruido de la guillotina.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 5 Minuto 00:02:58 Duración: 5''	Tiempo presente. Exterior. Guillotina. La cabeza de Bedřich queda unida al cuerpo.	Primer plano. Picado. Cámara fija.	Música. Diálogo. Voz narrativa: <i>¡Y finalmente vine al mundo!</i>

TABLA 2: uso del gag visual y verbal. Aunque sea algo más complicado contextualizar el gag visual en una tabla, este se representa a través de Bedřich, quien realiza diferentes gestos y muecas. El verbal se trabaja a partir de la contrariedad entre la imagen y la

narración, en el ejemplo seleccionado Bedřich devuelve todo su dinero en la casa de apuestas y su hija les ayuda económicamente según la voz narrativa, sin embargo, lo que concuerda con las imágenes si no estuviesen rebobinadas, sería el crecimiento de su hija y el momento en el que se enriquece en las carreras de caballos.



 <p style="text-align: center;">Se me partía el corazón cuando entregaba</p>			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
<p>Toma 1 Minuto 00:37:36 Duración: 9''</p>	<p>Tiempo presente. Exterior. Bedřich da todo su dinero.</p>	<p>Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.</p>	<p>Sonido ambiente. Voz narrativa: <i>Se me partía el corazón cuando entregaba el dinero que tan duramente había ganado y que podía asegurar nuestra feliz infancia.</i></p>

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 00:37:45 Duración: 24''	Tiempo presente. Interior. De las cenizas se forma un billete que Pavlinka da a su padre, Bedřich.	Plano medio. Picado. La cámara se aleja y muestra la cocina, luego sigue a Pavlinka moviéndose hacia la derecha.	Música. Voz narrativa: <i>Pero en los tiempos más difíciles estaba nuestra Pavlinka. Qué talento tenía. Ella comprendía nuestros problemas financieros. Un pequeño fuego era suficiente para sacar de él dinero. Unas veces cien coronas, y otras veces, solo cinco en total.</i>
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 00:38:09 Duración: 6''	Tiempo presente. Interior. Pavlinka da leche a sus padres.	Plano medio. Angulación normal. Cámara fija.	Música. Voz narrativa: <i>Gracias a ella nos iba mejor y mejor.</i>


			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 4 Minuto 00:38:15 Duración: 8''	Tiempo presente. Interior. Pavlinka da leche a sus padres.	Primer plano. Angulación normal. Cámara fija.	Música. Voz narrativa: <i>Era capaz de darnos al menos dos litros de leche al día, que son 700 al año. Enseguida amasamos una fortuna.</i>

TABLA 3: uso de la angulación cenital con función narrativa.



	
Minuto 00:20:00	Minuto 00:22:32

TABLA 4: uso de la cámara subjetiva con función narrativa.



A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: interna.

Narrador: intradieético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico (en base al narrador, la imagen va “hacia atrás”) y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa, aunque se hace un uso puntual de la repetición para breves planos y por tiempos reducidos, es el caso del primer beso entre Bedřich y Anežka.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** nacimiento e infancia de Bedřich.
- **Segundo acto:** la vida adulta de Bedřich que comparte con Julie.
- **Tercer acto:** Bedřich consigue deshacerse de Julie.
- **Incidente desencadenante:** a Bedřich le regalan una mujer.
- **Punto de giro:** infidelidad de Julie.
- **Punto de ataque:** Bedřich decide que no quiere seguir con Julie.
- **Escaladas:** los intentos de Bedřich por deshacerse de Julie.
- **Clímax:** un primer clímax se identifica la primera vez que Bedřich devuelve a Julie a sus padres, el segundo sucede cuando definitivamente Bedřich deja de tener contacto con Julie.
- **Bisagra:** Bedřich conoce a Anežka.
- **Punto de resolución:** Bedřich se reúne con su amada Anežka y comparten su vejez.

A.4.4.- Personajes:

- **Bedřich:** busca una vida próspera a lado de un gran amor que le sea fiel. No le gusta Julie porque ella tiene otra relación y trata de deshacerse de ella en diferentes ocasiones.
- **Julie:** a pesar de estar casada con Bedřich, realmente le gusta Ptacek, por lo que mantiene una relación paralela.
- **Ptacek:** es un galán que se mueve por su propio interés y con un gran ego.
- **Anežka:** es una mujer sencilla, trabajadora, que finalmente da a Bedřich el amor y el cariño que él buscaba.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales e irreales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

Se usa con asiduidad el plano secuencia, lo que permite conectar mucho más las imágenes con la narración. Hay planos que no son relevantes para la voz narrativa, pero sí para que el espectador entienda qué sucede. Así, por ejemplo, cuando Bedřich sale de su instituto (la cárcel) y es acompañado amablemente por un señor (un policía), hay un plano que muestra la maleta de Bedřich con sangre que sale de ella. Como espectadores sabemos que ha tenido que matar a alguien y que por ello ha ido a la cárcel, aunque se narre que lo que lleva es el cuerpo de su esposa, un regalo que le han dado para empezar su vida adulta.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in* y la *voz off*.

La música está presente durante mucho tiempo en el filme, ayudando a crear una dinamicidad mayor y acompañando a la voz narrativa. Los diálogos presentan varios matices:

- El orden de estos se invierte, habiendo preguntas que cobran un nuevo sentido y significado al ser respondidas.

- Hay momentos en los que se oye a la persona hablando hacia atrás, haciendo imposible la comprensión de lo que emite.
- Se recortan partes del diálogo.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 4. Los títulos de crédito (al inicio y al final), un rótulo que da inicio a la película y el título de fin. El rótulo inicial no sirve para aclarar nada específico de la historia y dice: *Motto: Jak si lehneš, tak si usteleš (Lema: cuando te acuestes, lo lograrás).*
- **Fundidos a negro:** 2. Uno Separa las secuencias 17 y 18. El otro marca el fin de la película.
- **Fundido a blanco:** 1. Separa las secuencias 21 y 22.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 26.
- **Duración media de las secuencias:** 2'30''.
- **Ritmo:** normal.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia que vemos en las imágenes es creada por las decisiones de Bedřich: su infidelidad, la relación y el matrimonio con Julie y el asesinato de Ptacek y Julie. Sin embargo, la voz narrativa nos muestra una aleatoriedad en muchos de los acontecimientos que afecta a las decisiones de Bedřich, especialmente a lo que respecta a querer deshacerse de Julie.

C.2.- Nivel de significación:

La historia es una comedia romántica y aparecen los típicos personajes: pareja, amante, suegros... Estos no tienen una significación más allá que el del rol que representan, aunque Bedřich hace una curiosa crítica que, aunque sea en clave de humor, queda expuesta y a merced del espectador. Durante su estancia en el centro de formación, la prisión, cuando está en el patio con el resto de los compañeros dice: *Mirando a mis amigos de la infancia, pensaba: es posible que entre ellos haya futuros generales, futuros ministros entre nosotros... ¿Quién sabe?*

C.3.- Tema principal:

La vida de Bedřich y su desdicha en la relación con Julie es el eje principal y el tema destacado. En su romance vemos cómo viven infidelidades y diferentes problemas de amor y desamor, pero al final lo importante es Bedřich, el protagonista que acaba construyendo su vida junto a Anežka.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película no plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, aunque el final sea muy breve.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados, y no generan un significado más allá de la película.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar con la realidad desde un punto crítico, pero es especial. *Šťastný konec* es innovadora en su narración. Una propuesta única en su tiempo, diferente, atrevida, novedosa y atractiva para todos los públicos. Su ruptura con el lenguaje narrativo es evidente, y en este aspecto le honra a Oldřich Lipský el saber hacer un cine actual independientemente del momento en el que lo haga. Es una película original, que supone un juego mental continuo para el espectador, la forma más brusca de mostrar el artificio del cine, de manipularlo y crear con él un nuevo mensaje, una interpretación diferente a lo que vemos y asociamos, como si de un trampantojo se tratase.

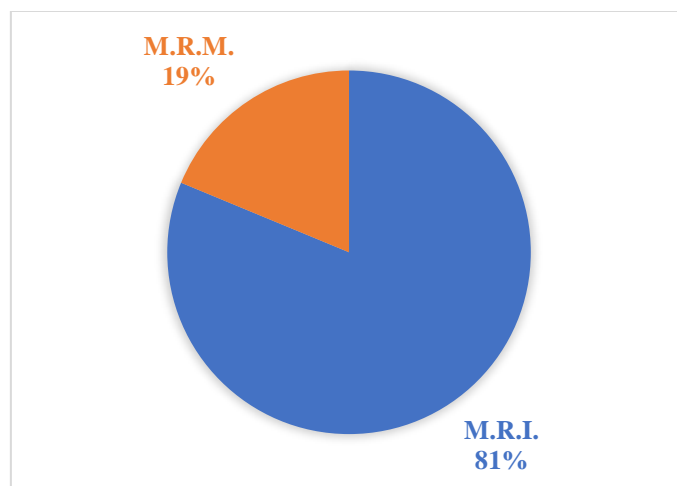
Valoración del montaje: se trabaja con el montaje narrativo lineal.

**E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL
CINE MODERNO:**

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes definidos a nivel psicológico.
El protagonista tiene un objetivo claro y va a por él.
Sistemas de personas que actúan como opuestos (héroe/villano).
No hay lagunas causales ni vacíos argumentales.
Uso de actores profesionales.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es cerrado.
Protagonismo de la acción.
Utilización de géneros cinematográficos.
No filtra la realidad del momento.
No presenta pausas introspectivas.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
No hay una estructura causal doble.
La narración no es omnisciente.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 81% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 19% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.27.- Marketa Lazarová (24 de noviembre de 1967) František Vlácil

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

La historia muestra las confrontaciones de dos familias durante la Edad Media: los Kozlík y los Lazar. Entre las riñas que se suceden entre ambos clanes, se produce el secuestro de la única hija de los Lazar, Marketa Lazarová, quien se acaba enamorando de uno de los descendientes de los Kozlík: Mikoláš. Mientras vemos la evolución y ruptura de la inocencia de Marketa, conocemos más a los clanes familiares: se dedican a saquear y no dejan de ser muy similares en su filosofía de vida a pesar de centrarse en sus diferencias.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Rótulo	-	-	21'' 00:00:00-00:00:21
Fundido a negro	-	-	1'' 00:00:21-00:00:22
Nº 1 <i>Narrador</i>	1	3	45'' 00:00:22-00:01:07
Títulos de crédito	-	-	1'49'' 00:01:07-00:02:56
Título PARTE 1	-	-	5'' 00:02:56-00:03:01
Rótulo	-	-	15'' 00:03:01-00:03:16
Nº 2 <i>Emboscada</i>	1	1	8'29'' 00:03:16-00:11:45
Nº 3 <i>Ensoñación 1</i>	4	66	6'' 00:11:45-00:11:51
Nº 4 <i>Emboscada</i>	1	1	6'' 00:11:51-00:11:57
Nº 5 <i>Ensoñación 2</i>	2	2	10'' 00:11:57-00:12:07
Nº 6 <i>Emboscada</i>	1	1	3'' 00:12:07-00:12:10
Nº 7 <i>Ensoñación 3</i>	1	1	10'' 00:12:10-00:12:20
Nº 8 <i>Emboscada</i>	1	1	6'' 00:12:20-00:12:26

Nº 9 <i>Ensoñación 4</i>	3	4	36'' 00:12:26-00:13:02
Rótulo	-	-	13'' 00:13:02-00:13:15
Nº 10 <i>Entrega de rehenes</i>	2	33	6'23'' 00:13:15-00:19:38
Nº 11 <i>Traslado rehenes</i>	1	4	44'' 00:19:38-00:20:22
Nº 12 <i>Analepsis 1</i>	1	1	2'' 00:20:22-00:20:24
Nº 13 <i>Traslado rehenes</i>	1	1	6'' 00:20:24-00:20:30
Nº 14 <i>Analepsis 2</i>	1	25	2'42'' 00:20:30-00:23:12
Rótulo	-	-	16'' 00:23:12-00:23:28
Nº 15 <i>Bosque</i>	1	1	36'' 00:23:28-00:24:04
Nº 16 <i>Analepsis 3</i>	1	1	3'' 00:24:04-00:24:07
Nº 17 <i>Bosque</i>	1	2	35'' 00:24:07-00:24:42
Nº 18 <i>Analepsis 4</i>	1	1	2'' 00:24:42-00:24:44
Nº 19 <i>Bosque</i>	1	1	7'' 00:24:44-00:24:51
Nº 20 <i>Analepsis 5</i>	1	1	1'' 00:24:51-00:24:52
Nº 21 <i>Ataque de los perros</i>	1	23	1'45'' 00:24:52-00:26:37
Fundido a negro	-	-	1'' 00:26:37-00:26:38
Nº 22 <i>Casa</i>	1	5	50'' 00:26:38-00:27:28
Nº 23 <i>Analepsis 6</i>	1	2	20'' 00:27:28-00:27:48
Nº 24 <i>Los Kozlík</i>	1	2	15'' 00:27:48-00:28:03
Nº 25 <i>Analepsis 7</i>	1	1	18'' 00:28:03-00:28:21
Nº 26 <i>Los Kozlík</i>	1	1	9'' 00:28:21-00:28:30
Nº 27 <i>Analepsis 8</i>	1	1	21'' 00:28:30-00:28:51
Nº 28 <i>Los Kozlík</i>	3	3	44'' 00:28:51-00:29:35
Rótulo	-	-	10'' 00:29:35-00:29:45

Nº 29 <i>Los Lazar</i>	4	18	4'36'' 00:29:45-00:34:21
Nº 30 <i>Analepsis 9</i>	1	1	2'' 00:34:21-00:34:23
Nº 31 <i>Los Lazar</i>	2	2	1'40'' 00:34:23-00:36:03
Rótulo	-	-	9'' 00:36:03-00:36:12
Nº 32 <i>Los Kozlík</i>	2	20	4'43'' 00:36:12-00:40:55
Rótulo	-	-	23'' 00:40:55-00:41:18
Nº 33 <i>Los Lazar</i>	6	12	3'45'' 00:41:18-00:45:03
Nº 34 <i>Analepsis 10</i>	3	3	8'' 00:45:03-00:45:11
Nº 35 <i>Los Lazar</i>	3	6	2'12'' 00:45:11-00:47:23
Nº 36 <i>Los Kozlík</i>	1	1	8'' 00:47:23-00:47:31
Nº 37 <i>Los Lazar y el capitán</i>	8	27	4'50'' 00:47:31-00:52:21
Rótulo	-	-	13'' 00:52:21-00:52:34
Nº 38 <i>Los Lazar. Convento</i>	2	11	3'09'' 00:52:34-00:55:43
Nº 39 <i>Secuestro de Marketa</i>	7	50	8'10'' 00:55:43-01:03:53
Nº 40 <i>Analepsis 11</i>	3	3	12'' 01:03:53-01:04:05
Nº 41 <i>Leyenda</i>	19	40	7'01'' 01:04:05-01:11:06
Nº 42 <i>Castigo a Marketa</i>	2	16	3'24'' 01:11:06-01:14:30
Fundido a blanco	-	-	2'' 01:14:30-01:14:32
Título PARTE 2	-	-	5'' 01:14:32-01:14:37
Nº 43 <i>Llegada del mendigo a casa de los Lazar</i>	1	16	4' 01:14:37-01:18:37
Rótulo	-	-	7'' 01:18:37-01:18:44

Nº 44 <i>Captura de un Kozlík</i>	1	60	9'12'' 01:18:44-01:27:56
Rótulo	-	-	13'' 01:27:56-01:28:09
Nº 45 <i>Encadenados</i>	1	26	4'17'' 01:28:09-01:32:26
Nº 46 <i>Analepsis 12</i>	4	19	2'22'' 01:32:26-01:34:48
Nº 47 <i>Encadenados</i>	1	3	34'' 01:34:48-01:35:22
Nº 48 <i>Castigo de Adam</i>	1	5	21'' 01:35:22-01:35:43
Nº 49 <i>Analepsis 13</i>	1	1	3'' 01:35:43-01:35:46
Nº 50 <i>Castigo de Adam</i>	1	11	1'50'' 01:35:46-01:37:36
Rótulo	-	-	12'' 01:37:36-01:37:48
Nº 51 <i>Visita del cura a los Lazar</i>	2	29	6'38'' 01:37:48-01:44:26
Nº 52 <i>Muerte de Adam. Conflicto Capitán-Lazar</i>	2	81	11'40'' 01:44:26-01:56:06
Rótulo	-	-	11'' 01:56:06-01:56:17
Nº 53 <i>Marcha de Kristián</i>	12	70	10'47'' 01:56:17-02:07:04
Nº 54 <i>Los Lazar</i>	1	15	1'20'' 02:07:04-02:08:24
Rótulo	-	-	7'' 02:08:24-02:08:31
Nº 55 <i>Liberación de Marketa</i>	2	23	5'29'' 02:08:31-02:14:00
Fundido a negro	-	-	1'' 02:14:00-02:14:01
Nº 56 <i>Regreso de Marketa a casa</i>	8	64	12'34'' 02:14:01-02:26:35
Fundido a negro	-	-	1'' 02:26:35-02:26:36
Nº 57 <i>Regreso de Marketa al convento. Mikoláš es herido de muerte</i>	9	47	6'13'' 02:26:36-02:32:49

N° 58 <i>Matrimonio Marketa – Mikoláš. Muerte de Mikoláš</i>	3	20	3'26'' 02:32:49-02:36:15
N° 59 <i>Embarazo de Marketa</i>	1	8	2'06'' 02:36:15-02:38:21
Fundido a negro	-	-	15'' 02:38:21-02:38:36
Título de fin	-	-	5'' 02:38:36-02:38:41
Fundido a negro	-	-	1'' 02:38:41-02:38:42

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Vamos observando los comportamientos, actitudes y valores de diferentes familias de la época medieval.	55'21'' del minuto 00:00:22 al 00:55:43
Desarrollo	Trama	Marketa Lazarová es secuestrada por la familia Kozlík y cambia su aspiración de seguir a Dios por el amor hacia uno de los hijos de la familia, Mikoláš.	90'53'' del minuto 00:55:43 al 02:26:36
Desenlace	Punto final	Tras ser secuestrado el padre de Mikoláš, este intenta liberarle, pero fallece por las heridas causadas en el asalto.	11'45'' del minuto 02:26:36 al 02:38:21

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

No hay una curva de tensión homogénea porque se producen multitud de saltos temporales y de pequeños episodios que mantienen la acción de manera constante mostrando ascensos y descensos.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de regreso:** Marketa decide volver a su hogar.
 - o Situación inicial: Marketa había sido secuestrada por la familia Kozlík.
 - o El incidente: Alexandra, Mikoláš, Kristián y Marketa son expulsados de la hacienda de los Kozlík.

- Lo que desencadena: ella decide volver a su casa, pero no obtiene el recibimiento esperado.
 - La cuestión central: ¿Se quedará Marketa con los Lazar o con los Kozlík?
- **Conflicto de fechoría:** los Kozlík asaltan la casa de los Lazar y clavan en la puerta al patriarca, padre de Marketa.
- Situación inicial: existe una mala relación entre los Kozlík y los Lazar, más aún cuando Mikoláš es atacado por los Lazar, aunque salvado por Marketa.
 - El incidente: los Kozlík deciden tomarse la revancha.
 - Lo que desencadena: el padre de Marketa es clavado en la puerta de su propiedad.
 - La cuestión central: ¿Sobrevivirá el padre a este ataque?
- **Conflicto de transgresión:** Adam mantiene una relación sexual con su hermana Alexandra.
- Situación inicial: Adam y Alexandra son hermanos, pero mantienen una relación sentimental a espaldas de su familia.
 - El incidente: los Kozlík descubren el incesto en su familia.
 - Lo que desencadena: el brazo izquierdo de Adam es amputado.
 - La cuestión central: ¿Acabará el amor entre los dos hermanos?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El único conflicto que se soluciona favorablemente es el del padre de Marketa, quien consigue salir adelante a pesar de las heridas tras ser clavado. Sin embargo, guarda un gran rencor hacia su hija por no haber vuelto antes a su casa y considera que se ha convertido en una prostituta de los Kozlík. Ante esta respuesta Marketa decide volver al convento, aunque luego será avisada de que Mikoláš está herido y regresa con los Kozlík.

Acerca de la relación entre Adam y Alexandra, esta última se enamora de Kristián, prisionero de los Kozlík, y Adam muestra conductas negativas, posiblemente llevado por los celos además de por ser prisionero de la familia. Sin embargo, no podemos saber si Alexandra se ve en la circunstancia de tener que elegir entre ambos porque Adam fallece, lo que deja libre el camino a Kristián, con quien tiene un hijo.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Marketa Lazarová:** joven de unos 20 años, complexión delgada, cabello claro y largo, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Mikoláš Kozlík:** hombre de unos 30 años, complexión atlética, cabello oscuro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Patriarca Kozlík:** hombre de unos 50 años, complexión delgada, cabello cano, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.
- **Adam Kozlík:** hombre de unos 25 años, complexión atlética, cabello castaño, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Alexandra Kozlík:** mujer de unos 25 años, complexión delgada, cabello oscuro y largo, estatura normal, clase social media, nivel cultural medio.
- **Patriarca Lazar:** hombre de unos 50 años, complexión grande, cabello oscuro, estatura baja, clase social media, nivel cultural medio.
- **Padre Bernard:** un hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello claro, estatura media, clase social baja, nivel cultural medio.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: uso de la cámara subjetiva.





Minuto 00:03:25

TABLA 2: juego con la posición de la cámara y la angulación nadir.



Minuto 00:20:44



Minuto 00:20:49



Minuto 01:03:06



Minuto 02:20:05

TABLA 3: se muestra el cuerpo desnudo de la mujer, el cual se asocia el de Alexandra Kozlík por las imágenes que anteceden.



Minuto 00:21:07



Minuto 00:21:08

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: espectral.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico. Se muestran multitud de rupturas con la linealidad, a través del elemento anacrónico de la analepsis, 13 en total, y las 4 ensoñaciones. En conjunto, ocupan 7 minutos y 38 segundos.

Duración temporal: uso de la elipsis y la pausa, esta última en algunas analepsis, por ejemplo, cuando vemos a Alexandra desnuda apoyada en el árbol.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa, aunque algunas analepsis se repiten varias veces, por lo que se trabaja con una frecuencia repetitiva.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** vamos conociendo a las familias Kozlík y Lazar y se introducen algunas analepsis que quedan sin resolver.
- **Segundo acto:** se inicia con el rapto de Marketa y en él se va desarrollando su romance, a la vez que se siguen sucediendo enfrentamientos entre los Kozlík y vemos el fallecimiento de Adam.
- **Tercer acto:** parte tras el rechazo del padre de Marketa hacia su hija, ella se ha quedado sola y decide volver al convento. Sin embargo, Mikoláš queda gravemente herido y acude a verle a casa de los Kozlík.
- **Incidente desencadenante:** la agresión hacia Mikoláš Kozlík en la casa de los Lazar.
- **Punto de giro:** la ayuda y protección que Marketa brinda a Mikoláš en su casa y la que posteriormente le devuelve Mikoláš.
- **Punto de ataque:** Marketa decide defender a Mikoláš en contra de las palabras de su padre.
- **Escaladas:** una primera escalada se produce en el asalto de la casa de los Lazar por parte de los Kozlík, el cual acaba con el secuestro de Marketa, otro se identifica en el regreso de Marketa a casa tras pasar un tiempo con los Kozlík.
- **Clímax:** el rapto de Marketa y su regreso a casa.
- **Bisagra:** Mikoláš, Marketa, Alexandra y Kristián son expulsados de la casa de los Kozlík.

- **Punto de resolución:** Mikoláš está gravemente herido y Marketa decide casarse con él antes de que fallezca.

A.4.4.- Personajes:

- **Marketa Lazarová:** es inocente y se rige por el dogma de la iglesia cristiana, rechaza el conflicto. Se enamora de Mikoláš, por lo que luego es rechazada por su padre.
- **Mikoláš Kozlík:** es un hombre con decisión y poder entre el resto de los miembros Kozlík iguales a él, a pesar del rechazo de su padre, no duda en ir a liberarle.
- **Patriarca Kozlík:** se mueve por el interés, la ira y el totalitarismo, él es la ley y solo le motiva estar por encima de todos los demás.
- **Adam Kozlík:** es un villano vengativo y sin piedad, siempre busca quedar por encima del resto.
- **Alexandra Kozlík:** colabora parcialmente con sus hermanos y no muestra maldad con los rehenes, busca poder disfrutar de una relación con Kristián.
- **Patriarca Lazar:** es un bandido no tan violento como el patriarca Kozlík, pero con las mismas ideas y valores.
- **Padre Bernard:** sirve de apoyo a otros personajes, colabora y trata de ayudar, aunque también se mueve por su beneficio y su interés.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales e irreales.
- Grabaciones en exterior e interior.

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.

- **Formato:** 16:9.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva y expresiva.

Se juega con la altura de la cámara, especialmente cuando se trata con un uso subjetivo. La variedad de planos, angulaciones y alturas muestran un uso más personal de la cámara por parte del director, la otorga un dinamismo y carácter propios que rompen con los de la tradición clásica cinematográfica.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

Los diálogos son pausados, y la música tiene una presencia dramática que respeta ese ritmo lento narrativo. Se destaca el mutismo de algunos momentos en los que los personajes se miran o se quedan pensativos y sus ideas las observamos a través de las analepsis.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 17. Títulos de crédito iniciales y finales, además de marcar las partes de la película y sementar estas mismas en pequeños bloques de contenido:
 - o Rótulo minuto 00:00:00: *Tot' příběh sestavený málem zbůhdarma a stěží zaslouží si chválu. Což naplat. Proutek proutkařův se stále ohýbá nad těmito spodními vodami. (Esta historia casi no fue contada, sin embargo, merece ser alabada. ¿De qué sirve contarla? El báculo del adivino...vibra sobre el terreno).*

- Rótulo minuto 00:03:01: *O tom: Jak dva bratři s kozňíkova rodu lovili na říšské slinci, jak se přitom přiživil pan soused, kterému jen zbožné vidění zachránilo život. (Cómo dos hermanos Kozlík cazaban en el camino Imperial, cómo su vecino, cuya vida fue salvada por la devoción, llevó esto a buen puerto).*
- Rótulo minuto 00:13:02: *O Kozlíkovi, pánu na Roháčku, který měl osum synů a devět dcer... a o tom, co způsobil zajatec určený za biskupa hennavského. (Acerca de Kozlik, Señor de Roháček, quien tuvo ocho hijos y nueve hijas... y acerca del cautivo... destinado para el obispo de Hennau).*
- Rótulo minuto 00:23:12: *O tom: Jak Kozlík pochodil v Boleslavi u hejtmana královského regimentu. (Tento pán byl kdysi kupec, který vařil z chmele. Proto mu říkali pivo). (Cómo le fue a Kozlík en Boleslav con el capitán del regimiento Real. (Este hombre antes fue un comerciante que elaboraba cerveza con lúpulo. Lo llamaban “Cerveza”)).*
- Rótulo minuto 00:39:35: *O návštěvě u souseda na obořišti a o tom jak prohléda dcera Lazarova. (Acerca de la visita al vecino en Obořište y lo que vio la hija de Lazar).*
- Rótulo minuto 00:36:03: *O ústupu kozlíka z roháčku a o spádech jeho synů a dcery Alexandry. (Acerca de la retirada de Kozlík de Roháček y la caída de su hijo y su hija Alexandra).*
- Rótulo minuto 00:40:55: *O tažení, které se stalo pohřbem, o úvahách královského hejtmana nad marnou smrtí jeho pobočníka rytíře sovičky, který padl úkladnou rukou kozlíkových synů před obořištěm a je pochován na roháčku. (Acerca de la campaña, que se convirtió en un funeral, cómo el capitán reflexionó, sobre la muerte de su ayudante, quien cayó en manos, de los hijos de Kozlík, ante Obořište y es enterrado en Roháček).*
- Rótulo minuto 00:52:21: *O tom jak pan Lazar, zbavený starostí se sousedem, (kterého hejtman honí po lesích,) vydal dceru bez věna. (Cómo Lazar, libre de sus problemas con su vecino, (a quien el capitán da caza en el bosque) entrega a su hija sin dote).*
- Rótulo minuto 01:18:37: *O tom jak Bernard našel vojáka, který jo obral a jak dopadlo žertování Kozlíkových synáčků. (De cómo Bernard encontró*

a un soldado que le robó y qué sucedió con las bromas de los hijos de Kozlík).

- Rótulo minuto 01:27:56: *O soužení na řetěze, o Mikolášově vzpomínání, jež probouzí Alexandřin vznešený milenec a o pomstě adama-jednoručky. (Sobre el azote en la cadena, y los recuerdos despabilados de Mikoláš. Sobre el noble amado de Alexandra y la venganza de Adam, el manco).*
 - Rótulo minuto 01:37:36: *O poslední večeři v níž vezme za své Bernardova ovečka a o hodině, v níž se ujímá vlády smrt. (Sobre la última cena, en donde muere la oveja de Bernard y de cómo llega la hora en que gobierne la muerte).*
 - Rótulo minuto 01:56:06: *O tom kam biskupa hennaveského zavedla láska a o samomluvách bláznů. (Cómo el amor guio al obispo de Hennau y acerca del soliloquio de los locos).*
 - Rótulo minuto 02:08:24: *O sudbě mužů a údělu vdov. (Sobre el destino de los hombres y la suerte de las viudas).*
- **Fundidos a negro:** 6. Marcan el inicio y el fin de la película, además de marcar algunas separaciones temporales entre las secuencias.
 - **Fundidos a blanco:** 1. Separa las dos partes de la película: *Straba* (comida, alimento) y *Beránek boží* (el cordero de Dios).

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 59.
- **Duración media de las secuencias:** 2'30''.
- **Ritmo:** normal.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia se crea desde la naturaleza de dos clanes familiares contrarios, ante un engaño de los Kozlík a una caravana, el patriarca de los Lazar les roba parte de su botín, siendo descubierto por los hermanos Adam y Mikoláš. Realmente lo que rompe con la acción es la afrenta de los Lazar hacia los Kozlík con la captura de Mikoláš y lo que inicia la

relación amorosa es la bondad de Marketa que se impone a las directrices de su padre para salvar a Mikoláš.

C.2.- Nivel de significación:

Los personajes son muy diferentes entre sí y aunque se muevan por valores similares, su representación es diferente. Entre las similitudes de los patriarcas de los clanes, se observa una representación del odio y la venganza más acentuada en los Kozlík, mientras que los Lazar son las víctimas que peor salen perjudicadas en los enfrentamientos.

Marketa es la bondad manifiesta que otros personajes, como Alexandra o Katerina (mujer del patriarca Kozlík), no consiguen mostrar porque viven bajo el yugo del totalitarismo y miedo a los actos del padre.

C.3.- Tema principal:

Se trata de dos familias enfrentadas que luchan por defender lo suyo e intentar robar o conseguir cualquier beneficio para subsistir.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme porque presenta un extenso planteamiento, reduciendo el desenlace.

Valoración de los personajes: a pesar de la proximidad con la que se muestra a los personajes, no conocemos de ellos todo, y es difícil concretar a qué estereotipos responden. Claramente podemos hacer una división entre buenos y malos, pero luego no sabríamos decir qué más esperan o buscan alcanzar.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento tiene un carácter histórico más que crítico y no conecta con la realidad de los años sesenta.

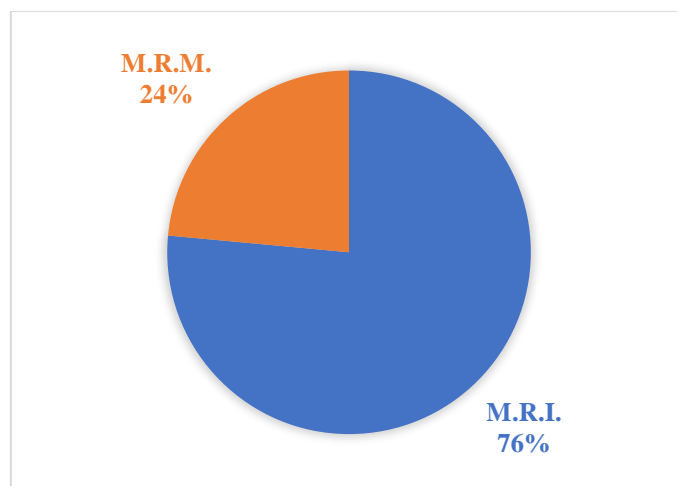
Valoración del montaje: se trabaja con el montaje narrativo lineal e invertido.

**E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL
CINE MODERNO:**

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes definidos a nivel psicológico.
El protagonista tiene un objetivo claro y va a por él.
Sistemas de personas que actúan como opuestos (héroe/villano).
Uso de actores profesionales.
Estructura causal doble: una romántica y otra de diferente índole.
El final es cerrado.
La narración tiende a ser omnisciente.
Protagonismo de la acción.
No se usan localizaciones populares que los espectadores puedan reconocer.
No filtra la realidad del momento.
No presenta pausas introspectivas.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
No se utilizan géneros cinematográficos.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 76% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 24% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.28.- Hoří, má panenka (15 de diciembre de 1967) Miloš Forman

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

En un pueblo, los bomberos organizan una fiesta con una rifa para el jefe del departamento, quien va a cumplir 86 años y está enfermo de cáncer. Durante la fiesta tiene lugar también la elección de una reina que será la que otorgue el regalo al honrado jefe. Sin embargo, durante la misma, se van produciendo robos de los artículos que iban a rifarse y todo se interrumpe con un inesperado incendio en casa de un vecino de la localidad.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Créditos del DVD	-	-	2'' 00:00:00-00:00:02
Títulos de crédito	-	-	13'' 00:00:02-00:00:15
Nº 1 <i>Preparación de la fiesta</i>	3	47	7'29'' 00:00:15-00:07:44
Títulos de crédito	-	-	2'23'' 00:07:44-00:10:07
Nº 2 <i>Fiesta</i>	7	190	22'41'' 00:10:07-00:32:48
Nº 3 <i>Preparación de las chicas</i>	3	119	9'30'' 00:32:48-00:42:18
Nº 4 <i>Elección de la reina</i>	8	106	9'13'' 00:42:18-00:51:31
Nº 5 <i>Incendio</i>	4	63	6'29'' 00:51:31-00:58:00
Nº 6 <i>Colecta</i>	6	65	11'28'' 00:58:00-01:09:28
Nº 7 <i>Fin de la fiesta</i>	3	16	2'12'' 01:09:28-01:11:40
Nº 8 <i>Casa incendiada</i>	1	3	2'04'' 01:11:40-01:13:44

Título de fin	-	-	1'' 01:13:44-01:13:45
Fundido a negro	-	-	7'' 01:13:45-01:13:52

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Preparación y desarrollo de la fiesta.	51'16'' del minuto 00:00:15 al 00:51:31
Desarrollo	Trama	La fiesta se interrumpe porque se produce un incendio en una casa.	17'57'' del minuto 00:51:31 al 01:09:28
Desenlace	Punto final	La fiesta termina.	4'16'' del minuto 01:09:28 al 01:13:44

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La curva de tensión va aumentando paulatinamente según vemos que se van sustrayendo los objetos de la rifa, que no consiguen nombrar una reina y alcanza su punto álgido con el aviso del incendio.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de mandato:** hay que buscar a una reina de la fiesta.
 - o Situación inicial: se ha organizado una fiesta en honor al jefe del departamento de bomberos.
 - o El incidente: debe buscarse una reina para que otorgue el regalo al jefe de bomberos.
 - o Lo que desencadena: los miembros del cuerpo de bomberos merodean por la fiesta buscando y anotando a las posibles candidatas.
 - o La cuestión central: ¿Conseguirán los bomberos nombrar a una reina?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto no se soluciona porque no consiguen nombrar a ninguna reina, ya que las jóvenes no se lo toman en serio y se ríen frente a lo que sucede.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Bomberos:** son de edad adulta de entre 30 y 60 años, de complexión normal o grande, cabello oscuro, canoso, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.
- **Jóvenes:** mujeres de unos 18 años, de complexión delgada o normal, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

El resto de los personajes se corresponde a todas las personas que acuden a la celebración, las cuales son muy diferentes entre sí.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: se coloca la cámara en medio de la acción, entre los actores dentro de la aglomeración.

	
Minuto 00:11:54	Minuto 00:13:48
	
Minuto 00:17:57	Minuto 00:48:45

TABLA 2: se trabaja con la profundidad de campo en el mismo plano.



TABLA 3: juego con diferentes angulaciones a propósito de las posiciones que toman los personajes en el espacio.



A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: externa.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** se lleva a cabo una fiesta para el jefe del departamento de bomberos.
- **Segundo acto:** los bomberos deben abandonar la fiesta por un aviso de incendio.
- **Tercer acto:** la fiesta concluye y la casa incendiada queda reducida a cenizas y escombros.
- **Incidente desencadenante:** el cumpleaños del jefe del departamento de bomberos.
- **Punto de giro:** los bomberos organizan un pequeño certamen de belleza.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** no hay.
- **Clímax:** cuando llaman a la chica seleccionada en el certamen y ninguna quiere participar.
- **Bisagra:** aviso de incendio.
- **Punto de resolución:** conclusión de la fiesta y del incendio.

A.4.4.- Personajes:






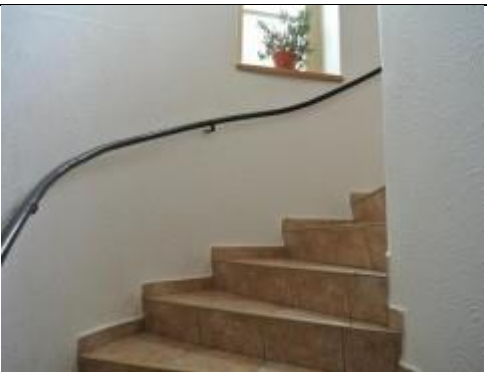
- **Bomberos:** aunque quieran hacer una fiesta sorpresa, y traten de organizar una rifa, al final son desorganizados, torpes e interesados en las jóvenes. Parecen poco serios en su trabajo y disfrutan más de las ventajas que de las responsabilidades del mismo.

- **Jóvenes:** no tienen un gran interés en la fiesta ni en nada de lo que les propone el colectivo de los bomberos, quienes distan mucho en edad con ellas. Se muestran algo alocadas e independientes.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales.
- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en escenarios reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	
	
	



Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** a color.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

Se juega con las angulaciones al igual que con la posición de la cámara: por debajo de las rodillas o por encima de la cabeza. Estos recursos son puntuales y están contextualizados.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 4. Títulos de inicio (segmentados) y el título de fin.
- **Fundidos a negro:** 1. Marca el final de la película.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 8.
- **Duración media de las secuencias:** 9'.
- **Ritmo:** lento.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La situación se crea por la fiesta en honor al jefe de departamento, y se van entrelazando otras como el certamen de chicas o la desaparición de los objetos de la rifa.

C.2.- Nivel de significación:

Hay un gran simbolismo entre los personajes, a nivel grupal, con la vida real. Los bomberos tienen una forma particular de realizar las cosas, rozan en ocasiones lo absurdo, queda marcada su torpeza, que además se asocia a la vejez de ellos mismos. El cuerpo de bomberos recuerda a la burocracia lenta y compleja de la Checoslovaquia de los años sesenta. La juventud se muestra como un colectivo desinteresado, que ve absurdo el mundo de los adultos y a la que no le importa cómo estos actúen.

Los diálogos son acordes a la narración, aunque no son tan importantes como lo que transmiten en un nivel simbólico. Llama la atención un momento específico, que es cuando al hombre que se ha quedado sin casa se le dan los papeles de la rifa para que pueda obtener los bienes. Más que una obra benéfica parece un discurso político en el que se está enaltecendo la acción de los demás y parece que se ayuda a la persona, aunque no es así.

C.3.- Tema principal:

El tema principal del relato es la fiesta y el reconocimiento de la vida laboral de un hombre, pero pasando por el tamiz de la realidad del espectador que acude al cine a ver la película, realmente lo que se observa es una crítica oculta a través del humor.

Se aprovecha para plasmar a una sociedad interesada, con poca solidaridad colectiva y que se mueve un poco por la idea de que, si los demás lo hacen, está bien que yo, como individuo lo haga también. Saca a relucir una falta de valores generalizada a todas las edades, algo que también señala Škvorecký (1971):

Until that time nobody thought of Forman as a social critic. Suddenly came a story whose philosophical core is an expression of cruelty of inter-human relations: ruthlessness of man to man, dullness and callousness, which survive even in socialism and are sometimes simply transformed into new shapes²³. (p. 85)

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme, extendiendo el planteamiento y presentando un desenlace rápido y abrupto.

Valoración de los personajes: los personajes están estereotipados, y se trabajan en colectivos o grupos que se identifican rápidamente, los jóvenes y los bomberos. Por su parte, estos últimos funcionan como metáfora de la incompetencia de las personas al servicio del estado.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento permite conectar con la realidad desde un punto crítico gracias a los bomberos, además de poner en juicio de nuevo la actitud de los jóvenes. Forman vuelve a las discrepancias entre generaciones.

Valoración del montaje: se trabaja con el montaje narrativo lineal y puntualmente, durante la fiesta, el alternado.

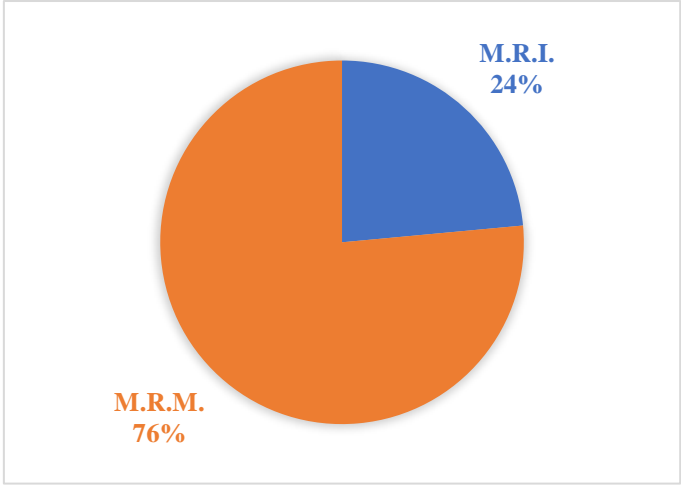
²³ Traducción propia: Hasta ese momento, nadie pensó en Forman como un crítico social. De repente aparece una historia cuyo núcleo filosófico es una expresión de la crueldad en las relaciones entre humanos: la crueldad del hombre con el hombre, los tontos y la insensibilidad, los cuales sobreviven incluso al socialismo y que, a veces, se transforman simplemente en nuevas formas.

**E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL
CINE MODERNO:**

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Uso de actores profesionales.
El final es cerrado.
No presenta pausas introspectivas.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.
Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
Uso de actores no profesionales.
No hay una estructura causal doble.
No presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
La narración no es omnisciente.
Protagonismo de la descripción.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.
Filtra la realidad del momento.
Critica los valores y logros de la sociedad del momento.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 24% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 76% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.29.- Údolí včel (17 de mayo de 1968) František Vláčil

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

En el siglo XIII, el señor de Vlkov celebra su matrimonio con una joven. Su hijo, Ondřej, la ofende y recibe un fuerte golpe de su padre. Al ver el daño causado, el padre pide a la Virgen que salve la vida de su hijo y que si lo hace lo encomendará a ella. Tras este trato, Ondřej ingresa en la Orden de los Caballeros de la Cruz, en donde conoce a Armin y con quien entabla una amistad. Con el paso de los años, Ondřej, decide abandonar la orden para volver a casa, algo que se castiga con la muerte, y Armin decide convencerle de que vuelva con el perdón del resto de hermanos.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Títulos de crédito	-	-	1'41'' 00:00:00-00:01:41
Nº 1 <i>Matrimonio concertado</i>	3	29	4'10'' 00:01:41-00:05:51
Nº 2 <i>Ingreso en orden religiosa</i>	1	11	1'30'' 00:05:51-00:07:21
Nº 3 <i>Mar</i>	1	5	1'16'' 00:07:21-00:08:37
Fundido a negro	-	-	1'' 00:08:37-00:08:38
Rótulo	-	-	3'' 00:08:38-00:08:41
Fundido a negro	-	-	1'' 00:08:41-00:08:42
Nº 4 <i>Ondřej y Armin en la playa</i>	2	11	3'22'' 00:08:42-00:12:04
Nº 5 <i>Inicio del ayuno</i>	1	7	1'08'' 00:12:04-00:13:12
Nº 6 <i>Captura de Rotgier</i>	7	32	8'23'' 00:13:12-00:21:35

Nº 7 <i>Encierro de Ondřej</i>	4	4	46'' 00:21:35-00:22:21
Nº 8 <i>Muerte de Rotgier</i>	1	7	35'' 00:22:21-00:22:56
Nº 9 <i>Fin del ayuno</i>	3	5	30'' 00:22:56-00:23:26
Fundido a blanco	-	-	2'' 00:23:26-00:23:28
Nº 10 <i>Desaparición de Ondřej</i>	5	17	4'31'' 00:23:28-00:27:59
Fundido a negro	-	-	1'' 00:27:59-00:28:00
Nº 11 <i>Ciega</i>	4	26	5'04'' 00:28:00-00:33:04
Nº 12 <i>Encuentro Armin-Ondřej</i>	3	67	6'44'' 00:33:04-00:39:48
Nº 13 <i>Ataque a Armin</i>	5	10	3'56'' 00:39:48-00:43:44
Fundido a negro	-	-	1'' 00:43:44-00:43:45
Nº 14 <i>Regreso a Vlkov</i>	7	50	9'48'' 00:43:45-00:53:33
Fundido a negro	-	-	2'' 00:53:33-00:53:35
Nº 15 <i>Prosperidad en Vlkov</i>	13	83	22'24'' 00:53:35-01:15:59
Nº 16 <i>Armin llega a Vlkov</i>	6	33	7'54'' 01:15:59-01:23:53
Nº 17 <i>Boda de Ondřej y Lenora</i>	4	26	6'03'' 01:23:53-01:29:56
Nº 18 <i>Asesinato de Lenora</i>	1	3	49'' 01:29:56-01:30:45
Nº 19 <i>Muerte de Armin</i>	6	27	4'58'' 01:30:45-01:35:43
Nº 20 <i>Regreso de Ondřej a la Orden</i>	2	3	42'' 01:35:43-01:36:25
Fundido a negro	-	-	1'' 01:36:25-01:36:26
Título de fin	-	-	1'' 01:36:26-01:36:27
Fundido a negro	-	-	1'' 01:36:27-01:36:28

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Ondřej es ingresado en la orden de los Caballeros de la Cruz tras haber sido golpeado por su padre.	21'45'' del minuto 00:01:41 al 00:23:26
Desarrollo	Trama	Ondřej se escapa de la orden para volver a casa. Una vez allí, comienza a prosperar, pero su hermano Armin le insiste para que vuelva a la orden con él.	67'17'' del minuto 00:23:28 al 01:30:45
Desenlace	Punto final	Ondřej mata a Armin como venganza por el asesinato de Lenora, su esposa, y vuelve a la zona de la orden.	5'40'' del minuto 01:30:45 al 01:36:25

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La línea de tensión asciende suavemente, ya que el filme es muy descriptivo y pausado. Sin embargo, el desenlace es rápido, abrupto y triste.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de regreso:** Ondřej decide volver a casa.
 - o Situación inicial: Ondřej vive con la Orden de los Caballeros de la Cruz.
 - o El incidente: un hermano intenta huir y es castigado con la muerte.
 - o Lo que desencadena: Ondřej decide marcharse de la Orden y volver a casa con su padre, señor de Vlkov.
 - o La cuestión central: ¿Conseguirá Ondřej volver a casa?

- **Conflicto de transgresión:** Ondřej se marcha de la Orden de los Caballeros de la Cruz.
 - o Situación inicial: Ondřej pertenece a una orden cristiana muy estricta.
 - o El incidente: Ondřej se marcha de la orden.
 - o Lo que desencadena: Armin decide ir a buscarlo con el permiso pertinente y promete llevarlo de vuelta.
 - o La cuestión central: ¿Volverá Ondřej a la Orden con Armin?

- **Conflicto de fechoría:** Armin daña a Lenora la noche de bodas.
 - Situación inicial: Armin es invitado por Lenora a pasar junto a ellos el día de su boda con Ondřej.
 - El incidente: Armin no acepta que Ondřej tome esa vida.
 - Lo que desencadena: Armin asesina a Lenora.
 - La cuestión central: ¿Conseguirá Armin que Ondřej vuelva con él?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto de regreso se resuelve a favor ya que Ondřej sí consigue volver a su casa, sin embargo, los de transgresión y fechoría no, ya que Ondřej no vuelve con Armin. Al final de la película vemos regresar a Ondřej a la playa en la que compartía tiempo con Armin y que pertenece a los terrenos de la Orden.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Ondřej:** hombre de unos 25 años, complexión atlética, cabello oscuro, estatura alta, clase social alta, nivel cultural alto.
- **Armin:** hombre de unos 30 años, complexión atlética, cabello castaño, estatura alta, clase social alta, nivel cultural alto.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:

- **Lenora:** mujer de unos 25 años, complexión delgada, cabello oscuro y largo, estatura media, clase social alta, nivel cultural alto.
- **Señor de Vlkov:** hombre de unos 45 años, complexión grande, cabello oscuro, estatura alta, clase social alta, nivel cultural alto.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: uso del dramatismo del primer plano, captando el sentimiento de ira en Lenora y de miedo en Ondřej cuando ambos son jóvenes de unos 12 años.



Minuto 00:04:22



Minuto 00:04:38

TABLA 2: juego con la movilidad de la cámara, empleando planos invertidos, angulaciones poco convencionales y experimentando con la altura.



Minuto 00:09:16



Minuto 00:09:42



Minuto 00:18:26



Minuto 00:22:24



Minuto 00:22:51

TABLA 3: uso de la cámara subjetiva y alzada. En este caso la cámara subjetiva se identifica con Rotgier uno de los miembros de la Orden que ha decidido abandonarla.



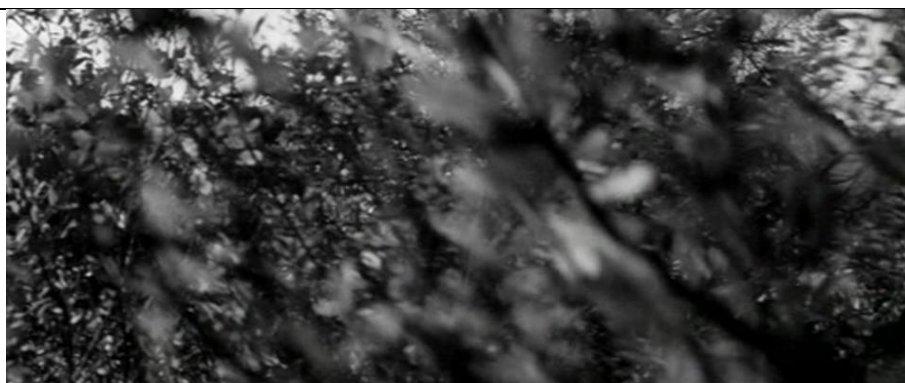
Minuto 00:13:27



Minuto 00:13:30



Minuto 00:13:32



Minuto 00:13:51



Minuto 00:14:16



Minuto 00:15:15

TABLA 4: sobreexposición de la imagen en momentos puntuales.



Minuto 00:23:18



Minuto 00:23:20



Minuto 00:23:25





Minuto 00:23:26

TABLA 5: considero que el final es cerrado porque Ondřej regresa a los terrenos de la Orden y entendemos que regresa, pero tampoco se muestra que vaya con el atuendo que Armin le indica, su capa. Se le ve con una capa blanca, pero no se muestra la identificación de la cruz.



TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 1 Minuto 01:35:44 Duración: 6''	Tiempo presente. Exterior. Mar y montaña.	Plano general. Angulación normal. Cámara fija.	Sonido ambiente. Ruido de las olas. Música religiosa.

			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 2 Minuto 01:35:50 Duración: 15''	Tiempo presente. Exterior. Ondřej se baja del caballo y mira alrededor.	Primer plano. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Ruido de las olas. Música religiosa.
			
TOMA Y DURACIÓN	DESCRIPCIÓN	CÁMARA	VOZ + RUIDOS
Toma 3 Minuto 01:36:05 Duración: 21''	Tiempo presente. Exterior. Playa. Ondřej se arrodilla a la orilla y el caballo sale del plano por la izquierda.	Plano general. Contrapicado. Cámara fija.	Sonido ambiente. Ruido de las olas. Música religiosa.

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: espectral.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis.

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** vemos dos etapas de la vida de Ondřej, primero su infancia y luego parte de su vida adulta.
- **Segundo acto:** Ondřej vuelve a Vlkov.
- **Tercer acto:** Ondřej vengó el asesinato de Lenora y vuelve a la Orden.
- **Incidente desencadenante:** Ondřej ingresa en la Orden de los Caballeros de la Cruz.
- **Punto de giro:** Ondřej escucha y no acusa a Rotgier frente a el resto de los hermanos.
- **Punto de ataque:** Ondřej se deshace de Armin para llegar a Vlkov.
- **Escaladas:** la independencia que Ondřej toma con la Orden y su adaptación a la vuelta a casa.
- **Clímax:** llegada de Armin a Vlkov.
- **Bisagra:** asesinato de Lenora.
- **Punto de resolución:** asesinato de Armin.

A.4.4.- Personajes:





- **Ondřej:** busca la libertad y la identidad propia. No está de acuerdo con la forma de actuar de la Orden y decide marcharse. Después trata de que Armin sea capaz de dejar de pensar y actuar como le han inculcado y que experimente la libertad en la que él vive.
- **Armin:** está muy concienciado con las creencias divulgadas en la Orden y su pensamiento es completamente acorde a ellas. Siente una gran necesidad de proteger a Ondřej, algo que vemos durante la época de ayuno, suplicando su regreso sin penalización, o matando a Lenora porque Armin entiende a la mujer como algo pecaminoso e impuro para los Caballeros de la Cruz.

- **Lenora:** es una mujer independiente que ha tenido que sobrevivir sola durante mucho tiempo. Se casó por conveniencia siendo una niña y, a pesar del rechazo inicial de Ondřej, al final se enamora de él.
- **Señor de Vlkov:** es dictatorial y autoritario. Tiene poca paciencia y su palabra se hace ley.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales e irreales.
- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en escenarios reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	
	



Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** blanco y negro.
- **Formato:** 16:9.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios y primeros planos, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto y enteros.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.

- **Función de la cámara:** descriptiva.

La cámara tiene una gran movilidad, no solo en su angulación sino en su ubicación y altura, ya que va variando y experimentando diferentes cuadros en función de cómo se orienta. También juega con la iluminación, no solo en los fotogramas sobreexponidos, también cuando hay una luz baja, casi nula o cuando coloca una luz cenital para marcar la silueta de Ondřej cuando se mete en la oscuridad tras la muerte de Armin.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

Los diálogos son pausados, reflexivos, y tiene una gran presencia la música religiosa, la cual nos introduce aún más en esa atmósfera cristiana.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 3. Títulos de inicio (segmentados), título de fin y un rótulo entre las secuencias 3 y 4 que marca el paso de los años.
- **Fundidos a negro:** 6. Insertan el rótulo que aclara el tiempo además de separar algunas secuencias y marcar el final de la película.
- **Fundidos a blanco:** 1. Separa las secuencias 9 y 10.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 20.
- **Duración media de las secuencias:** 4'30''.
- **Ritmo:** lento.

Se emplea un rótulo que marca el paso de los años, y también observamos fundidos a negro y a blanco. Ciertamente ambos funcionan como elipsis, aunque el blanco marca la separación entre el acto 1 y el 2. Los fundidos a negro insertan el rótulo y delimitan el

regreso de Ondřej a Vlkov. El montaje es narrativo y lineal, sigue un ritmo pausado, lento, descriptivo y dando valor a los silencios entre las frases de los personajes.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La situación que arranca la historia es la del maltrato del padre de Ondřej hacia su hijo, siendo este menor de edad, muestra una respuesta excesiva hacia una pequeña inocentada del niño. Sin embargo, la que la genera es la decisión de Ondřej, influida por las palabras y la experiencia de Rotgier, de volver a Vlkov y dejar la Orden. Ya en casa vivimos una historia de amor entre Lenora y Ondřej que comienza como un hilo secundario, pero va ganado fuerza paulatinamente, mezclándose con la trama de la búsqueda de Armin.

C.2.- Nivel de significación:

Armin funciona como un personaje dictatorial, totalitario y férreo a sus ideas. Puede representar a cualquier persona o sistema de este carácter (por ejemplo, el comunista). Ondřej, está influido por la Orden y Armin, y es algo que él no ha decidido, de hecho, al elegir seguir otro rumbo, no se le permite. Este personaje es incapaz de alcanzar su libertad y es sumiso, sus decisiones carecen de la fuerza necesaria para llevarse a cabo, aunque hay que reconocer que tiene una gran presión porque lo que él conoce es la Orden y quien ha crecido con él ha sido Armin.

Cuando Ondřej acaba experimentando la libertad, vive un periodo de felicidad, pero el pasado regresa a recordarle cuál es su identidad, la cual no le pertenece a él sino a la Orden. En este punto podemos establecer conexiones con la realidad checoslovaca desde la llegada del gobierno comunista, y es que, la identidad individual se desvanece a favor de la global.

C.3.- Tema principal:

El tema principal versa sobre el hombre y su libertad personal y mental. Ondřej busca esa libertad porque deja de creer en lo que dictamina la Orden de los Caballeros de la Cruz,

pero su dolor tras las muertes de Lenora y Armin parecen ser motivo suficiente de resignación.

Armin es un personaje clave por ese carácter que tiene, pero sobre todo los Caballeros de la Cruz funcionan como un ente dictatorial, que permiten una libertad a sus miembros bajo una normativa muy clara y férrea. Esta se pone en duda a través del cura de la Nueva Iglesia y de Ondřej, pero no es suficiente para acabar con ella. Esta representación de la opresión es otro tema importante que se trata desde una perspectiva histórica.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película no plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme.

Valoración de los personajes: los personajes están muy estereotipados y se trabajan desde la construcción de opuestos, Ondřej es bueno, Armin es malo. A partir de ellos se extrapola que las personas que conforman el señorío de Vlkov son buenas y las de la Orden, malas.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar directamente con la realidad checoslovaca de los años sesenta. Sin embargo, presenta una crisis personal de Ondřej en la que el espectador anhela que se libere y juega con el concepto de opresión.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal.

E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO

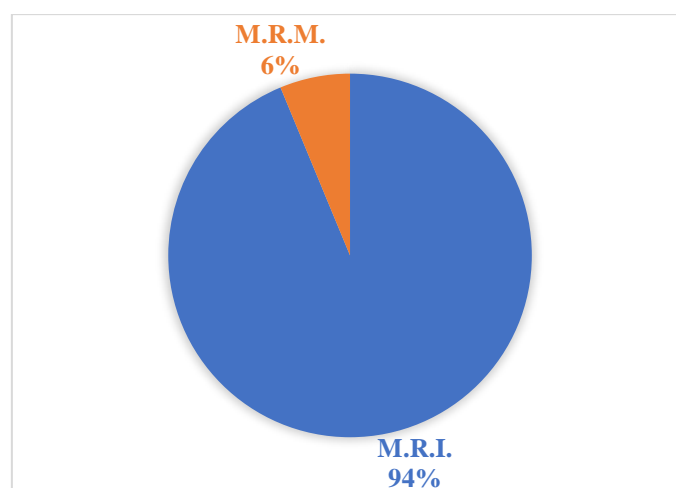
<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Personajes definidos a nivel psicológico.
El protagonista tiene un objetivo claro y va a por él.
Sistemas de personas que actúan como opuestos (héroe/villano).

No hay lagunas causales ni vacíos argumentales.
Uso de actores profesionales.
Estructura causal doble: una romántica y otra de diferente índole.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es cerrado.
Protagonismo de la acción.
Utilización de géneros cinematográficos.
No se usan localizaciones populares que los espectadores puedan reconocer.
No filtra la realidad del momento.
No presenta pausas introspectivas.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.

MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)

La narración no es omnisciente.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 94% al Modo de Representación Institucional (M.R.I.) y en un 6% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



4.2.30.- Rozmarné léto (24 de mayo de 1968) Jiří Menzel

A.- ANÁLISIS NARRATIVO:

A.1- Sinopsis argumental:

Tres amigos disfrutan de un atípico verano lluvioso en el lago hasta que irrumpe en el pueblo un pequeño espectáculo de magia y funambulismo. El mago va acompañado de la joven Anna, quien le ayuda en su quehacer. La belleza de Anna no pasa desapercibida entre los amigos y cada uno vivirá un momento a solas con la muchacha, mientras sus relaciones interpersonales van experimentando diferentes conflictos que solo concluyen al marcharse el espectáculo de magia.

A.2- Organización de la historia:

A.2.1.- Núcleos narrativos:

SECUENCIA	ESCENAS	PLANOS	DURACIÓN
Rótulo	-	-	24'' 00:00:00-00:00:24
Fundido a negro	-	-	1'' 00:00:24-00:00:25
Nº 1 <i>Lago</i>	2	4	47'' 00:00:25-00:01:12
Títulos de crédito	-	-	6'' 00:01:12-00:01:18
Nº 2 <i>Lago</i>	1	1	6'' 00:01:18-00:01:24
Títulos de crédito	-	-	5'' 00:01:24-00:01:29
Nº 3 <i>Lago</i>	1	1	9'' 00:01:29-00:01:38
Títulos de crédito	-	-	4'' 00:01:38-00:01:42
Nº 4 <i>Lago</i>	7	135	19'58'' 00:01:42-00:21:40
Nº 5 <i>Espectáculo circense</i>	1	71	4'50'' 00:21:40-00:26:30
Nº 6 <i>Casa</i>	1	3	47'' 00:26:30-00:27:17
Nº 7 <i>Ensoñación 1</i>	1	1	3'' 00:27:17-00:27:20

Nº 8 <i>Anna y Antonín</i>	2	4	28'' 00:27:20-00:27:48
Nº 9 <i>Casa</i>	1	1	8'' 00:27:48-00:27:56
Nº 10 <i>Anna y Antonín</i>	1	13	1'33'' 00:27:56-00:29:29
Nº 11 <i>Disputa</i>	7	9	1'46'' 00:29:29-00:31:15
Fundido a negro	-	-	1'' 00:31:15-00:31:16
Nº 12 <i>Lago</i>	1	26	5'07'' 00:31:16-00:36:23
Nº 13 <i>Caravana de Arnoštek</i>	5	19	4'34'' 00:36:23-00:40:57
Nº 14 <i>Espectáculo circense</i>	1	21	2'37'' 00:40:57-00:43:34
Nº 15 <i>Anna y Cura</i>	7	39	2'25'' 00:43:34-00:45:59
Fundido a negro	-	-	2'' 00:45:59-00:46:01
Nº 16 <i>Casa del cura</i>	5	30	7'51'' 00:46:01-00:53:52
Nº 17 <i>Caravana de Arnoštek</i>	1	5	1'17'' 00:53:52-00:55:09
Nº 18 <i>Reflexión</i>	2	2	1'04'' 00:55:09-00:56:13
Nº 19 <i>Espectáculo circense</i>	6	82	6'44'' 00:56:13-01:02:57
Nº 20 <i>Anna y Hugo</i>	11	33	4'32'' 01:02:57-01:07:29
Nº 21 <i>Lago</i>	1	23	4'06'' 01:07:29-01:11:35
Fundido a negro	-	-	2'' 01:11:35-01:11:37
Títulos de crédito	-	-	1'33'' 01:11:37-01:13:10

A.2.2.- Estructura:

ELEMENTO	CONCEPTO	CARACTERÍSTICAS	DURACIÓN
Planteamiento	Punto de partida	Conocemos a tres amigos que disfrutaban del verano en el lago.	21'15'' del minuto 00:00:25 al 00:21:40

Desarrollo	Trama	Cada amigo vive una aventura con Anna, la hija adoptiva del mago.	45'49'' del minuto 00:21:40 al 01:07:29
Desenlace	Punto final	Los amigos vuelven a reunirse y el circo abandona el pueblo.	4'06'' del minuto 01:07:29 al 01:11:35

A.2.3.- Curva o línea de tensión:

La línea de tensión asciende paulatinamente al ir complicándose la historia entre Anna y los tres amigos, y la de Arnošek y Katerina, aunque no alcanza puntos excesivamente álgidos ni bajos.

A.2.4.- Tipo de conflicto:

- **Conflicto de alejamiento:** Katerina decide marcharse a la caravana de Arnošek.
 - o Situación inicial: Katerina y Antonín están casados y viven juntos.
 - o El incidente: Katerina descubre a Antonín con Anna.
 - o Lo que desencadena: Katerina se marcha a vivir a la caravana de Arnošek y Anna.
 - o La cuestión central: ¿Abandonará Katerina definitivamente a Antonín?

- **Conflicto de carencia:** cada uno de los tres amigos desea hacerse con el corazón de Anna.
 - o Situación inicial: el hombre se ve atraído por Anna.
 - o El incidente: tras un espectáculo circense Anna se produce el contacto con Anna.
 - o Lo que desencadena: que cada hombre tenga un momento a solas con Anna.
 - o La cuestión central: ¿Conseguirán que Anna se sienta atraída por ellos?

A.2.5.- Solución del conflicto:

El conflicto de alejamiento se resuelve con la vuelta a casa de Katerina al ver la repudia social hacia Arnošek y el de carencia simplemente finaliza con la marcha de Anna del pueblo al ser un espectáculo ambulante el que ofrece junto a Arnošek.

A.2.6.- Definición de los protagonistas:

- **Antonín:** hombre de unos 40 años, complexión grande, cabello castaño, estatura media, clase social media, nivel cultural medio.
- **Mayor:** hombre de unos 40 años, complexión normal, cabello oscuro y parcialmente calvo, estatura media, clase social alta, nivel cultural alto.
- **Cura:** hombre de unos 40 años, complexión grande, cabello oscuro, estatura alta, clase social media, nivel cultural medio.

A.2.7.- Definición del resto de personajes:





- **Katerina:** mujer de unos 40 años, complexión grande, cabello rojizo, estatura normal, clase social media, nivel cultural medio.
- **Arnošek:** hombre de unos 35 años, complexión delgada, cabello oscuro, estatura alta, clase social baja, nivel cultural bajo.
- **Anna:** joven de unos 20 años, complexión delgada, cabello claro, estatura baja, clase social baja, nivel cultural bajo.

A.3.- Segmentación:

TABLA 1: uso de angulaciones casi nadir. Tienen una finalidad y uso narrativos, pero son muestra de la libertad de la cámara.



TABLA 2: la fascinación de Katerina por Arnoštek no se verbaliza, pero se comunica a través de la imagen.

 <p>Minuto 00:25:04</p>	 <p>Minuto 00:25:05</p>
 <p>Minuto 00:26:05</p>	 <p>Minuto 00:26:06</p>

A.4.- Elementos formales:

A.4.1.- Enunciación y punto de vista:

Focalización: espectral.

Narrador: extradiegético.

A.4.2.- Tiempo cinematográfico:

Orden temporal: cronológico y diacrónico.

Duración temporal: uso de la elipsis y el sumario (en las actuaciones de magia y funambulismo sucesivas a la primera).

Frecuencia narrativa: uso de la frecuencia singulativa.

A.4.3.- Estructura del relato:

- **Primer acto:** tres amigos disfrutan del verano en el lago.
- **Segundo acto:** se instala temporalmente en el pueblo un espectáculo de magia.
- **Tercer acto:** el espectáculo ambulante abandona el pueblo y los amigos vuelven a reunirse en el lago.
- **Incidente desencadenante:** la llegada de Arnoštek y Anna.
- **Punto de giro:** el interés de Antonín en Anna.
- **Punto de ataque:** no hay.
- **Escaladas:** las diferentes relaciones de Anna con los tres amigos y la de Arnoštek con Katerina.
- **Clímax:** no hay.
- **Bisagra:** Katerina abandona la caravana de Arnoštek.
- **Punto de resolución:** Arnoštek y Anna se marchan, los tres amigos vuelven a reunirse y Katerina regresa a casa con Antonín.

A.4.4.- Personajes:

- **Antonín:** no está contento con su matrimonio y le gustaría poder tener algo con Anna, pero cuando tiene la oportunidad no se atreve a darla más que un masaje. Se muestra inseguro y desconfiado, aunque en casa actúa con seguridad de cara a su mujer.
- **Mayor:** es una persona solitaria y valora la amistad por encima de otras cosas, por lo que cuando se dan conflictos entre los amigos es el que busca la solución.
- **Cura:** independientemente del dogma que sigue, también anhela la compañía de una mujer, sin embargo, cuando está con Anna, no tiene oportunidad de mostrar hasta dónde llegaría, ya que es atacado por los habitantes de la localidad.
- **Katerina:** en casa es sumisa, pero cuando intuye el interés de Antonín en Anna, comienza a actuar libremente con Arnoštek, sin embargo, esa actitud es un espejismo, ya que ella busca una estabilidad y una solvencia que no puede obtener de Arnoštek. Al no cumplir sus expectativas, acaba volviendo a casa con su marido.

- **Arnoštek:** es mago y funambulista nómada, vive libre, sin ataduras, lo que es atractivo para Katerina.
- **Anna:** fue adoptada por Arnoštek y se encarga de una parte de apoyo en el espectáculo: recoge el dinero de los asistentes y practica con la gimnasia. Experimenta la misma libertad emocional que Arnoštek.

A.4.5.- Escenarios:

- Verosímiles.
- Reales e irreales.
- Grabaciones en exterior e interior.

Algunas de las grabaciones en lugares reales:

PELÍCULA	REALIDAD
	
	



Fuente: www.filmovamista.cz

B.- ANÁLISIS ARTÍSTICO:

B.1.- Códigos visuales:

- **Cinta:** a color.
- **Formato:** 4:3.
- **Tipo de plano:** abundan los planos medios, los cuales se complementan con planos generales, de conjunto, enteros y algún primer plano.
- **Angulación:** generalmente normal, aunque presenta picados y contrapicados de manera puntual.
- **Función de la cámara:** descriptiva.

B.2.- Códigos sonoros:

Según la naturaleza del sonido, se distinguen voces a través del diálogo, ruidos y música tanto diegéticos como extradiegéticos. Según la colocación del sonido, destaca la *voz in*.

Los diálogos no muestran un compromiso con la Checoslovaquia de los años sesenta en cuanto a su capacidad crítica y reflexiva, aunque sí condicionan algunas conductas de sus personajes. Así sucede cuando Katerina decide volver a casa con Antonín en vez de seguir con Arnoštek. La decisión la toma tras una caída que sufre el mago y se manifiesta el repudio social hacia el mismo. Mientras Anna le incita a que siga con el espectáculo, Katerina comienza a llorar y dice:

- KATERINA: soy una ciudadana casada y respetable para formar públicamente de esto, sería una decepción y un escándalo. Antes tenía una casa decente y volveré a tenerla porque Antonín me pidió que volviera. Lo he visto muchas veces rondando la caravana desconcertado y con lágrimas en los ojos, queriendo entrar y llevarme.
- ARNOŠTEK: tienes razón. Abandonaste tu hogar una temporada, y ahora eres una mártir... ¡Lárgate antes de que coja el bastón!

A través de las palabras de Arnošek se manifiesta la visión negativa de la mujer que abandona a su marido y se repudia esa conducta.

B.3.- Códigos sintácticos:

Signos de puntuación:

- **Rótulos:** 5. Títulos de crédito (segmentados) y un rótulo inicial: *Na tento chrám se kdysi nadávalo velmi urputně, neboť jej stavěl hýsek který měl dosti drzosti, aby pozměnil půdorys proti pravidlu znali jsme tohoto stavietele a mů žeme říci že se nám líbil, jakkoli byl poněkud prostopášný*²⁴.
- **Fundidos a negro:** 4. Señalan el inicio y el final de la película además de separar secuencias.

Tipo de metraje:

- **Número de secuencias:** 21.
- **Duración media de las secuencias:** 3'30''.
- **Ritmo:** lento.

²⁴ Esta iglesia fue en su tiempo objeto de muchos abusos, siendo construida con la planta contraria a la regla, conocíamos a aquel maestro constructor y nos gustaba mucho, incluso siendo disoluto.

C.- ANÁLISIS TEMÁTICO:

C.1.- Ejes estructurales:

La historia se crea a partir de la llegada de Arnošek y Anna con su espectáculo ambulante e involucra a cuatro personas: Antonín, Katerina, el Mayor y el cura. Por un lado, está la relación de los hombres con Anna, por otro, el de Katerina y Arnošek y, finalmente, el del resto de habitantes con los feriantes.

C.2.- Nivel de significación:

Los personajes representan a diferentes clases sociales, por un lado, está la iglesia y el mundo militar con el cura y el Mayor. Antonín es un hombre de negocios como dueño del lago, y los tres acaban con la misma tentación: Anna. A fin de cuentas, no son tan distintos y son más humanos que los cargos que representan, dejando a un lado los esquemas idílicos de sus roles y formando parte de una realidad más mundana.

C.3.- Tema principal:

El tema principal puede parecer ser el amor por las diferentes conexiones románticas, pero se trata más bien de sacar a relucir la mediocridad, algo que apuntaba Milan Kundera al valorar la novela original de Vladislav Vančura, en la que el filme se basa (Hames, 1985:180): “He preserves a content smacking of mediocrity, but he confounds it with a deadly serious expression of pathos²⁵”. Y es que, esta afirmación es bastante cierta, ya que la película nos muestra la deslealtad entre los amigos y el matrimonio de Antonín y Katerina.

D.- JUICIO GLOBAL SOBRE EL FILME:

Valoración de la estructura narrativa: la película plantea una ruptura en el orden clásico de las partes que componen un filme al presentar un desenlace rápido y abrupto.

²⁵ Traducción original: Mantiene un contenido que huele a mediocridad, pero lo confunde con una seria expresión mortal del pathos.

Valoración de los personajes: los personajes rompen con los estereotipos que puedan asociarse a sus profesiones, incluso con los esquemas que el espectador puede hacer durante la visualización de la película. Como característica, justo en el momento en el que puede pasar algo entre Anna y los tres hombres, no sucede nada, impidiendo así con la evolución de los personajes en el relato.

Valoración del argumento y su relación con la realidad: el argumento no permite conectar con la realidad del momento histórico en el que se presenta la película, aunque sí tiene la capacidad de trabajar la identidad propia y los valores de cada uno, los cuales no siempre son tan diferentes ni se definen por una apariencia.

Valoración del montaje: se trabaja el montaje narrativo lineal y puntualmente el alternado.

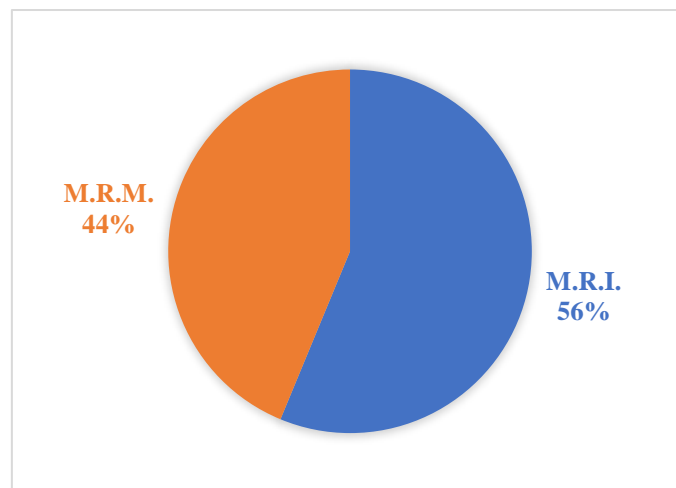
E.- VALORACIÓN PORCENTUAL DE LA PERTENENCIA DE LA PELÍCULA AL CINE MODERNO:

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (CINE CLÁSICO)</i>
Presenta una estructura de planteamiento, nudo y desenlace.
Uso de actores profesionales.
Presenta una división de entre 14 y 35 secuencias.
El final es cerrado.
La narración tiende a ser omnisciente.
Protagonismo de la acción.
No filtra la realidad del momento.
No presenta pausas introspectivas.
No critica los valores y logros de la sociedad del momento.

<i>MODO DE REPRESENTACIÓN MODERNO (CINE MODERNO)</i>
Personajes faltos de motivaciones y objetivos claros.
El protagonista no tiene un objetivo claro y se deja llevar por las situaciones.

Los personajes no funcionan como opuestos (héroe/villano).
Se dan lagunas causales permanentes y vacíos argumentales.
No hay una estructura causal doble.
No se utilizan géneros cinematográficos.
Uso de localizaciones populares que los espectadores reconocen.

En base a las tablas, se determina que la película pertenece en un 56% al Modo de Representación Institucional (M.R.I) y en un 44% al Modo de Representación Moderno (M.R.M.).



CONCLUSIONES

Con el fin de esclarecer todo el contenido tratado, procedo a puntualizar los ítems que se desprenden de esta investigación. Antes de comenzar esta enumeración, quisiera aclarar dos cosas. En primer lugar, esta tesis trata de ser concluyente pero no conclusiva, ya que es una investigación rigurosa con la intención de seguir en el tiempo y crecer a través de otras investigaciones. Lo que se ha presentado es una selección de trabajos a los que se ha tenido acceso, pero hay más. En segundo lugar, se respeta el trabajo de otros estudiosos en lengua castellana como César Ballester o Cristina Gómez Lucas, aunque a continuación se expresen nuevas propuestas.

1.- No podemos crear listas cerradas de autores o películas de la Nueva Ola.

Esta afirmación se hace evidente al observar que no todos los estudiosos del cine checo hablan siempre con el mismo énfasis de los mismos autores ni de las mismas cintas. Gómez Lucas (2007) recoge a la perfección este dilema a la hora de enfrentarse al estudio de la Nueva Ola.

En base a esta tesis, observamos que no debemos esquematizar la Nueva Ola en relación a unos directores aceptados globalmente. De hecho, cabe mencionar aquí las palabras de Jiří Weiss, recogidas por Liehm (1974) al respecto:

The new prestige of Czechoslovak film is not only a result of the work of the young people. Those of us who, unfortunately, were born some years earlier have a share in it too. And if I am where I am today, it is because Vančura was here before me, and Rovenský, and Martin Frič, with whom I made my first film. You know, cinematography is a tree: one thing grows out of another¹. (p. 72)

El mismo Weiss reconoce la influencia tanto de realizadores jóvenes que comienzan su andadura en el mundo del cine como de autores de mayor edad pero que realizan su aporte

¹ Traducción: El nuevo prestigio del cine checoslovaco no es solo un resultado del trabajo de la gente joven. Aquellos que, desgraciadamente, nacimos algunos años antes, también hemos participado en ella. Y si estoy donde estoy a día de hoy, es porque Vančura estuvo antes que yo, y Rovenský, y Frič, con quien hice mi primera película. Ya sabes, la cinematografía es un árbol: una cosa hace crecer la otra.

en estas condiciones sociales y políticas, el caso quizás más destacado es el de Jan Kadar y Elmar Klos con *Obchod na korze*.

Además, hemos podido conocer películas de autores que poco suelen tratarse al hablar de la Nueva Ola como Zbyněk Brynych con *A pátý jezdec je Strach*, u Oldřich Lipský con *Šťastný konec*. En *A pátý jezdec je Strach* vemos moverse a la cámara con más libertad, no siempre centrando al protagonista en ella, es una profunda crítica a la sociedad y al sistema, a la capacidad de resignación del ser humano. *Šťastný konec* es un juego con las bases narrativas del cine, puede no tener un contenido crítico con la sociedad, pero no deja de ser una nueva forma de contar, de jugar con el montaje y el guion, estableciendo así una ruptura con lo tradicional.

Por otra parte, las carreras de muchos directores de la Nueva Ola, han continuado por otros caminos, y han cambiado tanto su mensaje como la forma de transmitirlo, adecuándose a la sociedad con la que se comunican. Es el caso de la comedia de Věra Chytilová: *Dědictví aneb Kurvahošigutntág*, o el de la carrera americana que desarrolló Miloš Forman con grandes producciones como *Amadeus*, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* o *Goya's Ghosts*. Tampoco tienen nada que ver *Ostře sledované vlaky* o *Rozmarné léto* con *Obsluhoval jsem anglického krále* aunque las tres sean de Jiří Menzel.

Antonín Liehm, autor de referencia a lo largo de esta tesis por su profundo conocimiento en la materia, dice a Buchar (2004) que durante los años sesenta, estos autores se mantuvieron fieles y firmes a sus ideas, pero tuvieron que pagar por ello durante la normalización, bien con años de censura, bien trabajando en el extranjero y, lo que es más importante: “they are not willing to compromise today²”. Es decir, no hay unos directores exclusivos que se dediquen únicamente a este tipo de cine, ni a lo largo de su carrera cinematográfica ni durante el periodo de cinco años en el que se enmarca la Nueva Ola.

Se propone entender entonces esta propuesta cinematográfica checoslovaca como un periodo creativo donde hay una mayor aceptación a introducir novedades técnicas, narrativas o textuales. Cada autor interpreta y trabaja con los recursos que considera, de ahí que haya diferencias entre los trabajos y no se correspondan todos en su plenitud a las características del Modo de Representación Moderno.

² Traducción propia: no están dispuestos a comprometerse hoy.

2.- La Nueva Ola no debe defenderse exclusivamente dentro de un periodo anual concreto.

No es apropiado acotar la Nueva Ola de 1963 a 1968 porque estaríamos apartando trabajos de la Primera Generación y separando también las influencias posteriores de esta etapa. Puede decirse que durante estos años se producen de manera más activa filmes acordes a la nueva propuesta del paradigma moderno, pero no delimitar este periodo en cinco años porque no es cierto.

El arte tiene un precedente y le siguen sucediendo trabajos que beben de las premisas que se instauran en un momento dado, esto sucede igualmente con la Nueva Ola.

3.- No hay una única ruptura.

Debemos entender la Nueva Ola como un contrapunto al cine anterior, al estaticismo de la cámara y a su grabación en interiores, al descubrimiento de nuevos usos y formas de narrar. La cámara es el instrumento que va a hacer posible la comunicación del director con el espectador, por ello encontramos en este aparato un gran protagonismo. Pero no debemos dejar a un lado la realidad política, social e histórica del momento, porque afecta a las vivencias de los directores, a sus experiencias y a su modo de vivir y analizar la realidad.

Nos encontramos con varias rupturas y temas novedosos, no sólo con cualidades afines que definen al Cine Moderno. Hemos observado rupturas narrativas, en la ubicación de la cámara y su altura, en el uso de metáforas que conectan con la realidad política, histórica y social del momento, juegos cromáticos, con el tiempo, introducción de analepsis, códigos sintácticos diferentes, evasión de partes del relato como nudo y desenlace, o rupturas sobre la duración de estos... Se denota una tendencia hacia el interés por la juventud y la adolescencia, al igual que por el trabajo descriptivo, pero cada autor trabaja con diferentes elementos y propósitos.

4.- La *Nová Vlna* es un término académico que minimiza un contexto más amplio.

En base a las tres primeras afirmaciones se deviene esta cuarta, y es que, si el término *Nová Vlna* no enmarca a un número concreto de filmes ni de directores, ni pertenece a un periodo anual concreto, del mismo modo que no es unánime en lo que conlleva, debemos entenderlo como un término abstracto.

Su uso está generalizado en la terminología académica, principalmente por análisis surgidos a partir del estudio de las nuevas olas. No deja de ser una convención, pero no es correcto asignarle la exclusividad de unos atributos que otras cintas han empleado anteriormente, por ejemplo, la expresividad de la cámara en *Holubice* o el peso del sonido ambiental al inicio de *Práče*.

Al hablar y concretar la Nueva Ola la estamos delimitando y pormenorizando. En el caso de la *Nová Vlna* los estudios de cine no habían sido destruidos, como en el Neorrealismo italiano, y el hecho de que los directores rueden en la calle no es comparable entre ambas rupturas. No hay que obviar las opciones que permite el avance tecnológico con equipos más ligeros, el hecho de que el régimen político sea más distendido durante este tiempo es fundamental, además del conocimiento de otras cinematografías.

En el caso de Checoslovaquia debe entenderse la magnitud de este estilo al igual que en cinematografías de otros países comunistas, ya que su importancia es doble: no solo suponen un reto artístico sino político.

Tras estos cuatro puntos, retomamos las hipótesis iniciales con el fin de saber si se cumplen o refutan y por qué:

- *Una primera hipótesis es que existe una particularidad en el cine de la Nueva Ola checoslovaca. Este cine se rige por sus propias características y formas que lo autodefinen:* No. Como hemos visto, cada trabajo fílmico es diferente, tiene unas características propias e integra elementos disonantes a los del paradigma clásico, pero no podemos trabajar una lista cerrada de elementos clave, tan solo podemos establecer generalizaciones.
- *La segunda hipótesis es que esta Nueva Ola no está vinculada a una lista cerrada de artistas, que algunos autores han querido marcar de forma férrea, y por lo tanto acepta a cualquier autor, del arte que fuere y de la generación a la que*

pueda pertenecer, como integrante del movimiento cultural (a nivel general) de la Nueva Ola: Sí, de hecho, ya hemos comentado que no se trata tanto de puntualizar nombres como de entender que es un periodo de apertura artística.

- *Una tercera hipótesis es que la Nueva Ola cultural se postuló como referente en el cine posterior, y que, a pesar de acabar en 1968, hubo artistas que siguieron trabajando en ella, siendo posible, hoy en día, encontrarnos con el espíritu crítico en diferentes esferas de conocimiento: Sí, encontramos técnicas que se han seguido trabajando y, obviamente ha ayudado a una nueva generación de cineastas a trabajar de un modo diferente tras la caída de la URSS. Pero también hay artistas que siguen luchando por tener voz y una postura crítica, como es el caso de Jan Švankmajer o David Černý. Cabe destacar también la realización de películas como *Ucho (Oído, Karel Kachyňa, 1970)* donde la imagen que se da del Partido Comunista no es precisamente buena y es una crítica política que se realiza después de la Nueva Ola.*

Tras estas primeras afirmaciones, el objeto de esta investigación ha sido conocer la Nueva Ola del cine Checoslovaco y entenderla en profundidad, por lo que también debe darse a conocer el conocimiento adquirido. Lo más básico es definir este periodo: La *Nová Vlna* es la manifestación del Cine Moderno en la cultura checoslovaca, supone la experimentación de diferentes rupturas, según la voluntad del autor, y que se contraponen a la tradición clásica cinematográfica.

Encontramos diferentes experimentos visuales y formales, especialmente en lo que se refiere a la movilidad de la cámara y a su dinamicidad. Pero hay algo que se ha ido marcando en los análisis y que es una forma extendida de trabajo en este periodo: el reflejo del espejo. Este recurso permite mostrar el fuera de campo o lo que no podemos observar por estar el sujeto de espaldas a la cámara, una forma de hacer visible lo que no suele hacerse. Lo inició en Štefan Uher en *Slnko v sietei* y acompaña a diferentes filmes, es una forma de romper la barrera de mostrar solo lo que es visible para la cámara y de reconocer una imagen que está existiendo e interactuando con el espacio fílmico y la diégesis. Ya no solo es la imagen que se enfoca sino la que recibimos del reflejo, y que nos permite seguir viendo a los protagonistas de frente, sus gestos.

Ahora bien, debemos señalar qué hizo la Nueva Ola más allá de su manifestación, cómo influyó a otros directores, ya que no fue un hecho aislado sino uno de los movimientos más destacados del cine checoslovaco. Ya en películas coetáneas, que trabajan el esquema narrativo clásico, hemos visto que hay un interés en experimentar con la tecnología, de otorgar a la cámara de una movilidad e identidad nuevas, algo en lo que se seguirá trabajando y que ha ido evolucionando. Sin embargo, también se detectan algunas obras fílmicas que recuerdan a temas de la *Nová Vlna* o que serían impensables sin este antecedente. A continuación, se destacan películas a las que se ha tenido acceso y que guardan relación con nuestro objeto de estudio.

Trabajos posteriores en los que se aprecia la influencia de la Nová Vlna:

Una de las primeras producciones más conflictivas tras la Primavera de Praga fue *Oratorio for Prague*, que se estrenó el 29 de septiembre de 1968 en Estados Unidos. El trabajo de Jan Němec, es un documental que filmó lo sucedido la semana del 20 al 27 de agosto de 1968. Apoyada con una voz narrativa en inglés, ya desde el inicio sentencia la expectativa del proyecto: *We thought we were going to make a film about a happy and a free country*³. Una auténtica declaración crítica en contra de la política comunista, en donde se muestra el apoyo a Alexander Dubček, no se usan actores profesionales, y se hace un uso de la cámara subjetiva. Es verdad que, al ser un documental, algunas de estas características pueden presuponerse y aceptarse dentro del género, pero se observa la influencia tecnológica y la capacidad de expresión del director por encima de las concepciones de la normalización.

Es muy interesante la visibilidad que da al movimiento *hippy* porque es una forma de reconocer el peso de una contracultura comunista, que como afirma el narrador, era una manifestación de la amistad y el amor, totalmente contrario a la guerra, y compartido por la tercera edad. También se visualiza la influencia del *rock and roll*, dando una imagen de la sociedad, muy diferente a la que se desearía ver desde Moscú. La importancia de este movimiento en los años sesenta, la apunta también Žantovský (2016):

³ Traducción propia: pensábamos que íbamos a hacer una película sobre la felicidad y sobre un país libre.

[...] el *rock 'n' roll* desempeñó un importante papel en Checoslovaquia en los años sesenta [...]. Debido a la revolución cultural paralela que se estaba produciendo en las artes, el cine, la literatura y el teatro, es posible que desempeñara un papel aún mayor, solo comparable al que tuvo en Estados Unidos y el Gran Bretaña. Y fue todavía más despreciado por las autoridades, y más venerado por los jóvenes, debido a su lugar de procedencia. [...] en Checoslovaquia el *rock 'n' roll* fue considerado [...] intrínsecamente anticomunista [...]. (p. 231)

Ante todo, el documental refleja el rechazo de la población checoslovaca a la invasión de Praga, a la llegada de los tanques en los que ellos mismos marcaban esvásticas con tiza, recibían ondeando su bandera nacional y enfrentaron física y verbalmente. Un trabajo que puede considerarse la obra culmen de la crítica política, impensable sin la apertura artística que le antecede.

Algunas producciones se vieron afectadas por la normalización y no pudieron estrenarse hasta el fin del dominio comunista, es el caso del trabajo de Jiří Menzel, *Skřivánci na niti* (*Alondras en el alambre*), realizada en 1969 pero estrenada en cines en 1990. Se trata de un filme a color, con un toque de humor que muestra un lugar de trabajo bastante duro: la chatarrería de Kladno, un sitio que roza los límites de la dignidad y que muestra una esclavitud que sus trabajadores tienen la obligación de vivir. El argumento en sí es polémico porque está rememorando una realidad social de los años cincuenta en la que el partido comunista tiene el papel de villano.

Jaromil Jireš vio retirada su película *Žert* (*La broma*, 1969), no solo por el filme sino por el autor del libro en el cual se basaba: Milan Kundera. Hames (1985) señala en este punto:

The film has been withdrawn, and deleted from Jireš's filmography. Despite the fact that officially it no longer exists, it received some praise in official circles, and Jireš was commended for maximizing the "positive" aspects of the story. However, the film was finally interpreted in the sense of Kundera's novel and disappeared after a successful distribution in Czechoslovakia. By then, Kundera had been branded as one of the intellectual supporters of the counterrevolution⁴. (p. 228)

⁴ Traducción propia: la película ha sido retirada, y eliminada de la filmografía de Jireš. A pesar del hecho de que ya no existe, recibió algunos elogios en círculos oficiales, y Jireš fue elogiado por maximizar los aspectos "positivos" de la historia. De todas formas, la película fue interpretada finalmente en el sentido de la novela de Kundera y desapareció tras una exitosa distribución en Checoslovaquia. Para entonces, Kundera había sido etiquetado como uno de los partidarios intelectuales de la contrarrevolución.

La película contiene grabaciones en exteriores, juega con las angulaciones, y trabaja con actores profesionales (aunque cuenta con la interpretación del realizador Evald Schorm). Ludvik tiene una novia, Marketa, la cual se marcha a hacer un curso de política (de ideología comunista). Entre las postales que se escriben, Marketa recalca lo bien que está, lo mucho que aprende sobre Trotsky y lo bueno que es el optimismo, mientras que Ludvik la responde que “*El optimismo es el opio de la humanidad. El espíritu sano tiene tufo a estupidez. ¡Viva Trotsky!*”. La carta llega a manos de checoslovacos afines a la política comunista, y la entienden como un insulto hacia el partido. Ludvik se defiende alegando que solo es una broma, que no la ha escrito en serio. Aun así, es expulsado de la Unión de Estudiantes, del Partido y de la Universidad, lo que hace que Ludvik se mueva con sed de venganza. El filme va contraponiendo el tiempo presente y el pasado a través de cortes. Destaca el trabajo descriptivo, la crítica a la inflexibilidad del Partido Comunista y la coacción a las artes.

También acabó censurada la última producción del director Pavel Juráček, *Případ pro začínajícího kata* (*Un caso para un verdugo en ciernes*, 1970), quien acabó marchándose a la República Federal de Alemania en 1978 (Hames, 1985). En la película se observa la grabación a través de la cámara subjetiva y la cámara alzada. De carácter surrealista, se ordena en capítulos que van mostrando diferentes vivencias del protagonista: persecuciones, castigos por no cumplir normas absurdas que no comprende, interrogatorios, golpes, vigilancia policial... un clima opresor que se cierne sobre él, del que no puede escapar, y que trabaja la metáfora de una realidad social marcada por el gobierno comunista.

El siguiente trabajo de Vojtěch Jasný tras la Primavera de Praga, fue *Všichni dobří rodáci* (*Todos los buenos compatriotas*, 1969). Primero se sitúa en 1945, en la Checoslovaquia liberada de los nazis, luego salta a la primavera de 1948, cuando el Partido Comunista se alza con el poder en Checoslovaquia y sigue narrando en pequeños saltos hasta 1958. Lo primero que se manifiesta al cambiar de año son prohibiciones decretadas por el partido, lo que devuelve al espectador a la idea de que, aunque se haya cambiado el sistema anterior, la dinámica se asemeja. El filme sigue avanzando en el tiempo y vamos viendo la división de los vecinos del pueblo, entre aquellos que siguen al partido comunista y los que no, el clima que se desprende es el de la falta de libertad del ser humano, de la anulación de su pensamiento propio en pro del colectivo.

La grabación, que es a color, hace uso de la cámara subjetiva, juega con la iluminación, los planos y la profundidad de campo, pero el mayor contenido está en la parte crítica que muestra una realidad inhumana y en la que se muestran afirmaciones del tipo: “La política es una porquería”.

Este protagonismo con connotaciones negativas para el partido se repite en otras producciones como *Ucho (Oído, 1970, Karel Kachyňa)*. Un trabajo que fue censurado y retirado, sin duda por mostrar la capacidad de dominación del Partido Comunista Checoslovaco y el miedo que podía llegar a ejercer sobre los ciudadanos. La obsesión que se torna casi en una paranoia acecha a un matrimonio que cree ser observado por miembros del partido. Hames (1985) recoge las palabras de otros estudiosos para poder definir la atmósfera que reina en la película: “Škvorecký describes the film as strange, neurotic, nightmarish and depressing. Mira Liehm and Antonín Liehm describe *The Ear* as a grotesque political horror film documenting powerful men’s fear of the system they themselves created⁵”.

Sin embargo, no solo se apuesta por la crítica directa a la política, encontramos trabajos cinematográficos de corte descriptivo, que nos muestran una realidad social específica pero que puede identificarse a la de algunos grupos sociales de la Checoslovaquia del momento. Es el caso de la trilogía de la familia Homolka trabajada por Jaroslav Papoušek. *Ecce Homo Homolka* (1970), *Hogo fogo Homolka* (1971) y *Homolka a tobolka* (1972). De corte costumbrista, muestra a una familia normal y corriente, de clase baja. Mezcla el uso de actores profesionales y no profesionales, destacándose las actuaciones de los hijos del director Miloš Forman: Petr y Matěj.

La estética surrealista, no solo la trabajó Pavel Juráček, después de *Sedmikrásky*, Věra Chytilová realizó *Ovoce stromů rajských jíme (Los frutos del paraíso, 1970)* donde volvió a jugar con el cromatismo y la música para crear escenarios irreales e inverosímiles. Narra una adaptación de la historia bíblica de Adán y Eva, esta última despierta y comienza a interactuar con el mundo que le rodea al morder una manzana. Eva es una mujer casada con Josef que conoce a Robert, un mujeriego a quien sigue con la esperanza de que se fije en ella, sin embargo, él la rehúye. Eva acaba descubriendo que Robert es un asesino, y

⁵ Traducción propia: Škvorecký describe la película como extraña, neurótica, deprimente y como una pesadilla. Mira Liehm y Antonín Liehm describen *Oído* como una película de terror político grotesca que documenta el miedo de los hombres poderosos al sistema que ellos mismos crearon.

que su marido, Josef, la ha sido infiel. La relación acaba por convertirse en un trío en el que Eva sigue viviendo su sexualidad de forma libre, sin decantarse por Robert o Josef. La película se abre a diferentes interpretaciones personales, pero destaca de ella, no solo el argumento sino la forma: la libertad con la que la cámara se mueve, los giros que la otorgan de un carácter propio y las lentes que generan aberraciones en la parte externa del cuadro... Un juego experimental que identifica al cine de Chytilová. Sin embargo, este cine acaba con *Hra o jablko* (*El juego de la manzana*, 1978), una comedia que cierra la etapa surrealista y de vanguardia en la que se ha identificado generalmente a la directora. El juego con las angulaciones, la cámara alzada, la presencia de los ruidos y la importancia de la música siguen presentes, aunque las imágenes se centran más en la realidad.

Después de la retirada de *Žert* (1969) Jaromil Jireš realizó un cortometraje, y en 1970 volvió a la gran pantalla de la mano de *Valerie a týden divů* (*Valeria y su semana de las maravillas*), un trabajo a color donde se juega con los reflejos del agua y los espejos, y el director trabaja el surrealismo. La música tiene una gran presencia a lo largo de todo el relato y demuestra la profesionalidad de Jireš al comunicar a través de un registro narrativo muy diferente.

De forma global, en los años setenta se generaliza la cinta a color, algo que observamos también en la siguiente obra de Ján Kadár y Elmar Klos: *Touha zvaná Anada* (*Un deseo llamado Anada*, 1971) una coproducción estadounidense. Desde el inicio, el planteamiento parte de la acción y enfatiza la presencia de la cámara del mismo modo que Věra Chytilová lo hizo a través de zoom ópticos en *O něčem jiném*. Sin embargo, se aprecia un alejamiento de la estética del Cine Moderno y una aproximación a los cánones clásicos, especialmente en los cuadros que delimitan la imagen. A lo largo del filme también vemos que la polémica no se presenta en el filme salvo en forma romántica, como un triángulo amoroso. Tras este trabajo Ján Kadár emigró a Estados Unidos, en donde trabajó el género dramático en dos producciones en solitario. Por su parte, Elmar Klos, no volvió a trabajar hasta 1989 de la mano del realizador sirio Moris Issa en *Bizon* (*Bisonte*).

Esta vuelta a los cánones clásicos se aprecia en muchos trabajos de la época de la normalización, al igual que la vuelta a temas más cómicos. El cine deja su compromiso político, social y cultural, se ve obligado a la normalización, aunque sin la necesidad de trabajar el Realismo Socialista. La capacidad de adaptación de los autores es una

necesidad para que puedan seguir trabajando en la profesión que han elegido en el país en el que viven. Sin embargo, más allá de Checoslovaquia, se pierde la significación del mensaje de la Nueva Ola, por lo que los cambios en las carreras cinematográficas de autores exiliados es más que comprensible, especialmente de las de aquellos que eligen Estados Unidos como su nuevo hogar, ya que la industria cinematográfica del país norteamericano siempre ha tenido una forma diferente de trabajo.

En la década de los setenta, encontramos producciones dramáticas como *Petrolejové lampy* (*Lámparas de petróleo*, 1971, Juraj Herz), *...a pozdravuji vlaštovky* (*...y dar mi amor a las golondrinas*, 1972, Jaromil Jireš) o *Morgiana* (*Morgana*, 1972, Juraj Herz)

Cabe destacar la reflexión histórica de *...a pozdravuji vlaštovky*, una producción biográfica que recoge los 99 últimos días de vida de Marie Kudeříková. Es inevitable revivir la dureza de Marketa Lazarová, ya que la protagonista, Magda Vášáryová, es quien da vida a ambos personajes. En este trabajo Jireš vuelve a la realidad, a la crudeza de la historia que rodea a su sociedad.

El humor está también presente con trabajos como *Což takhle dát si špenát* (*¿Qué les dirías a unas espinacas?*, 1977, Václav Vorlíček) o *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (*Mañana me levantaré y me quemaré con té*, 1977, Jindřich Polák).

El cine vivió esta etapa de normalización, entretenimiento y falta de compromiso (o muestra una crítica muy débil, sin protagonizar el filme) hasta la caída de la URSS y la liberación del país. Así pues, los años noventa muestran un nuevo cine, que va volviendo a tener su propio carácter de la mano de realizadores como Jan Hřebejk, Jan Svěrák o Bohdan Sláma.

Sin embargo, también encontramos otras propuestas, por ejemplo, la de Věra Chytilová en *Dědictví aneb Kurvahošigutntág* (1992) en la que, a través del humor, no deja de reflejar el tópico de los moravos como alcohólicos.

Kolja (*Kolya*, 1996, Jan Svěrák) colocó al cine checo en la cúspide de Hollywood con el Óscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa en 1997. La película es una coproducción de Francia, Gran Bretaña y República Checa y tiene una belleza y control de tiempos únicos. Es una llamada a la soledad y al amor, que recupera la autonomía de la equidad de los tiempos cinematográficos estandarizados para el planteamiento, el nudo y el desenlace. Pone sobre la mesa una cuestión tradicional pero vista desde una nueva

perspectiva: la relación entre la población checoslovaca y la soviética en el año 1989. Apenas han pasado siete años desde ese momento, pero los grandes cambios que se han producido a nivel político parecen extender la distancia entre el filme y su ambientación.

Pelišky (Antros, 1999) contrapone a tres generaciones en la época de la Checoslovaquia de finales del 67 hasta mediados del 68: la época de la Primavera de Praga. Desde el humor se tratan los problemas de pareja, el enamoramiento juvenil y lo tradicional frente a las nuevas modas. La cultura juvenil toma la delantera hasta que cae la Primavera de Praga, el filme es un precioso homenaje y reconocimiento a la libertad que merecía el pueblo checoslovaco del momento, lo que culmina en la secuencia en la que el himno checoslovaco suena de fondo al sonido de los aviones de los rusos que sobrevuelan Praga. El sufrimiento de los personajes, que se trata del de una batalla perdida desde el pacifismo, marca perfectamente la incapacidad de luchar, la resignación y la falta de entendimiento ante la realidad que les toca vivir. La tristeza del momento se rompe con la frase: “*Tú estudiaste ruso, ¿Cómo se dice ‘hijos de puta’ en ruso?*”

Los trabajos que vuelven la vista a atrás están cargados de esa tragicomedia que se observa también en *Musíme si pomáhat* (*Divididos caemos*, 2000, Jan Hřebejk), *Tmavomodrý svět* (*Un mundo azul oscuro*, 2001, Jan Svěrák) o *Pupendo* (*Pupendo*, 2003, Jan Hřebejk).

Actualmente podemos encontrar diferentes temas, tales como el histórico como en *Tobruk* (*Tobruk*, 2008, Václav Marhoul), o el humorístico: *Vratné lahve* (*Botellas retornables*, 2007, Jan Svěrák), *Nestyda* (*Desvergonzado*, 2008, Jan Hřebejk). El drama ha seguido presente, por ejemplo, con *Protektor* (*Protector*, 2009, Marek Najbrt), aunque personalmente el cineasta más comprometido con la sociedad y que mejor muestra ese drama desde la crítica a la verdad es Bohdan Sláma: *Divoké včely* (*Abejas salvajes*, 2002), *Šťěstí* (*Felicidad*, 2005), *Venkovský učitel* (*Maestra de campo*, 2008), *Čtyři slunce* (*Cuatro soles*, 2012) o *Bába z ledu* (*Una abuela de hielo*, 2017).

El cine checo actual es legado del cine checoslovaco, de toda su historia, y nos acerca relatos desde su forma de expresión particular, haciendo un uso excelente del absurdo, de la ironía, el humor, la desfortuna... Independientemente del género que se trate, fácilmente se encontrará este sello personal en las producciones.

Sin embargo, no solo se hallan influencias dentro del país, así pues, encontramos a otros directores que han mostrado recursos vistos ya en la *Nová Vlna*. Un ejemplo lo

encontramos en Gaspar Noé, quien generó una gran controversia con *Irréversible* (*Irreversible*, 2002), un filme no apto para todos los públicos, no solo por edad sino por sensibilidad. El director explicita situaciones de gran violencia, aunque lo interesante es cómo trabaja el tiempo cronológico revertido, la movilidad de la cámara que pierde su horizontalidad y se mueve con rapidez. Las sensaciones que se transmiten al espectador, no solo las provocan las imágenes sino la movilidad de la cámara, algo que sucede, por ejemplo, en *Obchod na korze* cuando Tomo se da cuenta de que Rozalie está muerta, o en *Démanty noci*.

En *Enter the Void* (*Entrar en el vacío*, 2009) vuelve a trabajar la movilidad de la cámara con la cámara subjetiva, destaca la presencia del sonido ambiente (como en *Slnko v sieti*), y se emplea el espejo para introducir el fuera de campo y poder también conocer al protagonista de la historia, a quien luego ya vemos fallecido. El espíritu de Óscar es el que va mostrando el resto del filme jugando con diferentes angulaciones, en especial, la cenital. Aunque el juego con las angulaciones se aprecia en diferentes trabajos de la *Nová Vlna* en esta película se trabaja de forma más recurrente y no tan puntual como en *O něčem jiném*.

En *Enter the Void*, Gaspar Noé trata directamente con la juventud, el sexo y las drogas, algo que volvemos a ver en sus siguientes dos trabajos: *Love* (*Amor*, 2015) y *Climax* (*Clímax*, 2018). Trabaja con diferentes problemas que atraviesa la juventud actual, tratando temas como el suicidio, las relaciones, la fiesta...etiquetas que se reconocen en los jóvenes de hoy en día.

También en algunas películas de Christopher Nolan se aprecia el trabajo de la *Nová Vlná*, por ejemplo, en *Memento* (2000), donde la narración va en retroceso, que recuerda a *Šťastný konec*, aunque presenta una interpretación más compleja. Esta película que se ha tildado de innovadora y única en su narración, abrió las puertas a Hollywood a su director, quien ha obtenido un gran reconocimiento por su trabajo en la saga de Batman protagonizada por Christian Bale (2005, 2008, 2012), *Inception* (*Origen*, 2010) o *Interstellar* (2014).

Finalmente, cuando pensamos en un cine americano diferente, por su forma y contenido, que arrasa en las salas de cine de todo el mundo y que es comercial, Quentin Tarantino es el director de referencia. Sus obras se caracterizan por unas bandas sonoras muy elaboradas y juegos con la cámara en cuanto a su movilidad, altura y angulación. Además,

las narraciones que presenta no siempre son cronológicas y rompen con la linealidad del relato, como en *Pulp Fiction* (1994) o *Kill Bill* (2003 y 2004).

Su cine suele observarse con lupa porque repite diferentes esquemas, entre ellos la aparición del director como personaje. Estos cameos también han sido observados en diferentes propuestas de la *Nová Vlna*, en donde además hay mucha colaboración entre los directores que actúan, o escriben guiones con otros compañeros.

Sin embargo, cabe destacar que estos cineastas, Noé, Nolan y Tarantino, no son críticos a nivel político como sí lo eran los de la *Nová Vlna*: recuperan técnicas y formas narrativas en las que la capacidad expresiva supera el umbral de la palabra.

Ciertamente, hay multitud de directores y películas en las que podemos encontrar puntos de unión no solo con la Nueva Ola checoslovaca, si no con cinematografías de todo el mundo. Esta breve conexión con tres directores de reconocido prestigio internacional se ha escogido para hacernos reflexionar sobre lo “novedoso”, “único”, “excepcional”, “creativo” o “inigualable” que puede ser una película. Hay que reconocer el juego y la sorpresa con la que se trabaja por parte de algunos cineastas en contraposición a el cine más comercial. Sin embargo, también debemos ser reflexivos, y tener a nuestro alcance otras propuestas que rompieron moldes y que han permitido la evolución del cine hacia estas formas de expresión.

Konec

ANEXO I: FICHAS DE PELÍCULAS REALIZADAS DE 1963 A 1968

Postava k podpírání

Joseph Kilian

Dirección: Pavel Juráček y Jan Schmidt.

País: Checoslovaquia.

Año: 1963.

Duración: 38 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Pavel Juráček y Jan Schmidt.

Cámara: Jan Čuřík.

Música: Wiliam Bukový.

Edición: Zdeněk Stehlík.

Sonido: Adolf Nacházel.

Reparto: Karel Vašíček, Consuela Morávková, Ivan Růžička, Pavel Bártl, Jiří Stivín, Pavel Šilhánek, Jaroslav Zrotal, Stanislav Michler, Eduard Pavlíček, Pavla Maršálková, Jaromír Spal, Jan Pohan.

Slnko v sieti

Sol en la red

Dirección: Štefan Uher.

País: Checoslovaquia.

Año: 1963.

Duración: 90 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Alfonz Bednár.

Cámara: Stanislav Szomolányi.

Música: Ilja Zeljenka.

Edición: Bedřich Voděrka.

Sonido: Rudolf Pavlíček.

Reparto: Marian Bielik, Jana Belakova, Ondrej Vandlik, Olga Salagova, Eliška Nosalova, Lubo Roman, Pavol Chrobak, Adam Janco, Peter Lobotka, Vladimír Malina, Zuzana Ruskova, Anton Galba.

Smrt si říká Engelchen
La muerte se llama Engelchen

Dirección: Ján Kadár y Elmar Klos.

País: Checoslovaquia.

Año: 1963.

Duración: 129 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Ján Kadár y Elmar Klos.

Cámara: Rudolf Milič.

Música: Zdeněk Liška.

Edición: Jaromír Janáček.

Sonido: František Černý.

Reparto: Jan Kačer, Eva Poláková, Martin Růžek, Blažena Holišová, Pavel Bártl, Ezard Haußmann, Otto Lackovič, Vlado Müller, Oľga Adamčíková, Miroslav Macháček, Čestmír Řanda st., Ota Sklenčka, Wanda Spinka, Oto Ševčík, Michal Kožuch, Antonín Molčík, Valtr Taub, Ervín Zolar, Karel Fořt, Norbert Chotaš, Alex Jandouš, Helena Kotoučová, Emil Rohan, Josef Stehlík, Jaroslav Moučka, Jozef Príhoda, Otto Šimánek, Karel Vavřík, Karel Bezděk, Karel Hovorka st., Jiří Hurych, Václav Podhorský, Gustav Vondráček, Karla Svobodová, Věra Tichánková.

NOTA: Basada en el libro de Ladislav Mňačko.

Až přijde kocour

Cuando el gato viene

Dirección: Vojtěch Jasný.

País: Checoslovaquia.

Año: 1963.

Duración: 101 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Jiří Brdečka, Vojtěch Jasný y Jan Werich.

Cámara: Jaroslav Kučera.

Música: Svatopluk Havelka.

Edición: Ján Chaloupek.

Sonido: Jaromir Svoboda y Dobroslav Sramek.

Reperto: Ene Werich, Emilia Vasaryova, Vlastimil Brodsky, George Sovák, Vladimír Menšík, Jiřina Bohdalová, Karel Effa, Vlasta Chramostová, Alena Kreuzmannová, Stella Zázvorková, Jaroslav Mares, Jana Werichová-Kvapilová, Ladislav Fialka, Karel Vrtiška, Václav Babka, Michal Pospisil, Antonin Krcmar, Pavel Brodsky, Dana Dubanska, Alena Bradacova, Vitezslav Negro, Ludmila Kovářová, Miloslav Janovsky, George Kaftan, Zdenek Kratochvílová, Jarmila Orlova, Ivan Lukes, Bozena Věchetová, Luka Rubanovičová, Josef Pivonka, Miloslav Šindler, Luda Marešová, Vladimír Dvorak, Richard Weber, Satler, Josef Lamka, Hana Lamková, Nadezda Munzarova, Josef Podsednik, Jiri Streda, Eva Stredova, Jaroslava Zelenkova.

Zlaté kapradí
El helecho dorado

Dirección: Jiří Weiss.

País: Checoslovaquia.

Año: 1963.

Duración: 108 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Jiří Weiss.

Cámara: Bedřich Bat'ka.

Música: Jiří Srnka.

Edición: Antonín Zelenka.

Sonido: Emil Poledník.

Reparto: Vít Olmer, Dana Smutna, Karla Chadimova, Radoslav Brzobohaty, Zdenek Braunschlager, Frantisek Smolik, Cestmir Randa st., Otomar Krejča st., Jaroslav Vojta, Josef Bek, Jindrich Narenta, Eugen Jegorov, Lubomir Bryg, Alena Bradacova, Jorga Kotrbova, Josef Hlinomaz, Bohumil Svarc st., Lola Skrbkova, Ivo Nemecek, Miroslav Svoboda, George Bělohoubek, Alex Jandouš, Milan Kindl, Marie Waltrova, calzado Jaroslav, Frantisek Broz, Karel Duba, Karel de basura, Čestmír pretzel, Zdeněk Šiška, Helena Růžičková, Raoul Schráníl, Zdenek Skalicky, Eugene Růžek, Frantisek Suk, Dagmar Zikánová, Ene Triska, Alena Kreuzmannova, Svetla Amortova.

NOTA: Basada en el libro de Jan Drda.

O něčem jiném

Algo diferente

Dirección: Věra Chytilová.

País: Checoslovaquia.

Año: 1963.

Duración: 82 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Věra Chytilová.

Cámara: Jan Čuřík.

Música: Jiří Šlitr.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: Miloslav Hurka.

Reparto: Eva Bosakova, Vera Uzelacova, Josef Langmiller, Jiri Kodet, Milivoj Uzelac ml., Jaroslava Matlochova, Lubos Ogoun, Vladimir Bosak, Dagmar Cejnkova, Jiri Cejnek, Oldrich Cervinka, Rudolf Kyznar, Vera Caslavská, Frantisek Filipovsky, Antonin Bahensky, Helena Stvanova.

Křik

Grito

Dirección: Jaromil Jireš.

País: Checoslovaquia.

Año: 1964.

Duración: 77 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Jaromil Jireš.

Cámara: Jaroslav Kučera.

Música: Jan Klusák y Georges Bizet.

Edición: Jiřina Lukešová.

Sonido: Milan R. Novotny.

Reparto: Eva Limanova, Josef Abrham, Eva Kopecka, Jiri Kvapil, Jiri Janoska, Ivan Ruzicka, Helena Fingerlandova, Stepanka Cittova, Richard Zahorsky, Hana Talpova, Stanislava Prochazkova, Ladislava Bissingerova, Eva Baborovska, Helena Kristallova, Eva Pekalesvait, Pekales, Eva Pekales, Jura Kanaka, Pekales, Jana Peskova, Ladislav Otmar, Ossei-Tutu, Antonín Krčmář, Ivo Pondělíček, Josef Kabrt, Eva Svobodova, Jiri Nemecek, Gabriela Vranova, Vaclav Sloup, Marie Sponarova.

NOTA: Basada en el libro de Ludvík Aškenazy.

Konkurs / Kdyby ty muziky nebyly

Audición / Si la música no existiera

Dirección: Miloš Forman.

País: Checoslovaquia.

Año: 1964.

Duración: 46 minutos / 33 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Miloš Forman e Ivan Passer.

Cámara: Miroslav Ondříček.

Música: Jiří Šlitr.

Edición: Miroslav Hajek y Jitka Sulcova / Miroslav Hájek.

Sonido: Josef Vlcek y Adolf Bohm / Adolf Böhm.

Reparto: Jiří Suchý, Jiří Šlitr, Věra Křesadlová, Markéta Krotká, Ladislav Jakim, Petr Brožek, Karel Mareš, Bohumil Paleček, Vladimír Hrabánek, Jiří Planner, Antonín Pokorný, Renata Tůmová, Jaroslava Rážová, František Pokorný, Pavel Sedláček, Sylvie Daníčková, Eva Pospíšilová, Pavlína Filipovská, Eva Stránská, Bohunka Sladká, Majka Gillarová, Zuzana Opršalová, Zdenka Lorencová, Dana Urbánková, Yvonne Přenosilová, Lilka Ročáková, Jana Malknechtová, Zorka Zahálková, Dagmar Dvořáčková, Milan Šulc, Hana Hegerová / Jan Votrčil, František Zeman, Vladimír Pucholt, Václav Blumentál, Jindřich Praveček.

Cerný Petr
Pedro el negro

Dirección: Miloš Forman.

País: Checoslovaquia.

Año: 1963.

Duración: 86 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Miloš Forman y Jaroslav Papoušek.

Cámara: Jan Němeček.

Música: Jiří Šlitr.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: Adolf Böhm.

Reparto: Ladislav Jakim, Pavla Martínková-Novotná, Jan Votrčil, Vladimír Pucholt, Pavel Sedláček, Zdeněk Kulhánek, František Kosina, Josef Koza, Božena Matušková, Antonín Pokorný, Jaroslav Kladrubský, Františka Skálová, Jaroslava Rážová, Majka Gillarová, Zuzana Opršalová, Jaroslav Bendl, František Pražák, Dana Urbánková, Josef Abrhám.

Démanty noci

Diemanates de la noche

Dirección: Jan Němec.

País: Checoslovaquia.

Año: 1964.

Duración: 64 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Jan Němec.

Cámara: Jaroslav Kučera y Miroslav Ondříček.

Música: Vlastimil Hála y Jan Rychlík.

Edición: Miroslav Hájek y Jitka Šulcová.

Sonido: František Černý.

Reparto: Ladislav Janský, Antonín Kumbera, Ilse Bischofová, Ivan Asič, August Bischof, Josef Koblížek, Josef Koggel, Josef Kubát, Rudolf Lukášek, Oskar Miller, Bohumil Moudrý, Karel Navrátil, Evžen Pichl, František Procházka, Jan Říha, Anton Schich, Rudolf Stolle, František Vrána, Vladimír Pucholt.

NOTA: Basada en el libro de Arnošt Lustig.

Limonádový Joe aneb Koňská opera

Joe Kolaloka o la ópera del caballo

Dirección: Oldřich Lipský.

País: Checoslovaquia.

Año: 1964.

Duración: 95 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Oldřich Lipský y Jiří Brdečka.

Cámara: Vladimír Novotný.

Música: Jan Rychlík y Vlastimil Hála.

Edición: Miroslav Hájek y Jitka Šulcová.

Sonido: Josef Vlček.

Reparto: Karel Fiala, Rudolf Deyl ml., Miloš Kopecký, Květa Fialová, Olga Schoberová, Bohuš Záhorský, Josef Hlinomaz, Karel Effa, Waldemar Matuška, Eman Fiala, Jiří Lír, Vladimír Menšík, Jiří Steimar, Jaroslav Štercl, Oldřich Lukeš, Alois Dvorský, Miloš Nedbal, Juraj Herz, Jiří Jelínek, Jiří Schulz, Jaroslav Mareš, Antonín Šůra, Viktor Očásek, Rudolf Cortés, Stanislav Litera, Rudolf Princ, Jan Pohan, Miloš Vavruška, Vlastimil Bedrna, Ladislav Gzela, Stanislav Navrátil, Jiří Lánský, Lubomír Bryg, Václav Štekl, Břetislav Dolejší, Karel Engel, Vladimír Erlebach, Gustav Jankovský, Antonín Jedlička, Jiří Kasík, Jaroslav Klenot, Jaroslav Mařan, Otakar Rademacher, Jindřich Sejk, Zdeněk Srstka, Jaroslav Tomsa, Karel Vitek st., Ludvík Wolf, Milena Zahrynowská, Jiří Hanzl, Václav Havelka, Jaromír Šťastný, Jaroslav Tetiva, Lubomír Žáček.

NOTA: Basada en el libro de Jiří Brdečka.

Každý den odvahu

El coraje cotidiano

Dirección: Evald Schorm.

País: Checoslovaquia.

Año: 1964.

Duración: 87 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Jan Curík, Antonín Máša, Evald Schorm

Cámara: Jan Čuřík.

Música: Jan Klusák.

Edición: Josef Dobřichovský.

Sonido: František Šindelář.

Reparto: Jana Brejchová, Jan Kačer, Josef Abrahám, Vlastimil Brodský, Jiřina Jirásková, Olga Scheinpflugová, Václav Trégl, Jan Libíček, Jan Cmíral st., Josef Krameš, Helena Uhlířová, Jiří Menzel, Oldřich Stodola, Naděžda Sobotková, Drago Čáslavský, František Popp, Emma Černá, Pavel Páv, Jaroslav Tomsa, František Löring, Jan Počepický, Miloš Kohout, Zdeněk Kment, Marie Marešová, Zdeněk Skalický, Jaroslav Víták, Jana Cunderlová, Alois Čuřík, Radomír Chabina, R. Všelichová, Karel Engel, Jiří Hanzl, Jiří Kasík, Zdeněk Srstka, V. Hofmann.

A pátý jezdec je Strach

Y el quinto jinete es el miedo

Dirección: Zbyněk Brynych.

País: Checoslovaquia.

Año: 1965.

Duración: 97 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Zbyněk Brynych.

Cámara: Jan Kališ.

Música: Jiří Sternwald.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: Miloš Alster.

Reparto: Miroslav Macháček, Olga Scheinpflugová, Jiří Adamíra, Zdenka Procházková, Josef Vinklář, Ilja Prachař, Jana Prachařová, Jiří Vršťala, Tomáš Hádl, Eva Svobodová, Jiří Pleskot, Karel Nováček, Čestmír Řanda st., Slávka Budínová, Alexandra Myšková, Iva Janžurová, Jana Břežková, Růžena Preisslerová, Jiří Ostermann, Štěpánka Cittová, Otto Sattler, Arnošt Vrána, Helena Růžičková, Ivo Gübel, Ladislav Potměšil, František Chocholatý, Lída Matoušková, Zdeněk Hodr, Eva Rohanová, Helena Pejšková, Karel Šmíd, Roman Hemala, Milan Mach, Mirko Musil, Zdeněk Jiříčný, František Sadílek, J. Koval, J. Kronus, E. Kohn, M. Žára, Anny Freyová, Frederick Vroom, Eva Hořánková, Jiřina Hladíková.

NOTA: Basada en el libro de Hana Bělohradská.

Obchod na korze

La tienda en la Calle Mayor

Dirección: Ján Kadár y Elmar Klos.

País: Checoslovaquia.

Año: 1966.

Duración: 128 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Ladislav Grosman, Ján Kadár y Elmar Klos.

Cámara: Vladimír Novotný.

Música: Zdeněk Liška.

Edición: Jaromír Janáček.

Sonido: Dobroslav Šrámek.

Reparto: Ida Kamińska, Jozef Kroner, František Zvarík, Hana Slivková, Martin Hollý st., Elena Zvaríková-Pappová, Martin Gregor, Mikuláš Ladižinský, Adam Matejka, Alojz Kramár, Eugen Senaj, František Papp, Gita Strížencová-Mišurová, Tibor Vadaš, František Bujdák, Andrej Šilan, Anton Baláž, Martin Hajný, Štefan Petrák, Ladislav Farkaš, Elena Šoltésová, Milan Drotár, Jozef Hatok, Oldřich Kratochvíl, Július Piussi, Jozef Stražan, Juraj Herz, Ladislav Fecko, Stanislav Kubiš, Václav Podhorský, Štefan Servátka, Zdeněk Skalický, Jozef Príhoda, Pavol Simko, Ján Mišura, Ján Pelech, Luisa Grossová.

NOTA: Basada en el libro de Ladislav Grosman.

At' žije republika

¡Viva la república!

Dirección: Karel Kachyňa.

País: Checoslovaquia.

Año: 1965.

Duración: 132 minutos.

Guion: Jan Procházka, Karel Kachyňa.

Cámara: Jaromír Šofr.

Música: Jan Novák.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: Jiří Lenoč.

Reparto: Zdeněk Lstibůrek, Naděžda Gajerová, Vlado Müller, Gustáv Valach, Jurij Nazarov, Iva Janžurová, Jindra Rathová, Jaroslava Vysloužilová, Eduard Alexandrovič Bredun, Jiří Chmelař, Josef Karlík, Vladimír Stach, Pavel Wuršer, Jan Handt, Vlastimil Kadeřábek, Miroslav Lerche, Jaroslav Urban, Milan Jedlička, P. Bohdanecký, O. Lozan, J. Kozel, Alena Černá, Štěpán Zemánek, K. Patek, Jindřiška Gabriela Preissová, Zdeněk Jarolímek, V. Podolák, František Šolc, František Golyšev, J. Vagrčka, J. Štegr, A. Vocílka, D. Svobodová, Karel Kachyňa, Zdeněk Martínek, Vít Olmer, Ivan Renč, Otto Ševčík, Josef Vorel, Frank Argus, M. Fila, Alex Jandouš, Miloš Nesvadba, Vladimír Kabeláč, Josef Bárta, Ilona Kubásková, Jan Kraus, Kirill Stoljarov.

Lásky jedné plavovlásky

Los amores de una rubia

Dirección: Miloš Forman.

País: Checoslovaquia.

Año: 1965.

Duración: 77 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Jaroslav Papoušek, Miloš Forman, Ivan Passer y Václav Šašek.

Cámara: Miroslav Ondříček.

Música: Evžen Illín.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: Adolf Böhm

Reparto: Hana Brejchová, Vladimír Pucholt, Vladimír Menšík, Ivan Kheil, Jiří Hrubý, Milada Ježková, Josef Šebánek, Marie Salačová, Jarka Crkalová, Zdenka Lorencová, Táňa Zelinková, Jan Vostrčil, Josef Kolb, Antonín Blažejovský, Slavoj Banzet, Ota Heinitz, Otto Sattler, Antonín Keyř, Jindřich Heidelberg, Dana Valtová, Jana Nováková, Hana Pazeltová.

Perličky na dně

Perlas en el fondo del agua

Dirección: Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová y Jaromil Jireš.

País: Checoslovaquia.

Año: 1965.

Duración: 105 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Bohumil Hrabal, Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová y Jaromil Jireš.

Cámara: Jaroslav Kučera.

Música: Jan Klusák, Jiří Šust.

Edición: Miroslav Hájek, Jiřina Lukešová.

Sonido: Blažej Bernard.

Reperto: Pavla Maršálková, Ferdinand Krůta, Alois Vachek, Emil Iserle, Miroslav Nohýnek, Slávka Hozová, Bohumil Hrabal, Jiří Menzel, Miloš Čtrnáctý, František Havel, Josef Hejl, Jan Vašák, Jiří Reichl, Josefa Pechlátová, Václav Žák, Antonín Pokorný, Ivan Vyskočil, Věra Mrázková, Vladimír Boudník, Alžběta Laštovková, Václav Chochola, Jan Vala, Dana Valtová, Ivan Vyskočil, Karel Jeřábek, František Příhoda.

NOTA: Basada en el libro de Bohumil Hrabal.

Intimní osvětlení

Iluminación íntima

Dirección: Ivan Passer.

País: Checoslovaquia.

Año: 1966.

Duración: 71 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Jaroslav Papoušek, Václav Šašek y Ivan Passer.

Cámara: Josef Střecha, Miroslav Ondříček.

Música: Josef Hart y Oldřich Korte.

Edición: Jiřina Lukešová.

Sonido: Adolf Böhm.

Reparto: Karel Blažek, Zdeněk Bezušek, Věra Křesadlová, Jan Vostrčil, Jaroslava Štědrá, Vlastimila Vlková, Karel Uhlík, Miroslav Cvrk, Dagmar Ředinová, Jiří Růžička st., Martin Štědrý, Josef Hart, Jarouš Chmelík.

Kdo chce zabít Jessii?
¿Quién quiere matar a Jessie?

Dirección: Václav Vorlíček.

País: Checoslovaquia.

Año: 1966.

Duración: 81 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Miloš Macourek y Václav Vorlíček.

Cámara: Jan Němeček.

Música: Svatopluk Havelka.

Edición: Ján Chaloupek y Jaromír Janáček.

Sonido: Adolf Nacházel.

Reperto: Dana Medřická, Jiří Sovák, Olga Schoberová, Juraj Višný, Karel Effa, Jan Libíček, Valtr Taub, Bedřich Prokoš, Ilja Racek, Otto Šimánek, Svatopluk Skládal, Čestmír Řanda st., Jaromír Spal, Jan Pohan, Jiří Lír, Richard Lederer, Alena Bradáčová, Jiří Steimar, František Holar, Jaroslav Kepka, Ivo Gübel, Vladimír Menšík, Jan Cmíral st., Zuzana Martínková, Jitka Zelenohorská, Magdalena Rychlíková-Špergrová, Oldřich Velen, Helena Růžičková, Jan Skopeček, Zdeněk Blažek, Jan Schmitt, Karel Houska, Arnošt Bělohávek, Vladimír Fürst, Miloslav Homola, František Šeba, Václav Fišer, Karel Hovorka st., Vlastimil Čaněk, Zdeněk Hamouz, Ivo Husák, Vilém Linke, Pavel Novák, Bedřich Čapek, Alexandr Horváth, Vladimír Navrátil, František Fontén, Jiří Hrachovec, Milan Kindl, Jan Krafka, Eduard Krützner, Marie Landová, Luďa Marešová, Lubomír Kostelka, Josef Příhoda, Miroslav Rataj, Marta Richterová, Jindřich Heidelberg, Věra Váchová, Jiřina Bílá, Zora Polanová, Blažena Slavičková, Alois Dvorský, Otakar Šindelář, Eva Vosková, Pavel Robin, Gustav Vondráček, Alena Kreuzmannová.

Kočár do Vídně

Carruaje a Viena

Dirección: Karel Kachyňa.

País: Checoslovaquia.

Año: 1966.

Duración: 85 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Jan Procházka y Karel Kachyňa.

Cámara: Josef Illík.

Música: Jan Novák.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: Jiří Lenoč.

Reparto: Iva Janžurová, Jaromír Hanzlík, Luděk Munzar, Ladislav Jandoš, Zdeněk Jarolímek, Ivo Niederle, Vladimír Ptáček, Jiří Žák, Klaus-Peter Thiele, Ulrich Thein.

NOTA: Basada en el libro de Jan Procházka.

Ostře sledované vlaky
Trenes rigurosamente vigilados

Dirección: Jiří Menzel.

País: Checoslovaquia.

Año: 1966.

Duración: 92 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Bohumil Hrabal, Jiří Menzel.

Cámara: Jaromír Šofr.

Música: Jiří Šust.

Edición: Jiřina Lukešová.

Sonido: Jiří Pavlík.

Reparto: Václav Neckář, Jitka Bendová, Vladimír Valenta, Libuše Havelková, Josef Somr, Alois Vachek, Jitka Zelenohorská, Vlastimil Brodský, Ferdinand Krůta, Květa Fialová, Nad'a Urbánková, Jiří Menzel, Václav Fišer, Karel Hovorka st., František Husák, Jiří Kodet, Jiří Hálek, Miloslav Homola, Pavla Maršálková, Milada Ježková, Dagmar Zikánová, Bohumil Koška, Václav Kotva, Antonín Pražák, Emil Iserle, Ivan Sova, Vladimír Hrabánek, František Marek, Jana Hana Duffková, Milan Frkal, František Golyšev, Zuzana Minichová, Gustav Hrdlička, Vlasta Kahavcová, Mahulena Kulendíková, Pavel Landovský, František Novák, Josef Vondráček, Vratislav Blažek, Zdeňka Tichá, Jaroslav Toms, Nora Tvrzská, Miloň Novotný, Josef Abrahám.

NOTA: Basada en el libro de Bohumil Hrabal.

Sedmikrásky

Las margaritas

Dirección: Věra Chytilová.

País: Checoslovaquia.

Año: 1966.

Duración: 74 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Věra Chytilová, Ester Krumbachová y Pavel Juráček.

Cámara: Jaroslav Kučera.

Música: Jiří Šust, Jiří Šlitr.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: Ladislav Hausdorf.

Reparto: Jitka Cerhová, Ivana Karbanová, Julius Albert, Jan Klusák, Marie Češková, Marcela Březinová, Jiřina Myšková, Oldřich Hora, Václav Chochola, Jaromír Vomáčka, Josef Koníček, František Ulldrich, Robert Kühnel, Oldřich Bašus.

O slavnosti a hostech

La fiesta y los invitados

Dirección: Jan Němec.

País: Checoslovaquia.

Año: 1966.

Duración: 71 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Jan Němec y Ester Krumbachová.

Cámara: Jaromír Šofr.

Música: Karel Mareš.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: Jiří Pavlík.

Reparto: Ivan Vyskočil, Jan Klusák, Jiří Němec, Pavel Bošek, Karel Mareš, Evald Schorm, Jana Prachařová, Zdena Salivarová-Škvorecká, Helena Pejšková, Miloň Novotný, Dana Němcová, Antonín Pražák, Josef Podaný, Otakar Bohata, Josef Hrbek, Jaromír Komínek, Jiří Kovařík, Adolf Široký, Vladimír Tvrz, Vincenc Vávra, Václav Vodák, Josef Elis, Herbert Koza, Oldřich Lepšík, Zdeněk Mošnička, Alois Mottl, Stanislav Partl, Ctibor Sobotka, Jan Svoboda, Pavel Šilhánek, Pavel Jaderník, Marie Jančová, Herbert Kiswa, Jana Mašíková, Vilém Nademlejnský, Jana Nováková, Emanuel Pejška, Irena Pejšková, Jiří Reichl, Karel Volf, František A. Dvořák, Antonín Kolářský, Václav Rath, V. Maršálek, Jitka Bodláková, Michal Bošek, Jakub Gregor, Zdena Horová, Jiřina Jandová, Marie Karezová, Otta Kutil, Marie Simínová, Marie Smejkalová, Božena Soukupová, Helena Šindelářová, Josef Škvorecký, Nad'a Tronerová, Marta Tvrzová, Marie Vávrová, Helena Vyskočilová, Zuzana Vyskočilová, H. Ťukalová.

Návrat ztraceného syna

El hijo pródigo regresa

Dirección: Evald Schorm.

País: Checoslovaquia.

Año: 1966.

Duración: 103 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Sergej Machonin y Evald Schorm.

Cámara: František Uldrich.

Música: Jan Klusák.

Edición: Jiřina Lukešová.

Sonido: František Šindelář.

Reparto: Jan Kačer, Jana Brejchová, Jiří Menzel, Milan Morávek, Dana Medřická, Anna Lebedová, Antonín Lebeda, Jiřina Třebická, Jiří Kylián, Nina Divíšková, Klára Kačerová, Hana Kreihanslová, Josef A. Stehlík, Bohumil Koška, Leoš Suchařípa, Josef Šulc, Josef Vondráček, Josef Janeček, Olympie Janečková, Karel Hovorka st., Josef Krameš, Arnošt Bělohávek, Jiří Hartman, Milan Maryška, Rudolf Tichý, Václav Čekal.

Mučedníci lásky

Mártires del amor

Dirección: Jan Němec.

País: Checoslovaquia.

Año: 1967.

Duración: 71 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Jan Němec y Ester Krumbachová.

Cámara: Miroslav Ondříček.

Música: Jan Klusák, Karel Mareš.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: František Fabián.

Reperto: Petr Kopřiva, Marta Kubišová, Jiří Reichel, Zdena Korčáková, Hana Kuberová, Karel Gott, Jan Klusák, Jan Krumbach, Jana Dufková, Josef Koníček, Denisa Dvořáková, Alena Čepková, Pavel Bošek, Zdeněk Fanta, Miloň Novotný, Marie Jančová, Marie Sixtová, Helena Anýžová, Vlasta Bambulová, Šárka Horácková, Jiřina Jandová, Marta Kadlečíková, Ela Květoňová, Jana Lauferová, Jana Lichtenbergová, Jana Mašíková, Irena Pejšková, Zuzana Schnöblingová, Olga Světelská, Jana Ševčíková, Zdena Salivarová-Škvorecká, Antonín Bahenský, Libor Fára, Karel Greif, Karel Volf, Pavel Jaderník, Jiří Mucha, Inka Zemánková, Vladimír Preclík, Pavel Vitoch, Ferdinand Havlík, Eugen Jegorov, Karel Pilar, Laco Deczi, Jan Hammer ml., Jiří Verberger, Jaroslav Bořa, Miroslav Vitouš, Eva Olmerová, Laco Tropp, Milan Tesař, Zdeněk Bruderhans, Jitka Cerhová, Ivana Karbanová, Míla Hotový, Herbert Kisza, Jiří Kovařík, Emanuel Pejška, Antonín Pražák, Marie Simínová, Miloš Šafránek, Václav Vodák, Roman Weiss, Lubomíra Jančová.

Šťastný konec

Final feliz

Dirección: Oldřich Lipský.

País: Checoslovaquia.

Año: 1967.

Duración: 71 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Oldřich Lipský, Miloš Macourek.

Cámara: Vladimír Novotný.

Música: Vlastimil Hála.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: Josef Vlček.

Reparto: Vladimír Menšík, Jaroslava Obermaierová, Josef Abrhám, Bohuš Záhorský, Stella Zázvorková, Jiří Steimar, Martin Růžek, Bedřich Prokoš, Josef Hlinomaz, Jaroslav Štercl, Helena Růžičková, Mirko Musil, Lubomír Bryg, Lena Birková, Alena Bradáčová, Vladimír Čech st., Valtr Levý, Petr Sedlák, Lubomír Kostelka, Stanislav Litera, Oldřich Lukeš, Miloš Macourek, Oldřich Velen, Viktor Očásek, Jan Maška, Ilona Cícvárková, Milena Jandová, Jiří Kasík, Vojtěch Kheck, Milan Kindl, Josef Krameš, Ivan Kraus, Jan Kraus, Jiří Sýkora, Kateřina Krausová, Helena Rychterová, Otakar Kuttner, Ladislav Gzela, Vlastimila Vlková, Jan Fleischer, Jan Obrda, Jan Odl, Marie Popelková, Otakar Rödr, Karel Mikuláščík, Jan Sieber, Ela Šilarová, Václav Štekl, Jan Teplý st., Jaroslav Tomsa, Rudolf Veselý, Soňa Zborníková-Stenová, Jiřina Hladíková, Rolf Mey-Dahl.

Marketa Lazarová

Marketa Lazarová

Dirección: František Vlácil.

País: Checoslovaquia.

Año: 1967.

Duración: 165 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Frantisek Vlácil y Frantisek Pavlícek.

Cámara: Bedřich Bařka.

Música: Zdeněk Liřka.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: František Fabián.

Reperto: Magda Vášáryová, Josef Kemr, Naďa Hejná, Jaroslav Moučka, František Velecký, Karel Vaříček, Ivan Palúch, Martin Mrázek, Václav Sloup, Pavla Polášková, Alena Pavlíková, Michal Kořuch, Zdeněk Lipovčan, Harry Studt, Vlastimil Harapes, Zdeněk Kutil, František Nechyba, Zdeněk Kryzáne, Zdeněk Řehoř, Oto Ševčík, Vladimír Menšík, Karla Chadimová, Pavel Landovský, Ladislav Povařay, Václav Kovařík, Petr Sedlák, Václav Antoř, František Hlinovský, Otto Lackovič, Jaroslav Mařan, Jan Pohan, Zdeněk Štěpáne (vyp.), Majka-Čech, Alena Bradáčová, Josef Bradáč, Čestmír Čivrný, Antonín Hardt, Luděk Drábek, Jaroslav Klenot, Karel Kryřka, Ludvík Wolf, Zbyšek Šrůta, Josef Šulc, Antonie Hegerlíková, Petr Kostka, Ladislav Trojan, Karolina Slunécková, Martin Růžek, Gabriela Vránová, Klaus-Peter Thiele, Marie Tomášová.

NOTA: Basada en la novela homónima de Vladislav Vančura.

Hoří, má panenko

¡Al fuego, bomberos!

Dirección: Miloš Forman.

País: Checoslovaquia, Italia.

Año: 1967.

Duración: 71 minutos.

Producción: Carlo Ponti Cinematográfica y Filmové studio Barrandov.

Guion: Milos Forman, Jaroslav Papoušek, Václav Šašek e Ivan Passer.

Cámara: Miroslav Ondříček.

Música: Karel Mareš.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: Adolf Böhm.

Reperto: Jan Vostrčil, Josef Šebánek, Ladislav Adam, Vratislav Čermák, František Debelka, Václav Novotný, František Paska, František Reinstein, Josef Řehořek, Josef Valnoha, J. Řeháček, Josef Kolb, Milada Ježková, František Svět, Jan Stöckl, Antonín Blažejovský, Josef Kutálek, Stanislav Holubec, Alena Květová, Olga Blechová-Matušková, Alena Freiburgová, Marie Slívová, V. Bartošová, V. Janusová, E. Šnajdrová, Hana Kuberová, Miluše Zelená, Jíří Líbal, Anna Liepoldová, Miloslav Balcar, Marie Kovářová, Jarmila Kuchařová, Vlastimila Vlková, Hana Hanusová, Stanislav Dytrich, F. Řehořková, M. Mejsnarová.

Rozmarné léto
Caprichoso verano

Dirección: Jiří Menzel.

País: Checoslovaquia.

Año: 1967.

Duración: 74 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Václav Nývlt y Jiří Menzel.

Cámara: Jaromír Šofr.

Música: Jiří Šust.

Edición: Jiřina Lukešová.

Sonido: Jiří Pavlík.

Reparto: Rudolf Hrušínský, Míla Myslíková, Vlastimil Brodský, František Řehák, Jana Preissová, Jiří Menzel, Bohuš Záhorský, Vlasta Jelínková, Karel Hovorka st., Bohumil Koška, Vladimír Pátek, Alois Vachek, Pavel Bošek, Antonín Pražák, Karel Engel, Jiří Kasík, Jaroslav Tomsa, Ludvík Wolf, Jindra Fenclová, Růžena Preisslerová, Karel Schmied.

NOTA: Basada en la novela de Vladislav Vančura.

Údolí včel
El valle de las abejas

Dirección: František Vlácil.

País: Checoslovaquia.

Año: 1968.

Duración: 96 minutos.

Producción: Filmové Studio Barrandov.

Guion: Vladimír Körner, František Vlácil.

Cámara: František Uldrich.

Música: Zdeněk Liška.

Edición: Miroslav Hájek.

Sonido: František Fabián.

Reparto: Petr Čepěk, Jan Kačer, Zdeněk Kryžánek, Věra Galatíková, Miroslav Macháček, Josef Somr, Václav Kotva, Josef Kotapiš, Petr Sedlák, Jana Hlaváčková, František Kovářík, Antonín Pražák, Ludvík Volf, Ladislav Gzela, Petr Štěpánek, Michal Kožuch, Jana Hájková, Zdeněk Sedláček, Miloš Willig, František Husák, Vladimír Navrátil, Zdeněk Chlum, Jiří Stivín, Vlastimila Vlková, Zdeněk Řehoř, Vlastimil Hašek, Pavel Landovský, Vítězslav Vejražka.

NOTA: Basada en el libro de Vladimír Körner.

ANEXO II: FICHAS DE DIRECTORES. FILMOGRAFÍA Y PREMIOS

JOSEF ROVENSKÝ (17.4.1891-5.11.1937)

1920. *Setřelé písmo*. Checoslovaquia.

1920. *Komediantka*. Checoslovaquia.

1921. *Děti osudu*. Checoslovaquia.

1922. *Tulákovo srdce*. Checoslovaquia. Codirigida con Jan Wenceslaus Speerger.

1927. *Dům ztraceného štěstí*. Checoslovaquia.

1928. *Životem vedla je láska*. Checoslovaquia.

1933. *Řeka*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1934 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1934. *Za ranních červánků*. Checoslovaquia.

1934. *Tatranská romance*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1935 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1935. *Maryša*. Checoslovaquia.

- Ganadora de la Recomendación Especial del Festival de Cine de Venecia de 1936.
- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1936 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1936. *Marja Valevská*. Austria.

- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1936 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1937. *Hlídač č. 47*. Checoslovaquia. Codirigida con Jan Sviták.

1937. *Dobrodružství poručíka Glahna*. Imperio alemán. Codirigida con Olaf Fjord.

VLADISLAV VANČURA (23.6.1891-1.6.1942)

1932. *Před maturitou*. Checoslovaquia. Codirigida con Svatopluk Innemann.

1933. *Na sluneční straně*. Checoslovaquia.

1933. *Burza práce*. Checoslovaquia.

1934. *Marijka nevěrnice*. Checoslovaquia.

1937. *Naši furianti*. Checoslovaquia. Codirigida con Václav Kubásek.

1937. *Láska a lidé*. Checoslovaquia. Codirigida con Václav Kubásek.

SVATOPLUK INNEMANN (12.2.1896-30.10.1945)

1920. *Červená Karkulka*. Checoslovaquia.
1921. *Zelený automobil*. Checoslovaquia.
1922. *Venoušek a Stázička*. Checoslovaquia. Cortometraje.
1922. *Komptoiristka*. Checoslovaquia.
1923. *Bud' připraven!*. Checoslovaquia.
1925. *Z českých mlýnů*. Checoslovaquia. Codirigida con Ferry Seidl.
1925. *Josef Kajetán Tyl*. Checoslovaquia.
1926. *Švejk v ruském zajetí*. Checoslovaquia.
1926. *Lásky Kačenky Strnadové*. Checoslovaquia.
1926. *Falešná kočička aneb Když si žena umíní*. Checoslovaquia.
1927. *Osud vdovy Novákové*. Checoslovaquia. Cortometraje.
1927. *Milenky starého kriminálního*. Checoslovaquia.
1928. *Ve dvou se to lépe táhne*. Checoslovaquia.
1929. *Tchán Kondelík a zet' Vejvara*. Checoslovaquia.
1929. *Plukovník Švec*. Checoslovaquia.
1929. *Nevíňátka*. Checoslovaquia.
1929. *Dva bratři*. Checoslovaquia. Cortometraje.
1930. *Fidlovačka*. Checoslovaquia.
1931. *Zazobanec*. Checoslovaquia.
1931. *Třetí rota*. Checoslovaquia.
1931. *Psohlavci*. Checoslovaquia.
1931. *Poslední bohém*. Checoslovaquia.
1931. *Muži v offsidu*. Checoslovaquia.
1931. *Karel Havlíček Borovský*. Checoslovaquia.
1932. *Šenkýřka "U divoké krásy"*. Checoslovaquia.
1932. *Sňatková kancelář*. Checoslovaquia.

1932. *Před maturitou*. Checoslovaquia. Codirigida con Vladislav Vančura.
1932. *Písničkář*. Checoslovaquia.
1932. *Malostranští mušketýři*. Checoslovaquia.
1933. *Vůně domova*. Checoslovaquia. Cortometraje.
1933. *Vražda v Ostrovní ulici*. Checoslovaquia.
1933. *Voda a voda je dvojí*. Checoslovaquia. Cortometraje.
1933. *U svatého Antoníčka*. Checoslovaquia.
1933. *Skřivánčí píseň*. Checoslovaquia.
1933. *Prodaná nevěsta*. Checoslovaquia. Codirigida con Jaroslav Kvapil y Emil Pollert.
1933. *Drž je!*. Checoslovaquia. Cortometraje.
1934. *Z bláta do louže*. Checoslovaquia.
1934. *Tři kroky od těla*. Checoslovaquia.
1934. *Hudba srdcí*. Checoslovaquia.
1936. *Tvoje srdce inkognito*. Checoslovaquia. Codirigida con Félix de la Cámara.
1936. *Sextánka*. Checoslovaquia.
1937. *Švanda dudák*. Checoslovaquia.
1937. *Bílý cíl*. Checoslovaquia. Cortometraje.

CARL JUNGHANS (7.10.1897-8.11.1984)

1929. *Takový je život*. Checoslovaquia.

1932. *Flihende Schatten*. Imperio alemán.

1935. *...a život jde dál...* . Checoslovaquia y Yugoslavia. Codirigida con F.W. Kraemer y Václav Kubásek.

- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1935 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1936. *Jugend der Welt. Der Film von den IV. Olympischen Winterspielen in Garmisch-Partenkirchen*. Imperio alemán. Cortometraje.

- Ganadora en el Festival de Cine de Venecia de 1936 en la categoría de Mejor Documental Extranjero.

1938. *Altes Herz geht auf die Reise*. Imperio alemán.

1946. *Monuments of the Past*. Estados Unidos.

OTROS PREMIOS:

- Ganador en el Festival de Cine de Alemania (Deutscher Filmpreis) de 1975 con el Premio Honorario por su contribución al cine alemán.

KAREL ANTON (25.10.1898-12.4.1979)

1921. *Cikáni*. Checoslovaquia.
1922. *Poslední polibek*. Checoslovaquia.
1922. *Maharadžovo potěšení*. Checoslovaquia.
1923. *Únos bankéře Fuxo*. Checoslovaquia.
1923. *Tu ten kámen*. Checoslovaquia.
1925. *Do panského stavu*. Checoslovaquia.
1926. *Pohádka máje*. Checoslovaquia.
1926. *Otec Kondelík a ženich Vejvara II*. Checoslovaquia.
1926. *Otec Kondelík a ženich Vejvara I*. Checoslovaquia.
1927. *Láska a hřebíky*. Checoslovaquia.
1930. *Tonka Šibenice*. Checoslovaquia.
1930. *Lidé v bouři*. Checoslovaquia e Imperio alemán.
1931. *Aféra plukovníka Redla*. Checoslovaquia.
1932. *Simone est comme ça*. Estados Unidos.
1932. *Die Nackte Wahrheit*. Estados Unidos.
1932. *Monsieur Albert*. Francia.
1932. *Maquillage*. Francia.
1932. *Le cordon bleu*. Francia.
1932. *Criez-le sur les toits*. Francia.
1933. *Un soir de réveillon*. Estados Unidos y Francia.
1933. *Une petite femme dans le train*. Estados Unidos y Francia.
1933. *Un fil a la patte*. Francia.
1933. *Rien que des mensonges*. Francia.
1933. *Matricule 33*. Francia.
1933. *Les surprises du sleeping*. Francia.
1933. *Le chasseur de chez Maxim 's*. Francia.

1933. *Jsem děvče s čertem v těle*. Checoslovaquia.
1934. *La cinquième empreinte*. Francia.
1935. *Monsieur Sans-Gêne*. Francia.
1935. *Martha*. Imperio alemán.
1935. *Arènes joyeuses*. Francia.
1936. *Weißer Sklaven*. Imperio alemán.
1936. *Martha*. Imperio alemán.
1937. *V tajném poslání*. Imperio alemán.
1939. *Wir tanzen um die Welt*. Imperio alemán.
1940. *Hvězda z Ria*. Imperio alemán.
1941. *Ohm Krüger*. Imperio alemán. Codirigida con Herbert Maisch y Hans Steinhoff.
1941. *Immer nur-Du!*. Imperio alemán.
- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1941 en la categoría de Mejor Película Extranjera.
1942. *Styxův případ*. Imperio alemán.
1943. *Kollege kommt gleich*. Imperio alemán.
1943. *Die große Nummer*. Imperio alemán.
1943. *Die Wirtin zum Weißen Röß'l*. Imperio alemán.
1944. *Die Hochstaplerin*. Imperio alemán.
1944. *Der große Preis*. Imperio alemán.
1946. *Peter Voss, der Millionendieb*. Imperio alemán.
1949. *Ruf an das Gewissen*. Alemania.
1949. *Der große Fall*. Alemania.
1950. *Verlobte Leute*. Alemania.
1952. *Die Weibertausch*. Alemania Occidental.
1953. *Von Liebe reden wir später*. Alemania Occidental.
1953. *Die Rose von Stambul*. Alemania Occidental.
1953. *Der Vetter aus Dingsda*. Alemania Occidental.

1954. *Clivia*. Alemania Occidental.

1956. *Die Christel von der Post*. Alemania Occidental.

1956. *Bonjour Kathrin*. Alemania Occidental.

1957. *Viktor und Viktoria*. Alemania Occidental.

1957. *Der Kühne Schwimmer*. Alemania Occidental.

1960. *Der Rächer*. Alemania Occidental.

VÁCLAV KRŠKA (7.10.1900-17.11.1969)

1939. *Ohnivé léto*. Checoslovaquia. Codirigida con František Čáp.

1944. *Kluci na řece*. Checoslovaquia. Codirigida con Jiří Slavíček.

1945. *Řeka čaruje*. Checoslovaquia.

1947. *Housle a sen*. Checoslovaquia.

1947. *Až se vrátíš*. Checoslovaquia.

1949. *Revoluční rok 1848*. Checoslovaquia.

1950. *Posel úsvitu*. Checoslovaquia.

1951. *Mikoláš Aleš*. Checoslovaquia.

1952. *Mladá léta*. Checoslovaquia.

1953. *Měsíc nad řekou*. Checoslovaquia.

1954. *Stříbrný vítr*. Checoslovaquia.

1955. *Z mého života*. Checoslovaquia.

- Ganadora en el Festival de Cine de Venecia de 1955 en la categoría de Nuevo Director Más Prometedor.
- Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1955.

1956. *Legenda o lásce*. Bulgaria y Checoslovaquia.

1956. *Labakan*. Bulgaria y Checoslovaquia.

1956. *Dalibor*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1956.

1958. *Zde jsou lvi*. Checoslovaquia.

1958. *Cesta zpátky*. Checoslovaquia.

1960. *Osení*. Checoslovaquia.

1961. *Kde řeky mají slunce*. Checoslovaquia.

- Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1961.

1964. *Místo v houfu*. Checoslovaquia. Codirigida con Zbyněk Brynych y Václav Gajer.

1964. *Komedie s Klikou*. Checoslovaquia.

1966. *Poslední růže od Casanovy*. Checoslovaquia.

1967. *Dívka s třemi velbloudy*. Czechoslovakia.

1968. *Jarní vody*. Czechoslovakia.

HUGO HAAS (19.2.1901-1.12.1968)

1936. *Velbloud uchem jehly*. Checoslovaquia. Codirigida con Otakar Vávra.

1937. *Kvočna*. Checoslovaquia.

1937. *Děvčata, nedejte se!*. Checoslovaquia. Codirigida con Josef Alfred Holman.

1937. *Bílá nemoc*. Checoslovaquia.

1938. *Co se šeptá*. Checoslovaquia.

1951. *Hlídač č. 47*. Estados Unidos.

- Nominada al Premio del Sindicato de Escritores de América (Writers Guild of America Award) de 1952 en la categoría de Película de Bajo Presupuesto Mejor Escrita.

1951. *Dívka na mostě*. Estados Unidos.

1952. *Podivné okouzlení*. Estados Unidos.

1953. *Žena bližního tvého*. Estados Unidos.

1953. *Přiznání jedné dívky*. Estados Unidos.

1954. *Návnada*. Estados Unidos.

1954. *Jiná žena*. Estados Unidos.

1955. *Zadrž ten úsvit*. Estados Unidos.

1956. *Jednou nohou v pekle*. Estados Unidos.

1957. *Srazit a ujet*. Estados Unidos.

1957. *Lizzie*. Estados Unidos.

1959. *Night of the Quarter Moon*. Estados Unidos.

1959. *Born to Be Loved*. Estados Unidos.

1962. *Paradise Alley*. Estados Unidos.

GUSTAV MACHATÝ (9.5.1901-14.12.1963)

1919. *Teddy by kouřil*. Checoslovaquia.

1926. *Kreutzerova sonáta*. Checoslovaquia.

1927. *Švejk v civilu*. Austria y Checoslovaquia.

1929. *Erotikon*. Checoslovaquia.

1931. *Ze soboty ne neděli*. Checoslovaquia.

1932. *Načeradec, král kibiců*. Checoslovaquia.

1932. *Extase*. Austria y Checoslovaquia.

- Ganadora en el Festival de Cine de Venecia de 1934 en la categoría de Mejor Director.
- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1934 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1934. *Nocturno*. Austria.

1936. *Baletky*. Italia.

- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1936 en la categoría de Mejor Película Italiana.

1937. *Madame X*. Estados Unidos. Codirigida con Sam Wood.

1937. *Hraběnka Walewská*. Estados Unidos. Codirigida con Clarence Brown.

1937. *Dobrá země*. Estados Unidos. Codirigida con Victor Fleming y Sidney Franklin.

1937. *Born Reckless*. Estados Unidos. Codirigida con Malcom St. Clair.

1938. *Nesprávná cesta*. Estados Unidos. Cortometraje.

1939. *Mimo zákon*. Estados Unidos.

1945. *Žárlivost*. Estados Unidos.

1955. *Hledané dítě 312*. Alemania Occidental.

MARTIN FRICĚ (29.3.1902-26.8.1968)

1928. *Páter Vojtěch*. Checoslovaquia.
1929. *Varhaník u sv. Víta*. Checoslovaquia.
1929. *Chudá holka*. Checoslovaquia.
1930. *Vše pro lásku*. Checoslovaquia.
1930. *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Checoslovaquia.
1931. *Udavač*. Austria e Imperio alemán. Codirigida con Karel Lamač.
1931. *To neznáte Hadimršku*. Checoslovaquia. Codirigida con Karel Lamač.
1931. *On a jeho sestra*. Checoslovaquia.
1931. *Dobrý voják Švejk*. Checoslovaquia.
1932. *Sestra Angelika*. Checoslovaquia.
1932. *Maska*. Austria e Imperio alemán. Codirigida con Karel Lamač.
1932. *Kantor Ideál*. Checoslovaquia.
1932. *Anton Špelec, ostrostřelec*. Checoslovaquia.
1933. *Život je pes*. Checoslovaquia.
1933. *U snědeného krámu*. Checoslovaquia.
1933. *S vyloučením veřejnosti*. Checoslovaquia.
1933. *Revizor*. Checoslovaquia.
1933. *Pobočník Jeho Výsosti*. Checoslovaquia.
1933. *Dvanáct křesel*. Checoslovaquia y Polonia. Codirigida con Michal Waszyński.
1934. *Poslední muž*. Checoslovaquia.
1934. *Posel míru*. Checoslovaquia. Cortometraje.
1934. *Mazlíček*. Checoslovaquia.
1934. *Hej-rup!*. Checoslovaquia.
- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1935 en la categoría de Mejor Película Extranjera.
1935. *Jánošík*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1936 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1935. *Jedenácté přikázání*. Checoslovaquia.

1935. *Hrdina jedné noci*. Checoslovaquia.

1935. *At' žije nebožtík*. Checoslovaquia.

1936. *Švadlenka*. Checoslovaquia.

1936. *Černobílá rapsodie*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1936. *Ulička v ráji*. Checoslovaquia.

1936. *Páter Vojtěch*. Checoslovaquia.

1937. *Tři vejce do skla*. Checoslovaquia.

1937. *Svět patří nám*. Checoslovaquia.

1937. *Mravnost nade vše*. Checoslovaquia.

1937. *Lidé na kře*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1937 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1937. *Hordubalové*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1938 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1937. *Advokátka Věra*. Checoslovaquia.

1938. *Škola základ života*. Checoslovaquia.

1938. *Krok do tmy*. Checoslovaquia.

1939. *Muž z neznáma*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Copa Mussolini del Festival de Cine de Venecia de 1940 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1939. *Kristián*. Checoslovaquia.

1939. *Jiný vzduch*. Checoslovaquia.

1939. *Eva tropí hlouposti*. Checoslovaquia.

1939. *Cesta do hlubin študákovy duše*. Checoslovaquia.

1940. *Muzikantská Liduška*. Checoslovaquia.

1940. *Když Burian prášil*. Checoslovaquia.
1940. *Katakomby*. Checoslovaquia.
1940. *Druhá směna*. Checoslovaquia.
1941. *Těžký život dobrodruha*. Checoslovaquia.
1941. *Tetička*. Checoslovaquia.
1941. *Roztomilý člověk*. Checoslovaquia.
1941. *Hotel Modrá hvězda*. Checoslovaquia.
1942. *Valentin Dobrotivý*. Checoslovaquia.
1942. *Barbora Hlavsová*. Checoslovaquia.
1943. *Experiment*. Checoslovaquia.
1943. *Druhý výstřel*. Imperio alemán.
1944. *Z lásky k tobě*. Imperio alemán.
1944. *Prstýnek*. Checoslovaquia.
1944. *Počestné paní pardubické*. Checoslovaquia.
1945. *Černí myslivci*. Checoslovaquia.
1946. *Varij...!*. Checoslovaquia. Codirigida con Pal'o Bielik.
1946. *13. revír*. Checoslovaquia.
1947. *Čapkovy povídky*. Checoslovaquia.
- Nominada al Gran Premio Internacional del Festival de Cine de Venecia de 1947.
1947. *Polibek ze stadionu*. Checoslovaquia.
1948. *Návrat domů*. Checoslovaquia.
1949. *Pětistovka*. Checoslovaquia.
1949. *Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář*. Checoslovaquia.
1950. *Zocelení*. Checoslovaquia.
1950. *Past*. Checoslovaquia.
- Nominada al Gran Premio del Festival del Festival de Cine de Cannes de 1951.
1950. *Bylo to v máji*. Checoslovaquia. Codirigida con Václav Berdych.

1951. *Císařův pekař – Pekařův císař*. Českoslovaquia.

1953. *Tajemství krve*. Českoslovaquia.

- Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1953.

1955. *Psohlavci*. Českoslovaquia.

- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1955.

1955. *Nechte to na mně*. Českoslovaquia.

1956. *Zaostřit, prosím!*. Českoslovaquia.

1958. *Povodeň*. Českoslovaquia.

1958. *Dnes naposled*. Českoslovaquia.

1959. *Princezna se zlatou hvězdou*. Českoslovaquia.

1959. *Dařbuján a Pandrhola*. Českoslovaquia.

1960. *Bílá spona*. Českoslovaquia.

1963. *Král Králů*. Českoslovaquia.

1964. *Hvězda zvaná Pelyněk*. Českoslovaquia.

1966. *Lidé z maringotek*. Českoslovaquia.

1967. *Přísně tajné premiéry*. Českoslovaquia.

1968. *Nejlepší ženská mého života*. Českoslovaquia.

KAREL STEKLÝ (9.10.1903-5.7.1987)

1945. *Prostáček*. Checoslovaquia.

1946. *Průlom*. Checoslovaquia.

1947. *Siréna*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Gran Premio Internacional del Festival de Cine de Venecia de 1947.

1948. *Kariéra*. Checoslovaquia.

1949. *Soudný den*. Checoslovaquia.

1950. *Temno*. Checoslovaquia.

1952. *Anna proletárka*. Checoslovaquia.

1955. *Strakonický dudák*. Checoslovaquia.

1956. *Dobrý voják Švejk*. Checoslovaquia.

- Nominada al Globo de Cristal del Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary de 1957.

1957. *Poslušně hlásím*. Checoslovaquia.

1959. *Mstitel*. Checoslovaquia.

1962. *Objev na Strápaté hůrce*. Checoslovaquia.

1963. *Lucie*. Checoslovaquia.

1964. *Zkáza Jeruzaléma*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1969. *Slasti Otce vlasti*. Checoslovaquia.

1970. *Svatby pana Voka*. Checoslovaquia.

1971. *Svět otevřený náhodám*. Checoslovaquia.

1972. *Lupič Legenda*. Checoslovaquia.

1973. *Hroch*. Checoslovaquia.

1974. *Za volantem nepřítel*. Checoslovaquia.

1975. *Tam, kde hnízdí čápi*. Checoslovaquia.

1977. *Všichni proti všem*. Checoslovaquia.

1978. *Skandál v Gri – Gri baru*. Checoslovaquia.

1979. *Pan Vok odchází*. Checoslovaquia.

1980. *Hra o královnu*. Czechoslovakia.

1981. *Každému jeho nebe*. Czechoslovakia.

1982. *Příhody pana Příhody*. Czechoslovakia.

1985. *Podivná přátelství herce Jesenia*. Czechoslovakia.

ALEXANDER HACKENSCHMIED (17.12.1907-26.7.2004)

1937. *Silnice zpívá*. Checoslovaquia. Codirigida con Elmar Klos. Cortometraje.

1940. *Řeka života a smrti*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1943. *Odpolední osidla*. Estados Unidos. Codirigida con Maya Deren. Cortometraje.

1950. *Každý jsme nějaký*. Estados Unidos. Cortometraje.

1951. *Gentleman v pokoji 6*. Estados Unidos. Cortometraje.

1957. *Izrael: Dobrodružství*. Estados Unidos. Cortometraje.

1967. *We are Young*. Canadá. Codirigida con Francis Thompson. Cortometraje.

OTROS PREMIOS:

- Nominado al Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín de 1959 en la categoría de Mejor Largometraje Documental por *Power Among Men*.
- Ganador en el Festival Internacional de Cine documental de Jihlava (República Checa) de 2003 por su Contribución al Mundo del Cine.

ELMAR KLOS (26.1.1910-19.7.1993)

1935. *Školní úkol*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1935. *Člověk ani neví*. Checoslovaquia. Codirigida con F. Šestka. Cortometraje.

1935. *Nová píseň*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1935. *Hledá se paní Polášková*. Checoslovaquia. Codirigida con F. Šestka. Cortometraje.

1935. *A proč...?*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1937. *V domě straší duch*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1937. *Silnice zpívá*. Checoslovaquia. Codirigida con Alexander Hackenschmied. Cortometraje.

1937. *Kolem dokola*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1939. *Čtyři lidé - jedna řeč*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1940. *Osm kroků v taktu*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1942. *Nejvýnosnější prodej*. Checoslovaquia. Codirigida con Bořivoj Zeman. Cortometraje.

1952. *Únos*. Checoslovaquia. Codirigida con Ján Kadár.

1955. *Hudba z Marsu*. Checoslovaquia. Codirigida con Ján Kadár.

1957. *Tam na konečné*. Checoslovaquia. Codirigida con Ján Kadár.

1958. *Tři přání*. Checoslovaquia. Codirigida con Ján Kadár.

1963. *Smrt si říká Engelchen*. Checoslovaquia. Codirigida con Ján Kadár.

- Ganadora del Premio de Oro del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1963.
- Nominada al Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1963.

1964. *Obžalovaný*. Checoslovaquia. Codirigida con Ján Kadár.

- Ganadora del Globo de Cristal del Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary de 1964.

1965. *Obchod na korze*. Checoslovaquia. Codirigida con Ján Kadár.

- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1965.
- Ganadora del Plato Dorado de los Premios David di Donatello de 1967.

- Nominada al premio del Círculo de Críticos de Cine de Nueva York (New York Film Critics Circle Awards) de 1966 en la categoría de Mejor Director.

1969. *Touha zvaná Anada*. Checoslovaquia y Estados Unidos. Codirigida con Ján Kadár.

- Nominada al Charybdis de Oro del Festival Internacional de Cine de Taormina (Sicilia, Italia) de 1972.

1989. *Bizon*. Checoslovaquia. Codirigida con Moris Issa.

JIŘÍ WEISS (29.3.1913-10.4.2004)

1940. *Who Killed Jack Robins?*. Gran Bretaña.

1941. *John Smith se probouzí*. Gran Bretaña.

1947. *Uloupená hranice*. Checoslovaquia.

1948. *Dravci*. Checoslovaquia.

1950. *Vstanou noví bojovníci*. Checoslovaquia.

1950. *Poslední výstřel*. Checoslovaquia.

1953. *Můj přítel Fabián*. Checoslovaquia.

1955. *Punt 'a a čtyřlístek*. Checoslovaquia.

1956. *Hra o život*. Checoslovaquia.

1957. *Vlčí jáma*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio FIPRESCI del Festival de Cine de Venecia de 1958.
- Ganadora del Premio al Nuevo Cine del Festival de Cine de Venecia de 1958.
- Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1958.

1959. *Taková láska*. Checoslovaquia.

1959. *Romeo, Julie a tma*. Checoslovaquia.

- Ganadora de la Concha de Oro del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1960.

1961. *Zbabělec*. Checoslovaquia.

1963. *Zlaté kapradí*. Checoslovaquia.

- Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1963.

1965. *Třicet jedna ve stínu*. Checoslovaquia y Gran Bretaña.

- Ganadora del Premio UNICRIT del Festival Internacional de Cine de Berlín de 1965.

1966. *Vražda po našem*. Checoslovaquia.

- Ganadora de la Concha de Plata del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1967.

1990. *Marta a já*. Alemania, Austria, Francia e Italia.

- Nominada al Lazo de Plata Europeo del Sindicato Nacional Italiano de Periodistas de Cine de 1992.
- Ganadora del Festival Internacional de Cine de Vancouver de 1991 en la categoría de Película Más Popular.
- Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1990.

OTROS PREMIOS:

- Ganador en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary de 1949 en la categoría de Mejor Documental por *Píseň o sletu*.

ALFRÉD RADOK (17.12.1914-22.4.1976)

1947. *Parohy*. Checoslovaquia. Codirigida con František Sádek.

1949. *Daleká cesta*. Checoslovaquia.

1952. *Divotvorný klobouk*. Checoslovaquia.

1956. *Dědeček automobil*. Checoslovaquia.

- Ganadora de la Concha de Oro del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1957.

JÁN KADÁR (1.4.1918-1.6.1979)

1949. *Katka*. Checoslovaquia.

1952. *Únos*. Checoslovaquia. Codirigida con Elmar Klos.

1955. *Hudba z Marsu*. Checoslovaquia. Codirigida con Elmar Klos.

1957. *Tam na konečné*. Checoslovaquia. Codirigida con Elmar Klos.

1958. *Tři přání*. Checoslovaquia. Codirigida con Elmar Klos.

1963. *Smrt si říká Engelchen*. Checoslovaquia. Codirigida con Elmar Klos.

- Ganadora del Premio de Oro del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1963.
- Nominada al Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1963.

1964. *Obžalovaný*. Checoslovaquia. Codirigida con Elmar Klos.

- Ganadora del Globo de Cristal del Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary de 1964.

1965. *Obchod na korze*. Checoslovaquia. Codirigida con Elmar Klos.

- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1965.
- Ganadora del Plato Dorado de los Premios David di Donatello de 1967.
- Nominada al Premio NYFCC del Círculo de Críticos de Cine de Nueva York de 1966 en la categoría de Mejor Director.
- Ganadora del Premio de la Audiencia del Festival de Cine de Pilsen de 1968 en la categoría de Película Más Popular.

1969. *Touha zvaná Anada*. Checoslovaquia y Estados Unidos. Codirigida con Elmar Klos.

- Nominada al Charybdis de Oro del Festival Internacional de Cine de Taormina (Sicilia, Italia) de 1972.

1970. *Anděl Levine*. Estados Unidos.

1975. *Co mi táta nalhal*. Canadá.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival de Cine Internacional de Chicago de 1975 en la categoría de Mejor Película.

JIŘÍ KREJČÍK (26.6.1918-9.8.2013)

1946. *Dárek*. Checoslovaquia. Codirigido con Jiří Trnka. Cortometraje.

1947. *Týden v tichém domě*. Checoslovaquia.

1948. *Ves v pohraničí*. Checoslovaquia.

1948. *Svědomy*. Checoslovaquia.

1952. *Nad námi svítá*. Checoslovaquia.

1954. *Frona*. Checoslovaquia.

1957. *Slečna Maličevská*. Checoslovaquia.

1958. *O věcech nadpřirozených*. Checoslovaquia. Codirigida con Jaroslav Mach y Miloš Makovec.

- Ganadora de la Mención Especial del Festival de Cine Internacional de Locarno de 1959 por el segmento “Glorie”.

1958. *Morálka paní Dulské*. Checoslovaquia.

1959. *Probuzení*. Checoslovaquia.

1960. *Vyšší princip*. Checoslovaquia.

1961. *Labyrint srdce*. Checoslovaquia.

1962. *Polnočná omša*. Checoslovaquia.

1964. *Čintamani & podvodník*. Checoslovaquia.

1967. *Svatba jako řemen*. Checoslovaquia.

1967. *Pension pro svobodné pány*. Checoslovaquia.

1971. *Hry lásky šálivé*. Checoslovaquia.

1972. *Podezření*. Checoslovaquia.

1979. *Božská Ema*. Checoslovaquia.

1984. *Prodavač humoru*. Checoslovaquia.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Premio por su Éxito Artístico de los Premios León Checo¹ de 1999.
- Ganador en el Festival Internacional de Cine documental de Jihlava (República Checa) del 2000 en la categoría de Mejor Documental Checo por *Maturita v listopadu*.
- Ganador del Premio Especial del Festival de Cine Internacional de Karlovy Vary del 2005 por su Destacada Contribución al Mundo del Cine.

¹ Distinciones otorgadas por la Academia de Cine y Televisión checoslovaca (*Česká filmová a televizní akademie*) de carácter anual desde 1993.

OTAKAR VÁVRA (28.2.1911-15.9.2011)

1931. *Světlo proniká tmou*. Checoslovaquia. Codirigida con František Pilát. Cortometraje.

1934. *Žijeme v Praze*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1935. *Listopad*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1936. *Velbloud uchem jehly*. Checoslovaquia. Codirigida con Hugo Haas.

1937. *Panensství*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Copa Mussolini en el Festival de Cine de Venecia de 1938 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1937. *Filosofská historie*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Copa Mussolini en el Festival de Cine de Venecia de 1938 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1938. *Na sto procent*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1938. *Cech panen kutnohorských*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Copa Mussolini en el Festival de Cine de Venecia de 1938 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1939. *Kouzelný dům*. Checoslovaquia.

1939. *Humoreska*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Copa Mussolini en el Festival de Cine de Venecia de 1939 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1939. *Dívka v modrém*. Checoslovaquia.

1940. *Pohádka máje*. Checoslovaquia.

1940. *Podvod s Rubensem*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1940. *Pacientka Dr. Hegla*. Checoslovaquia.

1940. *Maskovaná milenka*. Checoslovaquia.

1941. *Turbina*. Checoslovaquia.

1942. *Přijdu hned*. Checoslovaquia.

1942. *Okouzlená*. Checoslovaquia.

1943. *Šťastnou cestu*. Checoslovaquia.

1945. *Rozina sebranec*. Checoslovaquia.

1946. *Nezbedný bakalář*. Checoslovaquia.
- Nominada el Gran Premio del Festival en el Festival de Cine de Cannes de 1946 en la categoría de Mejor Película.
1947. *Předtucha*. Checoslovaquia.
1948. *Krakatit*. Checoslovaquia.
1949. *Němá barikáda*. Checoslovaquia.
1952. *Nástup*. Checoslovaquia.
1954. *Jan Hus*. Checoslovaquia.
1955. *Jan Žižka*. Checoslovaquia.
1956. *Proti všem*. Checoslovaquia.
1958. *Občan Brych*. Checoslovaquia.
1959. *První parta*. Checoslovaquia.
- Nominada al Premio de Mejor Película en el Festival de Cine de Mar de Plata de 1960.
1960. *Srpnová neděle*. Checoslovaquia.
1960. *Policejní hodina*. Checoslovaquia.
1961. *Noční host*. Checoslovaquia.
1962. *Horoucí srdce*. Checoslovaquia.
1965. *Zlatá reneta*. Checoslovaquia.
- Ganadora de la Concha de Oro del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1965.
1966. *Romance pro křídlovku*. Checoslovaquia.
- Ganadora del Premio Especial de Plata del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1967.
 - Nominada al Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1967.
1968. *Třináctá komnata*. Checoslovaquia.
1969. *Kladivo na čarodějnice*. Checoslovaquia.
- Ganadora del Premio FIPRESCI del Festival de Cine de Mar del Plata (Argentina) de 1970 en la categoría de Mención Especial.

- Ganadora del Premio Cine Club Núcleo del Festival de Cine de Mar del Plata de 1970 en la categoría de Mejor Película.
- Nominada al Premio de Mejor Película en el Festival de Cine de Mar de Plata de 1970.
- Ganadora del Martín Pescador de Oro en el Festival de Cine de Pilsen de 1990.

1973. *Dny zrady II*. Checoslovaquia.

1973. *Dny zrady I*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Diploma del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1973.
- Nominada al Premio de Oro del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1973.

1974. *Sokolovo*. Checoslovaquia y la URSS.

1975. *Osvobození Prahy*. Alemania Oriental y Checoslovaquia.

1977. *Příběh lásky a cti*. Checoslovaquia.

1980. *Temné slunce*. Checoslovaquia.

1983. *Putování Jana Amose*. Checoslovaquia.

1984. *Oldřich a Božena*. Checoslovaquia.

1984. *Komediant*. Checoslovaquia.

1985. *Veronika*. Checoslovaquia.

1989. *Evropa tančila valčík*. Checoslovaquia.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Premio Especial del Festival de Cine Internacional de Karlovy Vary del 2001 por su Destacada Contribución al Mundo del Cine.
- Ganador del Premio por su Éxito Artístico de los Premios León Checo de 2002.

FRANTIŠEK VLÁČIL (19.2.1924-2.7.1999)

1958. *Skleněná oblaka*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1959. *Vstup zakázán*. Checoslovaquia. Codirigida con Milan Vošmik.

1960. *Holubice*. Checoslovaquia.

- Nominada al León de Oro en el Festival de Cine de Venecia de 1960.

1961. *Ďáblova past*. Checoslovaquia.

1967. *Údolí včel*. Checoslovaquia.

1967. *Marketa Lazarová*. Checoslovaquia.

- Nominada al Globo de Cristal en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary de 1992.
- Ganadora de la Mención Especial en el Festival de Cine de Mar del Plata de 1968.
- Nominada en el Festival de Cine de Mar del Plata de 1968 en la categoría de Mejor Película.

1969. *Adelheid*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Martín Pescador de Oro en el Festival de Cine de Pilsen de 1990.

1973. *Pověst o stříbrné jedli*. Checoslovaquia.

1974. *Sirius*. Checoslovaquia.

1976. *Dým bramborové natě*. Checoslovaquia.

1977. *Stíny horkého léta*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Globo de Cristal en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary de 1978.

1979. *Koncert na konci léta*. Checoslovaquia.

1981. *Hadí jed*. Checoslovaquia.

1983. *Pasáček z doliny*. Checoslovaquia.

1984. *Stín kapradiny*. Checoslovaquia.

1987. *Mág*. Checoslovaquia.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Premio por su Éxito Artístico de los Premios León Checo de 1994.
- Ganador del Premio Especial del Festival de Cine Internacional de Karlovy Vary del 1998 por su Destacada Contribución al Mundo del Cine.

KAREL KACHYŇA (1.5.1924-12.3.2004)

1954. *Dnes večer všechno skončí*. Checoslovaquia. Codirigida con Vojtěch Jasný.

1955. *Ztracená stopa*. Checoslovaquia.

1958. *Tenkrát o Vánocích*. Checoslovaquia.

1959. *Král Šumavy*. Checoslovaquia.

1960. *Práce*. Checoslovaquia.

1961. *Trápení*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio Especial del Jurado del Festival de Cine de Mar del Plata de 1962.
- Nominada en el Festival de Cine de Mar del Plata de 1962 en la categoría de Mejor Película.

1961. *Pouta*. Checoslovaquia.

- Nominada al Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1961.

1962. *Závrať*. Checoslovaquia.

1963. *Naděje*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Festival de Cine de Mar del Plata de 1964 en la categoría de Mejor Director.
- Nominada en el Festival de Cine de Mar del Plata de 1964 en la categoría de Mejor Película.

1964. *Vysoká zed'*. Checoslovaquia.

- Ganadora de la Vela de Plata del Festival Internacional de Cine de Locarno de 1964 en la categoría de Mejor Primer Trabajo.

1965. *Ať žije republika*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Festival de Cine de Mar del Plata de 1966 en la categoría de Mejor Película.
- Ganadora del Premio FIPRESCI del Festival de Cine de Mar del Plata de 1966 en la categoría de Mejor Película.

1966. *Kočár do Vídně*. Checoslovaquia.

1967. *Noc nevěsty*. Checoslovaquia.

- Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1967.

1968. *Vánoce s Alžbětou*. Checoslovaquia.
1968. *Naše bláznivá rodina*. Checoslovaquia. Codirigida con Jan Valášek.
1969. *Směšný pán*. Checoslovaquia.
1970. *Už zase skáču přes kaluže*. Checoslovaquia.
- Ganadora de la Concha de Plata del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1971.
1970. *Ucho*. Checoslovaquia.
- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1990.
 - Ganadora del Martín Pescador de Oro en el Festival de Cine de Pilsen de 1990.
1971. *Tajemství velikého vypravěče*. Checoslovaquia.
1972. *Vlak do stanice Nebe*. Checoslovaquia.
1973. *Láska*. Checoslovaquia.
1973. *Horká zima*. Checoslovaquia.
1974. *Robinsonka*. Checoslovaquia.
1974. *Pavлінka*. Checoslovaquia.
1975. *Škaredá dědina*. Checoslovaquia.
1976. *Smrt mouchy*. Checoslovaquia.
1976. *Malá mořská víla*. Checoslovaquia.
1978. *Čekání na déšť*. Checoslovaquia.
1978. *Setkání v červenci*. Checoslovaquia.
1979. *Lásky mezi kapkami deště*. Checoslovaquia.
1980. *Cukrová bouda*. Checoslovaquia.
1981. *Pozor, vizita!*. Checoslovaquia.
1983. *Sestřičky*. Checoslovaquia.
1983. *Fandy, ó Fandy*. Checoslovaquia.
1985. *Dobré světlo*. Checoslovaquia.
1986. *Smrt krásných srnců*. Checoslovaquia.
- Nominada al Premio de Oro del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1987.

1987. *Kam, pánové, kam jdete?*. Checoslovaquia.

1988. *Oznamuje se láskám vašim*. Checoslovaquia.

1989. *Blázni a děvčátka*. Checoslovaquia.

1990. *Poslední motýl*. Checoslovaquia, Francia y Gran Bretaña.

- Ganadora del Premio de Cine de Viena del Festival de Cine Viennale de 1994 en la categoría de Mejor Película.
- Ganadora del Premio de Oro del Festival de Cine WorldFest de Houston (Texas, EE.UU.) en la categoría de Mejor Película.

1992. *Krása*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1994 en la categoría de Mejor Película.
- Ganadora del Martín Pescador de Oro en el Festival de Cine de Pilsen de 1994.

1995. *Fany*. República Checa.

- Ganadora del Premio de la Audiencia del Festival de Cine de Pilsen de 1996 en la categoría de Película Más Popular.

1999. *Hanele*. República Checa.

- Nominada al León de Checo en los Premios Leones Checos del 2000 en la categoría de Mejor Director.
- Nominada al Premio de la Crítica en los Premios Leones Checos del 2000.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Premio por su Éxito Artístico de los Premios León Checo de 1996.
- Ganador del Premio Especial del Festival de Cine Internacional de Karlovy Vary del 1999 por su Destacada Contribución al Mundo del Cine.

OLDŘICH LIPSKÝ (30.11.1925-19.10.1986)

1950. *Slepice a kostelník*. Checoslovaquia.

1954. *Cirkus bude!*. Checoslovaquia.

1955. *Vzorný kinematograf Haška Jaroslava*. Checoslovaquia.

1958. *Hvězda jede na jih*. Checoslovaquia y Yugoslavia.

1960. *Hurvínek to zařídí*. Checoslovaquia.

1961. *Muž z prvního století*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1962.

1964. *Limonádový Joe aneb Koňská opera*. Checoslovaquia.

- Ganadora de la Concha de Plata del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1964.

1967. *Šťastný konec*. Checoslovaquia.

1969. *Zabil jsem Einsteina, pánové...* Checoslovaquia.

- Nominada al Globo de Cristal en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary de 1970.

1970. *Čtyři vraždy stačí, drahoušku*. Checoslovaquia.

1971. *Slaměný klobouk*. Checoslovaquia.

1972. *Šest medvědů s Cibulkou*. Checoslovaquia.

1973. *Tři chlapi na cestách*. Checoslovaquia.

1974. *Jáchyme, hod' ho do stroje!*. Checoslovaquia.

1975. *Cirkus v cirkuse*. Checoslovaquia.

1976. *Marečku, podejte mi pero!*. Checoslovaquia.

1977. *Adéla ještě nevečeřela*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1978 en la categoría de Mejor Película.

1977. *Ať žijí duchové!*. Checoslovaquia.

1981. *Tajemství hradu v Karpatech*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio Internacional de Cine de Fantasía del Festival Fantasporto de 1984 en la categoría de Mejor Guion.
- Nominada al Premio Internacional de Cine de Fantasía del Festival Fantasporto de 1984 en la categoría de Mejor Película.

1982. *Srdečný pozdrav ze zeměkoule*. Checoslovaquia.

1983. *Tři veteráni*. Checoslovaquia.

- Nominada al Premio Internacional de Cine de Fantasía del Festival Fantasporto de 1985 en la categoría de Mejor Película.

1986. *Velká filmová loupež*. Checoslovaquia.

VOJTĚCH JASNÝ (30.11.1925)

1954. *Dnes večer všechno skončí*. Checoslovaquia. Codirigida con Karel Kachyňa.

1956. *Příležitost*. Checoslovaquia.

1957. *Zářijové noci*. Checoslovaquia.

1957. *Anděla*. Checoslovaquia.

1958. *Touha*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio a la Mejor Selección del Festival de Cine de Cannes de 1959.
- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1959.

1960. *Přežil jsem svou smrt*. Checoslovaquia.

- Nominada en el Festival de Cine de Mar del Plata de 1961 en la categoría de Mejor Película.

1961. *Procesí k panence*. Checoslovaquia.

1963. *Až přijde kocour*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio Especial del Jurado del Festival de Cine de Cannes de 1963.
- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1963.
- Ganadora del Premio a la Mención Especial del Festival de Cine de Salónica (Grecia) de 1964.

1966. *Dýmky*. Austria y Checoslovaquia.

- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1966.

1968. *Všichni dobří rodáci*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio del Festival de Cine de Cannes de 1969 en la categoría de Mejor Director.
- Ganadora del Premio Técnico del Festival de Cine de Cannes de 1969.
- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1969.
- Ganadora del Martín Pescador de Oro del Festival de Cine de Pilsen de 1969.

1976. *Pokus o útěk*. Alemania Occidental y Austria.

1976. *Klaunovy názory*. Alemania Occidental.

- Ganadora de la Concha de Plata del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1976.

1977. *Návrat starého pána*. Austria.

1977. *Můj strýček nebožtík*. Austria.

1980. *Gospodjica*. Yugoslavia.

1984. *Eläköön, itsemurhaaja*. Alemania Occidental y Finlandia.

1987. *Velká země malých*. Canadá.

1999. *Návrat ztraceného ráje*. Estados Unidos y República Checa.

- Nominada al Gran Premio de las Américas del Festival de Cine Mundial de Montreal (Canadá) de 1999.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Premio Christopher de 2003 por *Přerušené ticho*.
- Ganador del Premio por su Éxito Artístico de los Premios León Checo de 2008.
- Ganador del Premio por su Contribución en el Mundo del Cine del Festival Internacional de Cine Documental de Jihlava del 2012.
- Ganador del Premio del Presidente del Festival del Festival de Cine Internacional de Karlovy Vary del 2013.

ZBYNĚK BRNYNCH (13.6.1927-24.10.1995)

1958. *Žižkovská romance*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1958.

1959. *Pět z milionu*. Checoslovaquia.

1960. *Smyk*. Checoslovaquia.

1960. *Letecký den*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1961. *Každá koruna dobrá*. Checoslovaquia.

1962. *Transport z ráje*. Checoslovaquia.

- Ganadora de la Vela de Oro del Festival Internacional de Cine de Locarno de 1963.

1962. *Neschovávejte se, když prší*. Checoslovaquia.

1964. *Místo v houfu*. Checoslovaquia. Codirigida con Václav Gajer y Václav Krška.

1964. *...a pátý jezdec je Strach*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Festival de Cine de Mar del Plata de 1965 en la categoría de Mejor Guion.
- Ganadora del Premio FIPRESCI del Festival de Cine de Mar del Plata de 1965 en la categoría de Mejor Director.
- Nominada en el Festival de Cine de Mar del Plata de 1965 en la categoría de Mejor Película.

1965. *Souhvězdí Panny*. Checoslovaquia.

1966. *Transit Carlsbad*. Checoslovaquia.

1966. *Tempo první lásky*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1967. *Já, spravedlnost*. Checoslovaquia.

1968. *Dialóg 20-40-60*. Checoslovaquia. Codirigida con Jerzy Skolimowski y Peter Solan.

1970. *O Happy Day*. Alemania Occidental.

1970. *Engel, die ihre Flügel verbrennen*. Alemania Occidental.

1970. *Die Weibchen*. Alemania Occidental, Francia e Italia.

1972. *Oáza*. Checoslovaquia y la URSS.

1973. *Jakou barvu má láska*. Checoslovaquia.
1974. *Noc oranžových ohňů*. Checoslovaquia.
1975. *Romance za korunu*. Checoslovaquia.
1975. *Profesoři za školou*. Checoslovaquia. Codirigida con Milan Muchna y Vladimír Blažek.
1977. *Hněv*. Checoslovaquia.
1978. *Stíhán a podezřelý*. Checoslovaquia.
1979. *Kdo přichází před půlnocí*. Checoslovaquia.
1984. *Poločas štěstí*. Checoslovaquia.
1985. *Mravenci nesou smrt*. Checoslovaquia.

LADISLAV HELGE (21.8.1927-31.1.2016)

1957. *Škola otců*. Czechoslovakia.

1959. *Velká samota*. Czechoslovakia.

1961. *Jarní povětrí*. Czechoslovakia.

1962. *Bílá oblaka*. Czechoslovakia.

1963. *Bez svatozáře*. Czechoslovakia.

1964. *První den mého syna*. Czechoslovakia.

1967. *Stud.* Czechoslovakia.

VĚRA CHYTILOVÁ (2.2.1929-12.3.2014)

1960. *Kočičina*. Checoslovaquia. Cortometraje. Película de estudiante.

1961. *Strop*. Checoslovaquia. Película de estudiante.

1962. *Pytel blech*. Checoslovaquia.

1963. *O něčem jiném*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Mannheim-Heidelberg de 1963.

1965. *Perličky na dně*. Checoslovaquia. Codirigida con Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Jan Němec y Evald Schorm.

1966. *Sedmikrásky*. Checoslovaquia.

1969. *Ovoce stromů rajských jíme*. Bélgica y Checoslovaquia.

- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1970.
- Nominada al Premio Especial del Jurado del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1970.

1976. *Hra o jablko*. Checoslovaquia.

1979. *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště*. Checoslovaquia.

- Ganadora al Martín Pescador de Oro del Festival de Cine de Pilsen de 1990.

1980. *Kalamita*. Checoslovaquia.

1983. *Faunovo velmi pozdní odpoledne*. Checoslovaquia.

1986. *Vlčí bouda*. Checoslovaquia.

- Nominada al Oso de Oro del Festival Internacional de Cine de Berlín de 1987.

1987. *Šašek a královna*. Checoslovaquia.

1988. *Kopytem sem, kopytem tam*. Checoslovaquia.

- Nominada al San Jorge de Oro del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1989.

1991. *Mí Pražané mi rozumějí*. Checoslovaquia.

1992. *Dědictví aneb Kurvahošigutntág*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1993.

- Nominada al San Jorge de Oro del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1993.
- Ganadora del Premio de la Audiencia del Festival de Cine de Pilsen de 1993 en la categoría de Película Más Popular.

1998. *Pasti, pasti, pastičky*. República Checa.

- Nominada en el Festival de Cine de Mar del Plata de 1998 en la categoría de Mejor Película.
- Ganadora del Premio Elvira Notari del Festival de Cine de Venecia de 1998.

2001. *Vyhnání z ráje*. República Checa.

- Nominada en el Festival de Cine de Jeonju (Corea del Sur) de 2002.

2006. *Hezké chvíle bez záruky*. República Checa.

OTROS PREMIOS:

- Ganadora del Premio Especial del Festival de Cine Internacional de Karlovy Vary del 2000 por su Destacada Contribución al Mundo del Cine.
- Nominada en el Festival Internacional de Cine Documental de Jihlava del 2000 en la categoría de Mejor Documental Checo.
- Ganadora del Premio Kristian de los Premios de la Crítica Checa de 2001 en la categoría de Mejor Película Documental.
- Ganadora del Premio por su Éxito Artístico de los Premios León Checo de 2001.

JAROSLAV PAPOUŠEK (12.4.1929-17.8.1995)

1968. *Nejkrásnější věk*. Czechoslovakia.

1969. *Ecce homo Homolka*. Czechoslovakia.

1970. *Hogo fogo Homolka*. Czechoslovakia.

1972. *Homolka a tobolka*. Czechoslovakia.

1974. *Televize v Bublicích aneb Bublice v televizi*. Czechoslovakia.

1976. *Konečně si rozumíme*. Czechoslovakia.

1979. *Žena pro tři muže*. Czechoslovakia.

1984. *Všichni musí být v pyžamu*. Czechoslovakia.

1984. *Cesta kolem mé hlavy*. Czechoslovakia.

VÁCLAV VORLÍČEK (3.6.1930-5.2.2019)

1954. *Muzikanti*. Checoslovaquia. Película de estudiante.

1955. *Direktiva*. Checoslovaquia. Película de estudiante.

1960. *Případ Lupínek*. Checoslovaquia.

1962. *Kuřata na cestách*. Checoslovaquia.

1964. *Marie*. Checoslovaquia.

1966. *Kdo chce zabít Jessii?*. Checoslovaquia.

- Ganadora de la Mención Especial del Festival Internacional de Cine de Locarno de 1966.

1967. *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*. Checoslovaquia.

1970. *Pane, vy jste vdova!*. Checoslovaquia.

1971. *Dívka na koštěti*. Checoslovaquia.

1972. *Smrt si vybírá*. Checoslovaquia y República Democrática Alemana.

1973. *Tři oříšky pro Popelku*. Checoslovaquia.

1974. *Jak utopit Dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách*. Checoslovaquia.

1975. *Dva muži hlásí příchod*. Checoslovaquia.

1976. *Bouřlivé víno*. Checoslovaquia.

1977. *Což takhle dát si špenát*. Checoslovaquia.

1977. *Zralé víno*. Checoslovaquia.

1978. *Princ a Večernice*. Checoslovaquia.

1982. *Zelená vlna*. Checoslovaquia.

1984. *Rumburak*. Checoslovaquia.

1985. *Já nejsem já*. Checoslovaquia.

- Nominada al Premio Internacional de Cine de Fantasía del Festival Fantasporto de 1989 en la categoría de Mejor Película.

1986. *Mladé víno*. Checoslovaquia.

1996. *Kouzelný měsíc*. Alemania y República Checa.

1997. *Pták Ohnivák*. Alemania y República Checa.

1998. *Jezerní královna*. Alemania y República Checa.

- Ganadora del Premio del Festival Internacional de Cine de Santa Clarida de 1999 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

2000. *Král sokolů*. Alemania, Francia, Hungría, Polonia, República Eslovaca y República Checa.

- Ganadora de la Mención Honoraria del Festival de Cine Cottbus de Cine Juvenil de Europa del Este del 2000.
- Nominada al Premio del Jurado Adulto del Festival Internacional de Cine Infantil del 2000.
- Nominada al Premio Starboy del Festival Internacional de Cine Infantil de Oulu del 2000.

2001. *Mach, Šebestová a kouzelné sluchátko*. República Checa.

2011. *Saxána a Lexikon kouzel*. República Checa.

ŠTEFAN UHER (4.7.1930-29.3.1993)

1955. *Cesta nad oblaky*. Checoslovaquia.

1958. *Lodníci bez mora*. Checoslovaquia.

1958. *Bolo raz priateľstvo*. Checoslovaquia.

1961. *My z deviatej A*. Checoslovaquia.

1962. *Slunce v síti*. Checoslovaquia.

1964. *Organ*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio Especial del Festival Internacional de Cine de Locarno de 1965.

1966. *Panna zázračnica*. Checoslovaquia.

1968. *Tři dcery*. Checoslovaquia.

1969. *Génius*. Checoslovaquia.

1971. *Keby som mal pušku*. Checoslovaquia.

1972. *Javor a Juliana*. Checoslovaquia.

1973. *Dolina*. Checoslovaquia.

1974. *Velká noc a velký den*. Checoslovaquia.

1976. *Keby som mal dievča*. Checoslovaquia.

1977. *Penelopa*. Checoslovaquia.

1978. *Zlaté časy*. Checoslovaquia.

1979. *Kamarátky*. Checoslovaquia.

1981. *Kosenie jastrabej lúky*. Checoslovaquia.

1982. *Pásla kone na betóne*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio de Plata del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1983.
- Nominada al Premio de Oro del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1983.

1986. *Šiesta veta*. Checoslovaquia.

1988. *Správca skanzenu*. Checoslovaquia.

EVALD SCHORM (15.12.1931-14.12.1988)

1961. *Turista*. Checoslovaquia. Cortometraje. Película de estudiante.

1961. *Kostelník*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1964. *Každý den odvahy*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Gran Premio del Festival Internacional de Locarno de 1966 en la categoría de Mejor Película.
- Ganadora del Martín Pescador de Oro del Festival de Cine de Pilsen de 1968.

1965. *Perličky na dně*. Checoslovaquia. Codirigida con Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel y Jan Němec.

1966. *Návrat ztraceného syna*. Checoslovaquia.

- Ganadora de la Mención Especial del Festival Internacional de Cine de Locarno de 1967.

1967. *Pět holek na krku*. Checoslovaquia.

1968. *Pražské noci*. Checoslovaquia. Codirigida con Jiří Brdečka y Miloš Makovec.

1968. *Farářův konec*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1969.

1969. *Den sedmý, osmá noc*. Checoslovaquia. Codirigida con Jan Kačer.

1971. *Psi a lidé*. Checoslovaquia.

1988. *Vlastně se nic nestalo*. Checoslovaquia.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Dragón de Plata del Festival de Cine de Cracovia de 1966 en la categoría de Mejor Documental por *Zrcadlení*.
- Ganador del Oso de Plata del Festival Internacional de Cine de Berlín de 1977 en la categoría de Cortometraje por *Etuda o zkoušce*.

MILOŠ FORMAN (13.2.1932-13.4.2018)

1963. *Černý Petr*. Checoslovaquia.

- Ganador del Premio Jussi de 1967 en la categoría de Mejor Director Extranjero.
- Ganadora de la Vela de Oro del Festival Internacional de Cine de Locarno de 1964.

1963. *Konkurs*. Checoslovaquia.

1963. *Kdyby ty muziky nebyly*. Checoslovaquia.

1965. *Lásky jedné plavovlásky*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio Bodil de 1967 en la categoría de Mejor Película Europea.
- Ganadora del Lazo de Plata del Sindicato Nacional de Periodistas de Cine Italiano de 1967 en la categoría de Mejor Director Extranjero.
- Ganador del Premio Jussi de 1967 en la categoría de Mejor Director Extranjero.
- Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1965.

1967. *Hoří, má panenko*. Checoslovaquia e Italia.

1971. *Taking Off*. Estados Unidos.

- Nominada al Premio BAFTA de 1972 en la categoría de Mejor Dirección.
- Nominada al Premio BAFTA de 1977 en la categoría de Mejor Guion.
- Ganadora del Premio Bodil de 1972 en la categoría de Mejor Película No Europea.
- Ganadora del Gran Premio del Jurado del Festival de Cine de Cannes de 1971.
- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1971.
- Nominada al Premio WGA del Gremio de Escritores de América de 1972.

1971. *I Miss Sonia Henie*. Yugoslavia. Codirigida con Tinto Brass, Mladomir 'Puriša' Djordjević, Karpo Ačimović Godina, Buck Henry, Dušan Makavejev, Paul Morrissey y Frederick Wiseman. Cortometraje.

1975. *Přelet nad kukaččím hnízdem*. Estados Unidos.

- Ganadora del Óscar de los Premios de la Academia de Estados Unidos de 1976 en la categoría de Mejor Director.
- Ganadora del Globo de Oro de los Premios Globos de Oro de Estados Unidos de 1976 en la categoría de Mejor Director.

- Nominada al Premio BAFTA de 1977 en la categoría de Mejor Dirección.
- Ganadora del Premio Bodil (Asociación Nacional de Cine de Dinamarca) de 1976 en la categoría de Mejor Película No Europea.
- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1975.
- Nominada al Premio César de 1977 en la categoría de Mejor Película Extranjera.
- Ganadora del Premio David de los Premios David de Donatello de 1976 en la categoría de Mejor Director Extranjero.
- Ganador del Premio DGA del Gremio de Directores de América de 1976.
- Ganadora del Lazo de Plata del Sindicato Nacional de Periodistas de Cine Italiano de 1976 en la categoría de Mejor Director Extranjero.
- Ganador del Premio KCFCC del Círculo de Críticos de Cine de la Ciudad de Kansas de 1976 en la categoría de Mejor Director.
- Ganadora del Premio Elegido por los Lectores de los Premios Kinema Junpo de 1977 en la categoría de Mejor Director de Película de Habla Extranjera.

1979. *Vlasy*. Alemania Occidental y Estados Unidos.

- Nominada al Premio César de 1980 en la categoría de Mejor Película Extranjera.
- Ganadora del Premio David de los Premios David de Donatello de 1979 en la categoría de Mejor Director Extranjero.

1981. *Ragtime*. Estados Unidos.

- Nominada al Globo de Oro de los Premios Globos de Oro de Estados Unidos de 1982 en la categoría de Mejor Director.

1984. *Amadeus*. Estados Unidos.

- Ganadora del Óscar de los Premios de la Academia de Estados Unidos de 1985 en la categoría de Mejor Director.
- Ganadora del Globo de Oro de los Premios Globos de Oro de Estados Unidos de 1985 en la categoría de Mejor Director.
- Nominada al Premio BAFTA de 1986 en la categoría de Mejor Película.
- Ganadora del Premio Amanda de 1985 en la categoría de Mejor Largometraje Extranjero.
- Ganadora del Premio César de 1985 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

- Ganadora del Premio David de los Premios David de Donatello de 1985 en la categoría de Mejor Película Extranjera.
- Ganadora del Premio David de los Premios David de Donatello de 1985 en la categoría de Mejor Director Extranjero.
- Ganadora del Premio DGA del Gremio de Directores de América de 1985.
- Nominada a los Premios Exclusivos DVD de 2003.
- Ganadora del Premio Gremio de Cines Independientes de Alemania de 1986 en la categoría de Película Extranjera.
- Ganadora del Lazo de Plata del Sindicato Nacional de Periodistas de Cine Italiano de 1985 en la categoría de Mejor Director Extranjero.
- Ganador del Premio Joseph Plateau de 1985 en la categoría de Mejor Director.
- Ganador del Premio Jussi de 1985 en la categoría de Mejor Director Extranjero.
- Ganadora del Premio Kinema Junpo de 1986 en la categoría de Mejor Película de Habla Extranjera.
- Ganadora del Premio LAFCA de la Asociación de Críticos de Cine de Los Ángeles de 1984 en la categoría de Mejor Director.
- Ganador del Premio Robert de 1985 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1989. *Valmont*. Francia y Gran Bretaña.

- Nominada al Premio César de 1990 en la categoría de Mejor Director.

1996. *Lid versus Larry Flynt*. Estados Unidos.

- Nominada al Óscar de los Premios de la Academia de Estados Unidos de 1997 en la categoría de Mejor Director.
- Ganadora del Globo de Oro de los Premios Globos de Oro de Estados Unidos de 1997 en la categoría de Mejor Director.
- Nominada el Premio Félix de los Premios 20/20 de 2017 en la categoría de Mejor Director.
- Nominada al Premio ACCA (Awards Circuit Community Awards) de 1996 en la categoría de Mejor Director.
- Nominada al Premio ACCA de 1996 en la categoría de Mejor Guion Original.
- Nominada a la Mención Honorable del los Premios ACCA de 1996.

- Ganadora del Oso de Oro del Festival Internacional de Berlín del 1997.
- Nominada el Premio CFCA de la Asociación de Críticos de Cine de Chicago de 1997 en la categoría de Mejor Director.
- Nominada al León Checo de 1998 en la categoría de Mejor Película de Habla Extranjera.
- Ganadora de los Premios Europeos del Cine de 1997.
- Ganadora del Premio de Libertad y Expresión del National Board of Review de 1996.
- Nominada al Premio OFTA de la Asociación Online de Cine & Televisión de 1997 en la categoría de Mejor Director.

1999. *Muž na Měsíci*. Alemania, Estados Unidos, Gran Bretaña y Japón.

- Ganadora del Oso de Plata del Festival Internacional de Berlín del 2000 en la categoría de Mejor Director.
- Nominada al Oso de Oro del Festival Internacional de Berlín del 2000.
- Nominada al León Checo de 2001 en la categoría de Mejor Película de Habla Extranjera.

2006. *Goyovy přízraky*. España y Estados Unidos.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Premio Especial del Festival de Cine Internacional de Karlovy Vary del 1997 por su Destacada Contribución al Mundo del Cine.
- Ganador del León Checo de 1998 por su Éxito Artístico.
- Ganador del Premio CineMerit del Festival de Cine de Munich del 2000.
- Ganador del Premio del Festival de Cine de Israel de 2003 por su Éxito.
- Ganador del Premio del Festival Internacional Film by the Sea de 2004 por su Éxito.
- Ganador del Premio de la Sociedad de Cine del Festival Internacional de Cine de San Francisco del 2004 por el éxito de su carrera.
- Ganador del Premio Billy Wilder del National Board of Review de 2004.

- Ganador del Premio Akira Kurosawa del Festival Internacional de Cine de Tokio del 2006
- Ganador del Premio del Festival de Cine de Zurich de 2010 como tributo a su carrera.
- Ganador del Premio del Gremio de Directores de América de 2013 por su Éxito.
- Ganador del Festival Internacional de Cine de Palm Springs por su Éxito.
- Ganador del Festival Internacional de Cine de Reikiavik por el éxito de su carrera.

IVAN PASSER (10.7.1933-9.1.2020)

1964. *Fádní odpoledne*. Checoslovaquia. Cortometraje.

- Ganadora del Gran Premio del Festival Internacional de Locarno de 1966 en la categoría de Cortometraje.

1965. *Intimní osvětlení*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio Especial de los Premios de la Sociedad Nacional de Críticos de Cine de Estados Unidos de 1970.

1971. *Zrozen k vítězství*. Estados Unidos.

1974. *Zákon a nepořádek*. Estados Unidos.

1976. *Eso v rukávu*. Alemania Occidental y Gran Bretaña.

1978. *Bankéři*. Estados Unidos y Gran Bretaña.

1981. *Cutterova cesta*. Estados Unidos.

1985. *Jiný život*. Estados Unidos.

1988. *Strašidelné léto*. Estados Unidos.

- Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1988.

1991. *Pretty Hattie's Baby*. Estados Unidos.

1999. *Strom splněných přání*. Estados Unidos.

- Nominada al Premio Daytime Emmy de 2001.

2005. *Nomád*. Francia y Kazajstán. Codirigida con Sergej Bodrov.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Premio de la Fundación Richard y Hilda Rosenthal de los Premios de la Sociedad Nacional de Críticos de Cine de Estados Unidos de 1972.
- Ganador del Medallón de Plata del Festival de Cine de Telluride (Estados Unidos) de 1978.
- Nominado a los Premios CableACE de 1994 en las categorías de Director de Película o Miniserie y Mejor Película o Miniserie por *Stalin*.
- Ganadora del Premio por su Éxito Artístico de los Premios León Checo de 2007.

- Ganadora del Premio Especial del Festival de Cine Internacional de Karlovy Vary del 2008 por su Destacada Contribución al Mundo del Cine.

JAN SCHMIDT (3.1.1934-2019)

1960. *Cesta domů*. Checoslvoaquia. Cortometraje. Película de estudiante.
1961. *Černobílá Sylva*. Checoslvoaquia. Cortometraje. Película de estudiante.
1963. *Postava k podpírání*. Checoslvoaquia. Codirigida con Pavel Juráček.
1966. *Konec srpna v hotelu Ozon*. Checoslvoaquia.
1969. *Kolonie Lanfieri*. Checoslvoaquia y la URSS.
1970. *Luk královny Dorošky*. Checoslvoaquia.
1975. *Nevěsta s nejkrásnějšíma očima*. Bulgaria y Checoslvoaquia.
1977. *Volání rodu*. Checoslvoaquia.
1977. *Osada Havranů*. Checoslvoaquia.
1977. *Na veliké řece*. Checoslvoaquia.
1980. *Koncert*. Checoslvoaquia.
1982. *Smrt talentovaného ševce*. Checoslvoaquia.
1985. *Podfuk*. Checoslvoaquia.
1990. *Vracenky*. Checoslvoaquia.
1994. *Jak si zasloužit princeznu*. República Checa.
1995. *Situace vlka*. República Checa. Codirigida con František Antonín Brabec.

ANTONÍN MAŠA (22.7.1935-4.10.2001)

1965. *Bloudění*. Checoslovaquia. Codirigida con Jan Čuřík.

1966. *Hotel pro cizince*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1967.

1968. *Ohlédnutí*. Checoslovaquia.

1973. *Rodeo*. Checoslovaquia.

1977. *Proč nevěřit na zázraky*. Checoslovaquia.

1989. *Skřivánčí ticho*. Checoslovaquia.

1990. *Byli jsme to my?*. Checoslovaquia.

PAVEL JURÁČEK (2.8.1935-20.5.1989)

1963. *Postava k podpírání*. Checoslovaquia. Codirigida con Jan Schmidt.

1965. *Každý mladý muž*. Checoslovaquia.

1969. *Zvony pana Hejhuly*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1969. *Případ pro začínajícího kata*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Martín Pescador de Oro del Festival de Cine de Pilsen de 1990.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Medallón de Oro del Festival de Cine de Telluride de 1978.

JURAJ HERZ (4.9.1934-8.4.2018)

1965. *Sběrné surovosti*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1966. *Znamení Raka*. Checoslovaquia.

1968. *Spalovač mrtvol*. Checoslovaquia.

- Ganadora de la Medalla Sitges en Plata de Ley del Festival Internacional de Cine de Sitges de 1972 en la categoría de Mejor Película.

1968. *Kulhavý ďábel*. Checoslovaquia.

1971. *Petrolejové lampy*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1972.

1972. *Morgiana*. Checoslovaquia.

1974. *Holky z porcelánu*. Checoslovaquia.

1975. *Holka na zabití*. Checoslovaquia.

1976. *Den pro mou lásku*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio OCIC del Festival Internacional de Cine de Berlín de 1977.
- Nominada al Oso de Oro del Festival Internacional de Cine de Berlín de 1977.

1978. *Panna a netvor*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio Internacional de Cine de Fantasía del Festival Fantasporto de 1982.
- Nominada al Premio Internacional de Cine de Fantasía del Festival Fantasporto de 1982 en la categoría de Mejor Película.
- Ganadora de la Medalla Sitges en Oro de Ley del Festival Internacional de Cine de Sitges de 1979 en la categoría de Mejor Director.

1978. *Deváté srdce*. Checoslovaquia.

- Nominada en el Festival Mystfest (Cattolica, Italia) de 1980 en la categoría de Mejor Película.

1979. *Křehké vztahy*. Checoslovaquia.

1981. *Upír z Feratu*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1982.

- Nominada al Premio Internacional de Cine de Fantasía del Festival Fantasporto de 1983 en la categoría de Mejor Película.
1981. *Buldocí a třešně*. Checoslovaquia.
1983. *Straka v hrsti*. Checoslovaquia.
1984. *Sladké starosti*. Checoslovaquia.
1985. *Zastihla mě noc*. Checoslovaquia.
1986. *Přezůvky štěstí*. Alemania Occidental, Austria y Checoslovaquia.
1991. *Žabí princ*. Alemania y Checoslovaquia.
1993. *Hloupá Augustina*. Alemania.
- Ganadora del Premio Bávaro del Cine de 1993 en la categoría de Mejor Dirección.
1993. *Císařovy nové šaty*. República Checa.
1996. *Pasáž*. Bélgica, Francia y República Checa.
- Nominada en el Festival de Cine Fantástico Internacional de Puchon (Corea del Sur) de 1997.
2009. *T.M.A.*. República Checa.
- Ganadora del Premio de la Crítica del Festival Fantasporto (Festival Internacional de Cine Fantástico de Oporto) de 2010.
2010. *Habermannův mlýn*. Alemania, Austria y República Checa.
- Ganadora del Premio Bávaro del Cine de 2010 en la categoría de Mejor Director.
 - Nominada al León Checo de 2011 en la categoría de Mejor Guion.
 - Nominada al Premio de los Críticos de Cine de Alemanes de los Premios de la Asociación de Críticos de Cine Alemanes de 2011 en la categoría de Mejor Película.
 - Ganadora del Ojo Judío del Festival de Cine Judío Mundial de 2010.
 - Ganadora en el Festival de Cine New Hope (Pensilvania, Estados Unidos) de 2011 en la categoría de Mejor Película.
2014. *Slovensko 2.0*. Eslovaquia. Codirigida con Viera Čákanyová, Iveta Grófová, Miro Jelok, Peter Kerekes, Peter Krištúfek, Zuzana Liová, Mišo Suchý, Martin Šulík y Ondrej Rudavský

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Martín Pescador de Oro del Festival de Cine de Pilsen de 1990 por *Sladké hry minulého léta*.
- Ganador del Premio Bávaro del Cine de 1994 en la categoría de Mejor Dcoumental por *Lara – Meine Jahre mit Boris Pasternak*.
- Ganador del Premio Honorario de los Premios Sol en la Red (Eslovaquia) del 2004.
- Ganador del Premio por Excelencia Artística del Festival Internacional de Cine de Bratislava de 2009.
- Ganador del Premio Especial del Festival de Cine Internacional de Karlovy Vary del 2010 por su Destacada Contribución al Mundo del Cine.

JAROMIL JIREŠ (10.12.1935-24.10.2001)

1959. *Strejda*. Checoslovaquia. Cortometraje. Película de estudiante.

1960. *Stopy*. Checoslovaquia. Cortometraje. Película de estudiante.

1963. *Křik*. Checoslovaquia.

- Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1964.

1963. *Hlídač dynamitu*. Checoslovaquia. Codirigida con Hynek Bočan y Zdenek Sirový.

1965. *Perličky na dně*. Checoslovaquia. Codirigida con Věra Chytilová, Jiří Menzel, Jan Němec y Evald Schorm.

1966. *Srub*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1968. *Žert*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio OCIC del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1969.

1968. *Don Juan 68*. Checoslovaquia. Cortometraje.

1970. *Valerie a týden divů*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1971.

1972. *...a pozdravuji vlaštovky*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1973.
- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1972.
- Ganadora de la Mención Especial del Festival Internacional de Cine de Locarno de 1972.

1974. *Lidé z metra*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1975.

1976. *Ostrov stříbrných volavek*. Alemania Oriental y Checoslovaquia.

1977. *Talíře nad Velkým Malíkovem*. Checoslovaquia.

1978. *Mladý muž a bílá velryba*. Checoslovaquia.

- Nominada al Premio de Oro del Festival Internacional de Cine de Moscú de 1979.

1979. *Causa Králík*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1980.

1980. *Útěky domů*. Checoslovaquia.

1981. *Opera ve vinici*. Checoslovaquia.

1982. *Neúplné zatmění*. Checoslovaquia.

- Nominada al Oso de Oro del Festival Internacional de Cine de Berlín de 1983.

1983. *Katapult*. Checoslovaquia.

1984. *Prodloužený čas*. Checoslovaquia.

1986. *Lev s bílou hřívou*. Checoslovaquia.

- Nominada al Gran Premio de Tokio del Festival de Cine Internacional de Tokio de 1987.

1991. *Labyrint*. Checoslovaquia.

1992. *Helimadoe*. Checoslovaquia.

1994. *Učitel tance*. República Checa.

- Nominada al León Checo de 1996 en la categoría de Mejor Director.

2000. *Dvojrole*. Francia y República Checa.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Dragón de Plata del Festival de Cine de Cracovia de 1974 por *Kasař*.
- Ganador del Medallón de Plata del Festival de Cine de Telluride de 1978.

JAN NĚMEC (12.7.1936-18.3.2016)

1960. *Sousto*. Checoslovaquia. Cortometraje. Película de estudiante.

1964. *Démanty noci*. Checoslovaquia.

- Ganador del Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Mannheim-Heidelberg de 1964.

1965. *Perličky na dně*. Checoslovaquia. Codirigida con Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jiří Menzel y Evald Schorm.

1966. *O slavnosti a hostech*. Checoslovaquia.

1966. *Mučedníci lásky*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1968.
- Ganadora de la Mención Especial del Festival Internacional de Cine de Locarno de 1967.

1967. *Matka a syn*. Alemania Occidental, Checoslovaquia y Holanda. Cortometraje.

1968. *Návrat*. Checoslovaquia.

1975. *Výstřih vzadu*. Alemania Occidental, Francia y Suiza.

1990. *V žáru královské lásky*. Checoslovaquia.

1996. *Jméno kódu: Rubín*. República Checa.

2004. *Krajina mého srdce*. República Checa.

- Nominada al León Checo de 2005 en la categoría de Mejor Dirección Artística.
- Nominada al Premio JJ-Star del Festival de Cine Documental de Jeonju de 2005.

2005. *Toyen*. República Checa.

- Nominada al León Checo de 2006 en la categoría de Mejor Dirección Artística.
- Ganadora del Premio de la Asociación de Clubs de Cine Checo del Festival de Cine de Pilsen de 2006 en la categoría de Mejor Película.

2009. *Holka Ferrari Dino*. República Checa.

2010. *Heart Beat 3D*. República Checa.

2016. *Vlk z Královských Vinohrad*. República Checa.

- Ganadora de la Mención Especial del Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary de 2006.

- Nominada al Globo de Cristal del Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary de 2006 en la categoría de Mejor Película.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Medallón de Plata del Festival de Cine de Telluride de 1978.
- Nominado en el Festival Internacional de Cine Documental de Jihlava de 2001 en la categoría de Mejor Documental Checo por *Noční hovory s matkou*.
- Ganador del Leopardo de Oro del Festival de Cine Internacional de Locarno de 2001 por *Noční hovory s matkou*.
- Nominado en el Festival de Cine Documental de Jeonju de 2002 por *Noční hovory s matkou*.
- Ganador del Premio Especial del Festival de Cine Internacional de Karlovy Vary del 2006 por su Destacada Contribución al Mundo del Cine.

JIŘÍ MENZEL (23.2.1938)

1963. *Umřel nám pan Foerster*. Checoslovaquia. Cortometraje. Película de estudiante.

1965. *Zločin v dívčí škole*. Checoslovaquia. Codirigida con Ivo Novák y Ladislav Rychman.

1965. *Perličky na dně*. Checoslovaquia. Codirigida con Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Jan Nemeč y Evald Schorm.

1966. *Ostře sledované vlaky*. Checoslovaquia.

- Nominada al Premio BAFTA de 1969 en la categoría de Mejor Película.
- Nominada al Premio DGA del Gremio de Directores de Estados Unidos de 1969.
- Ganadora del Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Mannheim-Heidelberg de 1966.
- Nominada al Premio NSFC de la Sociedad Nacional de Críticos de Cine de Estados Unidos de 1968.

1967. *Rozmarné léto*. Checoslovaquia.

- Ganador del Globo de Cristal del Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary de 1968.
- Ganadora del Premio de la Audiencia del Festival de Cine de Pilsen de 1969.

1968. *Zločin v šantánu*. Checoslovaquia.

1969. *Skřivánci na niti*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Oso de Oro del Festival Internacional de Cine de Berlín de 1990.
- Ganadora del Premio FIPRESCI del Festival Internacional de Cine de Berlín de 1990.
- Ganadora del Martín Pescador de Oro del Festival de Cine de Pilsen de 1990.

1974. *Kdo hledá zlaté dno*. Checoslovaquia.

- Nominada al Oso de Oro del Festival Internacional de Cine de Berlín de 1975.

1976. *Na samotě u lesa*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1976.
- Ganador del Premio OCIC del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1976.

1978. *Báječní muži s klikou*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1979.

1980. *Postřižiny*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1981.
- Ganadora de la Mención Especial del Festival de Cine de Venecia de 1981.
- Nominada el León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1981.

1983. *Slavnosti sněženek*. Checoslovaquia.

1985. *Čokoládoví čmuchalové*. Alemania Occidental.

1985. *Vesničko má středisková*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine Mundial de Montreal de 1986.
- Ganadora del Premio Especial del Jurado Ecuménico en el Festival de Cine Mundial de Montreal de 1986 en la categoría de Mejor Director.

1989. *Konec starých časů*. Checoslovaquia.

- Nominada al Hugo de Oro del Festival Internacional de Cine de Chicago de 1990.
- Ganadora en el Festival de Cine Mundial de Montreal de 1989 en la categoría de Mejor Director.

1991. *Žebrácká opera*. Checoslovaquia.

1993. *Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina*. Francia, Gran Bretaña, Italia, República Checa y Rusia.

- Nominado al León Checo de 1995 en la categoría de Mejor Director.
- Ganadora de la Medalla de Oro del Presidente del Senado Italiano del Festival de Cine de Venecia de 1994.
- Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1994.

2002. *Dalších deset minut II*. Alemania, Francia y Gran Bretaña. Codirigida con Bernardo Bertolucci, Claire Denis, Mike Figgis, Jean-Luc Godard, Michael Radford, Volker Schlöndorff e István Szabó.

2006. *Obsluhoval jsem anglického krále*. Alemania, Hungría, República Checa y República Eslovaca.

- Ganadora de la Mención Honorable de los Premios de la Asociación de Críticos Cinematográficos Polacos de 2007 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

- Ganadora del Premio FIPRESCI del Festival Internacional de Cine de Berlín de 2007.
- Nominada al Oso de Oro del Festival Internacional de Cine de Berlín de 2007.
- Ganadora del León de Checo de 2007 en la categoría de Mejor Director.
- Nominada al León Checo de 2007 en la categoría de Mejor Guion.
- Nominada al Premio de la Audiencia de los Premios de Cine Europeo de 2007 en la categoría de Mejor Película Europea.
- Nominada al Premio de Cine y Literatura del Festival Internacional de Cine Film by the Sea (Países Bajos) de 2007.
- Ganadora del Premio Gopos (Rumanía) de 2009 en la categoría de Mejor Película Europea.
- Ganadora del Premio del Festival de Cine de Comedia de Peñíscola de 2008 en la categoría de Mejor Película.
- Ganadora del Premio Gaviota de Plata de la Audiencia del Festival Internacional de Cine Sofia.
- Nominada en los Premios Sol en la Red de 2008 en la categoría de Mejor Director.
- Ganadora del Premio Terenci Moix de 2009 en la categoría de Mejor Película.

2013. *Donšajni*. República Checa.

- Nominada al Premio de la Elección de la Audiencia del Festival Internacional de Cine de Chicago de 2013.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Medallón de Plata del Festival de Cine de Telluride de 1986.
- Ganador del Premio Akira Kurosawa del Festival Internacional de Cine de San Francisco de 1990.
- Ganador del León Checo de 1997 por su Éxito Artístico.
- Ganador del Premio Especial Cámara 300 del Festival Internacional de Cine Hermanos Manaki del 2000 por su contribución al arte cinematográfico.
- Ganador del Premio Especial del Festival de Cine Internacional de Karlovy Vary del 2003 por su Destacada Contribución al Mundo del Cine.

- Ganador del Premio Cmerimage de 2005 por su extenso éxito como Director.
- Ganador del Premio Camerimage (Festival de Cine Internacional del Arte Cinematográfico) de 2007 como Realizador y Director.
- Ganador del Premio por su Éxito del Festival Internacional de Cine de Transilvania de 2013.
- Ganador del Premio del Festival Jameson CineFest – Festival Internacional de Cine de Miskolc por su Éxito.

HYNEK BOČAN (29.4.1938)

1959. *Návštěva*. Checoslovaquia. Cortometraje. Película de estudiante.

1960. *Nenávist*. Checoslovaquia. Cortometraje. Película de estudiante.

1963. *Hlídač dynamitu*. Checoslovaquia. Codirigida con Jaromil Jireš y Zdenek Sirový.

1965. *Nikdo se nebude smát*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Gran Premio del Festival Internacional de Mannheim-Heidelberg de 1965.

1967. *Soukromá vichřice*. Checoslovaquia.

1968. *Čest a sláva*. Checoslovaquia.

- Ganadora del Premio Pasinetti del Festival de Cine de Venecia de 1969 en la categoría de Mejor Película Extranjera.

1968. *Pasták*. Checoslovaquia.

1974. *Muž z Londýna*. Checoslovaquia.

1975. *Tak láska začíná...* Checoslovaquia.

1975. *Plavení hřibat*. Checoslovaquia.

1976. *Parta hic*. Checoslovaquia.

1979. *Tvář za sklem*. Checoslovaquia.

1980. *Půl domu bez ženicha*. Checoslovaquia.

1981. *Pytláci*. Checoslovaquia.

1982. *Vinobraní*. Checoslovaquia.

1984. *S čerty nejsou žerty*. Checoslovaquia.

- Nominada al Premio del Festival Fantasporto de 1986 en la categoría de Mejor Película.
- Ganadora del Premio Lucas del Festival Internacional de Películas para Niños y Jóvenes de 1985.

1986. *Smích se lepí na paty*. Checoslovaquia.

1990. *O zapomnětlivém černokněžníkovi*. Checoslovaquia.

1996. *Bumerang*. República Checa.

1997. *Zdivočelá země*. República Checa.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Premio FIPA de Plata del Festival Internacional de Programación Audiovisual de Biarritz de 1994 en la categoría de Series de Televisión y Seriales por *Přítelkyně z domu smutku*.

JURAJ JAKUBISKO (30.4.1938)

1956. *Šupka a šupáci*. Checoslovaquia. Cortometraje (película de estudiante).
1960. *Čistič okien*. Checoslovaquia. Cortometraje (película de estudiante).
1960. *Posledný nálet*. Checoslovaquia. Cortometraje (película de estudiante).
1960. *Každý den má svoje jméno*. Checoslovaquia. Cortometraje (película de estudiante).
1961. *Strieborný vietor*. Checoslovaquia. Cortometraje (película de estudiante).
1962. *Druhý občasník*. Checoslovaquia. Cortometraje.
1963. *První třída*. Checoslovaquia. Cortometraje (película de estudiante).
1963. *Mlčení*. Checoslovaquia. Cortometraje (película de estudiante).
1964. *Vystáhovalec*. Checoslovaquia. Cortometraje.
1964. *Vrtulka*. Cortometraje.
1965. *Děšť*. Checoslovaquia.
1966. *Čekají na Godota*. Checoslovaquia. Cortometraje (película de estudiante).
1967. *Kristove roky*. Checoslovaquia.
- Ganador del Premio Josef von Sternberg del Festival Internacional de Cine de Mannheim-Heidelberg de 1967.
1968. *Zbehovia a pútnici*. Checoslovaquia e Italia.
- Ganadora del Martín Pescador de Oro del Festival de Cine de Pilsen de 1969.
 - Nomianada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1968.
1969. *Vtáčkovia, siroty a blázni*. Checoslovaquia y Francia.
- Ganadora del Segundo Premio del Festival de Cine Fantástico Avoriaz.
1970. *Dovidenia v pekle, priatelia*. Checoslovaquia e Italia.
1974. *Ozvena*. Checoslovaquia.
1976. *Ďaleko v lese spieva vták*. Checoslovaquia. Cortometraje.
1976. *Tri vrecia cementu a živý kohút*. Checoslovaquia.
1979. *Postav dom, zasad' strom*. Checoslovaquia.
1980. *Nevera po slovensky*. Checoslovaquia.
1983. *Tisícročná včela*. Alemania Occidental, Checoslovaquia y Rusia.

- Ganadora del Martín Pescador de Oro del Festival de Cine de Pilsen de 1990.
1985. *Perinbaba*. Alemania Occidental, Checoslovaquia, Italia y Rusia.
- Ganadora del Premio Sergio Trasatti del Festival de Cine de Venecia de 1985.
 - Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1985.
 - Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Venecia de 1983.
1987. *Pehavý Max a strašidlá*. Alemania Occidental, Checoslovaquia, España, Francia, Italia y Rusia.
1989. *Sedím na konári a je mi dobre*. Alemania Occidental y Checoslovaquia.
- Nominada al León de Oro del Festival de Cine de Cannes de 1989.
1992. *Lepší je být bohatý a zdravý než chudý a nemocný*. Checoslovaquia.
- Nominada al Premio Internacional de Cine de Fantasía del Festival Fantasporto de 1988 en la categoría de Mejor Película.
 - Ganadora del Delfín de Oro del Festival Festróia (Festival Internacional de Cine de Troia, Portugal) de 1993.
1997. *Nejasná zpráva o konci světa*. República Checa y República Eslovaca.
- Nominada al Gran Premio del Jurado del Festival AFI DE 1997.
 - Nominada al León Checo de 1998 en la categoría de Mejor Director.
 - Nominada al Gran Premio de las Américas del Festival de Cine Mundial de Montreal.
 - Ganador del Premio del Festival Internacional de Cine de San Diego de 1998 en la categoría de Mejor Director.
2004. *Post Coitum*. República Checa.
2008. *Bathory*. Gran Bretaña, Hungría, República Checa y República Eslovaca.
- Ganadora del León Checo de 2009 en la categoría de Mejor Dirección Artística.
 - Ganadora del Festival Sol en la Red de 2010 en la categoría de Mejor Diseño.
 - 2018. *Zapomenutý epos*. República Eslovaca.
 - 2018. *Slovanská Epopej*. República Eslovaca.
 - 2019. *Perinbaba 2*. República Eslovaca.

OTROS PREMIOS:

- Ganador del Premio Maverick del Festival de Imágenes Habladas de Taos de 1998.
- Ganador del León Checo de 2001 en la categoría de Mejor Cartel de Película por *Kytice* (František Antonín Brabec).
- Ganador del León Checo de 2003 por su Éxito Artístico.
- Ganador del Premio Especial del Festival de Cine Internacional de Karlovy Vary del 2008 por su Destacada Contribución al Mundo del Cine.
- Ganador del Premio Honorario de los Premios Sol en la Red de 2016.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

LIBROS

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Aracil Martí, R., Oliver i Puigdomènech, J. y Segura, A. (1998). *El mundo actual: de la Segunda Guerra Mundial a nuestros días*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona.

Aristóteles (2002). *Poética*. Madrid: Istmo.

Aumont, J. (2001). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2005). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.

Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Ballester Molina, C. F. (2007). *Miloš Forman*. Madrid: Cátedra.

Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Benet, V. (2008). *La cultura del cine*. Barcelona: Paidós.

Black, G. D. (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.

Black, G. D. (2012). *Hollywood censurado*. Madrid: Akal.

Black, M., Gombrich, E. H. y Hochberg, J. (2007). *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1997). *Film Art: an introduction*. Philadelphia: McGraw-Hill Education.

- Borek, D., Carba, T. y Koráb, A. *Legacy*. Praga: Museo del Comunismo.
- Bracke, M., Höbel, A., Pala, G. y Nencioni, T. (2008). *El inicio del fin del movimiento soviético: los comunistas occidentales ante la Primavera de Praga*. Editorial El Viejo Topo.
- Braudy, L. y Cohen, M. (2004). *Film Theory and Criticism. Introduction Readings*. Nueva York: Oxford University Press.
- Brunetta, G.P. (1993). *Nacimiento del relato cinematográfico (Griffith 1908-1912)*. Madrid: Cátedra.
- Buchar, R. (2004). *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*. Carolina del Norte: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Burch, N. (1991). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Burch, N. (2008). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Caparrós Lera, J. M. (1999). *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. (2010). *Teorías del cine 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2009). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Caparrós Lera, J. M. (2009). *Historia del cine mundial*. Madrid: Rialp.
- Cousins, M. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- Cowie, P. (1971). *A Concise History of the Cinema. Volume 1: Before 1940*. Estados Unidos: The Tantivy Press.
- Cowie, P. (1971). *A Concise History of the Cinema. Volume 2: Since 1940*. Estados Unidos: The Tantivy Press.
- Čapek, K. (1920). *R.U.R. Robots Universales Rossum*. Recuperado de: www.espaebook.com
- Čapek, K. (1989). *Viaje a España*. Madrid: Ediciones Hiperión.

- Čapek, K. (1992). *La confesión de Don Juan*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Čapek, K. (2010). *La krakatita. Una fantasía nuclear*. Recuperado de: www.espaebook.com
- Česálková, L. (2017). *Czech Cinema Revisted: Politics, Aesthetics, Genres and Techniques*. Praga: National Film Archive.
- Čornej, P. y Pokorný, J. (2000). *Historia breve de los países checos hasta el año 2004*. Praga: Práh.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Madrid: Paidós.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Madrid: Paidós.
- Delgado Casado, J. (1993). *La bibliografía cinematográfica española. Aproximación histórica*. 1a ed. Madrid: Arco Libros.
- Della Volpe, G., Eco, U., Pasolini, P.P., Rocha, G. et al. (1971.). *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Eisenstein, S. (2002). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- Faulstich, W. y Korte, H. (1995). *Cien años de cine. Volumen 3. 1945-1960. Hacia una búsqueda de los valores*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Faulstich, W. y Korte, H. (1997). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Volumen I: 1895-1924. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*. México D.F.: Siglo veintiuno.
- Fernández Martínez, F. y Martínez Abadía, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Forman, H. J. (1935). *Our movie made children*. Nueva York: The Macmillan Company.
- Forman, M., y Novak, J. (1994). *Turnaround: a memoir*. Nueva York: Villard Books.
- Frutos Esteban, F. J. (1999). *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Salamanca.

- Gaudreault, A., y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- García Landa, J. A. (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Ginz, P. (2006). *Diario de Praga (1941-1942)*. Barcelona: Acantilado.
- Gombrich, E. H. (2002). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (2002). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (2011). *La historia del arte*. Madrid: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (2013). *Lo que nos cuentan las imágenes*. Barcelona: Editorial Elba.
- Gómez de las Cortinas, C. (2014). *Praga*. Madrid: Prisa Ediciones.
- Gubern, R. (2006). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Hajek, J. (1979). *Praga, diez años después (1968-1978)*. Barcelona: Editorial Laia.
- Hames, P. (1985). *The Czechoslovak New Wave*. California: University of California Press.
- Hames, P. (2009). *Czech and Slovak cinema. Theme and tradition*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Hames, P. (2013). *Best of Slovak film. 1921-1991*. Bratislava: Slovak Film Insitute.
- Hanaková, P. y Johnson, K. B. (2010). *Visegrad Cinema. Points of Contact from the New Waves to the Present*. Praga: Edice AKTA.
- Hašek, J. (1984). *Pequeños cuentos de un gran maestro*. Praga: Agencia de Prensa Orbis.
- Hašek, J. (2008). *Las aventuras del buen soldado Švejk*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Hašek, J. (2015). *Historia del Partido del Progreso Moderado dentro de los límites de la Ley*. Barcelona: La Fuga Ediciones.

- Hejlíčková, I. (1989). *Los estudios Barrandov. 55 años de cine checo*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Hobsbawm, E. (1995). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica (Editorial Planeta).
- Hovald, P.G. (1962). *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp.
- Hrabal, B. (2003). *Yo que he servido al Rey de Inglaterra*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Hrabal, B. (2006). *Trenes rigurosamente vigilados*. Barcelona: El Aleph Editores.
- Jeancolas, J. P. y Král, P. (2002). *Nouvelle Vague. Debats sur l'cinéma tchèque et français. Nová Nová Vlna. Rozprava o české a francouzské kinematografii*. Praga: Národní Filmový Archiv.
- Jeanne, R. y Ford, C. (1974). *Historia ilustrada del cine 1. El cine mudo (1895-1930)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jeanne, R. y Ford, C. (1974). *Historia ilustrada del cine 2. El cine sonoro (1927-1945)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jeanne, R. y Ford, C. (1974). *Historia ilustrada del cine 3. El cine de hoy (1945-1965)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Johnson, R. y Bone, J. (1977). *Understanding The Film*. California: National Textbook Company.
- Kéxar-Yús. (1945). *Más allá de Potsdam. Temas universales de postguerra*. Madrid: Ediciones Gil y Losada.
- Klíma, I. (2001). *Karel Čapek: life and work*. Conneticut: Catbird Press.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- La Rubia de Prado, L. (2002). *Kafka: el maestro absoluto*. Granada: Universidad de Granada.
- Labarrère, A. Z. (2009). *Atlas de cine*. Madrid: Akal.

- Liehm, A. (1972). *3 Generaciones. Conversaciones sobre el panorama cultural checoslovaco*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Liehm, A. (1973). *The Politics of Culture*. Nueva York: Grove Press.
- Liehm, A. (1974). *Closely Watched Films*. Nueva York: International Arts and Sciences Press.
- Liehm, A. y Liehm, M. (1977). *The Most Important Art. Soviet and Eastern European Film After 1945*. California: University of California Press.
- López-Davalillo Larrea, J. (2003). *Atlas histórico mundial. Desde el Paleolítico hasta el siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Lozano, Á. (2007). *La Guerra Fría*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina
- Lozano, Á. (2011). *Breve historia de la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Nowtilus.
- Lozano, Á. (2012). *Stalin, el tirano rojo*. Madrid: Nowtilus.
- Manvell, R. (1966). *New cinema in Europe*. Londres: Littlehampton Book Services Ltd.
- Mitry, J. (1970). *Diccionario del cine*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Mitry, J. (1974). *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Mitry, J. (1990). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid: Akal.
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine. 1- Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine. 2- Las formas*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen 1*. Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972). Volumen 2*. Barcelona: Paidós.

- Morin, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mouesca, J. (2001). *Érase una vez el cine (Diccionario)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Narváez Torregrosa, D.C. (2006). *Historia y cine*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Owen, J. L. (2013). *Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. Nueva York: Berghahn Books.
- Pánek, J., Tůma, O., et alii. (2014). *A History of the Czech Lands*. Praga: Charles University in Prague, Karolinum Press.
- Propp, V. (2006). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Pynsent, R. B. (1994). *Questions of identity. Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality*. Londres: Central European University (CEU) Press.
- Ropars Wuilleumier, M. C. (1970). *Lecturas de cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Sadoul, G. (1972). *Dictionary of Film Makers*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Sadoul, G. (1987). *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*. México: Siglo XXI editores.
- Sánchez, A. (1972). *Iniciación al cine moderno 1*. Madrid: Editorial Magisterio Español, S.A.
- Sánchez, A. (1972). *Iniciación al cine moderno 2*. Madrid: Editorial Magisterio Español, S.A.
- Seguin J. C. (2002). *Historia del Cine Español*. Madrid: Acento Editorial.
- Serrano, R. (2010). *La creación de personajes cinematográficos*. El espejo de celuloide. Madrid: T&B Editores.
- Shmadel, L. D. (2003). *Dictionary of Minor Planet Names*. Librería online: Springer.

- Skapová, Z. (1995). *Breve historia del cine de animación checo*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Škvorecký, J. (1971). *All the Bright Young Men and Women. A Personal History of the Czech Cinema*. Toronto: Peter Martin Associates Limited.
- Stolarik, M. (2010). *The Prague Spring and the Warsaw Pact Invasion of Czechoslovakia, 1968: Forty Years Later*. Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers.
- Taibo Arias, C. (2010). *Historia de la Unión Soviética 1917-1991*. Madrid: Alianza Editorial.
- Trensky, P. (1978). *Czech Drama Since World War II*. Nueva York: M.E. Sharpe.
- Turigliatto, R. (1994). *Nová Vlna. Cinema cecoslovacco degli anni '60*. Torino: Lindau.
- VV.AA. (1974). *La política de los autores*. Madrid: Editorial Ayuso.
- VV.AA. (2004). *Český hraní film IV 1961-1970. Czech feature film IV 1961-1970*. Praga: Národní filmový archiv (Archivo Nacional de Cine).
- VV.AA. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya (UOC).
- Woolfolk, A. (2010). *Psicología educativa*. México: Pearson Educación.
- Žantovský, H., (2016). *Havel. Una vida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

PUBLICACIONES SERIADAS COMPLETAS

- Brumagne (Ed.). (1969). Jeune Cinéma Tchecoslovaque. *SERDOC, Société d'Études, Recherches et Documentation Cinématographique*, 52.
- Vagaday (Ed.). Annuaire du film tchecoslovaque. *Československý Filmexport*, 66-67.

ARTÍCULOS DE PUBLICACIONES SERIADAS

Novotný, L. (2009). Kameradschaftsbund. A Contribution to the History of the Czech-German Relationship. *Prague Paper on the History of International Relations*, 387-405.

Pelikán, J. (2007). Yugoslavia and the Prague Spring on the Eve of the Soviet Occupation of Czechoslovakia. *Prague Paper on the History of International Relations*, 393-414.

Sáiz, D. (2002). R.U.R. de Čapek: casi un siglo de robots. *Eslavística Complutense*. 211-218.

Skřivan, A. (2007). The Elite in the New State – the Role of Foreign Trade and the Dispute about Tariff Policy after the Establishment of Czechoslovakia. *Prague Paper on the History of International Relations*, 489-493.

TESIS

Gómez, C. (2017). *La Nová Vlna: una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola checa*. (Tesis de maestría). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de: eprints.ucm.es/47392/1/T39990.pdf (Consultado el 11/02/2020).

Sedmidubský, J. (2006). *Obraz sudetských Němců a sudetoněmecká otázka v českém hraném filmu 1945 – 1969*. (Tesis de maestría). Universidad Carolina de Praga, Praga. Recuperado de: is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/27311/ (Consultado el 11/02/2020).

INFORMES

Soukup, Jaromir. *Hanzelka and Zikmund in the Documentary: The Tool of the Communist Propaganda?*. Ponencia en la II Semana Hispano-Checa del cine (Ciudad de la Luz, Alicante 12-14 de abril de 2011).

Štoll, Martin. *The First Hundred Years of Czech Documentary Film (1898-1998)*. Informe inédito. Praga: FAMU, 1999. 30 p. Departamento de realización documental.

TEXTOS ELECTRÓNICOS

Artículos publicados en la Web:

Arquero Calvo, L. *Introducción a la Representación Audiovisual. El Modo de Representación Primitivo (MRP, Cine Primitivo); El Modo de Representación Institucional (MRI, Cine Clásico); El Modo de Representación Moderno (MRM, Cine Moderno); El Cine Posmoderno*. Escuela de Arte “Pedro Almodóvar”, Ciudad Real. Recuperado de: theaudiovisionfiles.wordpress.com/2009/01/t5-introduccion-a-la-representacion-audiovisual-ok.pdf (Consultado el 12/5/2016).

Bernard, J. *FAMU at its origins*. Sitio Web oficial de la FAMU. Recuperado de: international.famu.cz/page.php?page=110 (Consultado el 10/11/2018).

Carrasco, I. (2016). Análisis de la narración literaria según Gérard Genette. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, (7). Recuperado de: <http://revistadll.uach.org/index.php/revistadll/article/view/71> (Consultado el 11/02/2020).

Diz, A. (2014-2015). *La Nouvelle Vague (1959-1969). Un vaciado referencial de su filmografía*. (Trabajo Final de Máster). Universidad de Barcelona, Barcelona. Recuperado de: diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66562/1/TFM_EAHA_Anaid%20Diz%20Murias.pdf (Consultado el 11/02/2020).

Koželová, J. *Česká kinematografie v letech 1938-1948 a Miloš Havel*. (Trabajo dentro del Diploma de Maestro). Universidad Masaryk, Brno, República Checa. Recuperado de: is.muni.cz/th/tor8a/Diplomka.pdf (Consultado el 11/02/2020).

Artículos de revistas electrónicas publicadas en la Web:

Anderson, L., (2008). Free Cinema. *Cuadernos de cine documental*, 2, 74-82. Recuperado de: bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/CuadernosDeCine/article/view/3973/6017 (Consultado el 22/6/2018).

Angelini, C. (2011). Lussas 2011: le cinéma documentaire tchéco-slovaque et la parole dans l’histoire. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. *Revue de l’association*

française de recherche sur l'histoire du cinéma, (64), 155-160. Recuperado de : journals.openedition.org/1895/4379 (Consultado el 11/02/2020).

Bargueño, E. 2012: Josef Svoboda: la luz construida. *ArDIn. Arte, Diseño e Ingeniería*, 1, 27-42. Recuperado de: polired.upm.es/index.php/ardin/article/view/1845 (Consultado el 11/02/2020).

Bydžovská, L. (2003). Against the Current. The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia. *Papers of Surrealism*, 1. Recuperado de: issuu.com/bintphotobooks/docs/lenka (Consultado el 10/11/2018).

Cruzado, Á. (2012). El cine como reivindicación de la memoria individual y colectiva. Directoras húngaras del periodo comunista. *Arbor*, 188(758), 1151-1163. Recuperado de: arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1534/1546 (Consultado el 11/02/2020).

Espinós, P. (2008). Tim Burton y el expresionismo. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, (3), 2-24. Recuperado de: fama2.us.es/fco/frame/frame3/estudios/1.1.pdf (Consultado el 11/02/2020).

Gómez, C. (2008). O slavnosti a hostech, 1966 (La fiesta y los invitados) de Jan Nemeč. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (39), 40. Recuperado de: webs.ucm.es/info/especulo/numero40/jannemec.html (Consultado el 11/02/2020).

Gómez, C. (2008). La Nová Vlna. Una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola checa. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (39), 41. Recuperado de: webs.ucm.es/info/especulo/numero39/nolache.html (Consultado el 11/02/2020).

Grzybowski, A., & Pietrzak, K. (2014). Jan Evangelista Purkyně (1787–1869). *Journal of neurology*, 261(10), 2048-2050. Recuperado de: www.researchgate.net/profile/Andrzej_Grzybowski/publication/268821413_Jan_Evangelista_Purkynje_1787-1869_First_to_describe_fingerprints/links/5a69dd2ea6fdccf8849667c4/Jan-Evangelista-Purkynje-1787-1869-First-to-describe-fingerprints.pdf (Consultado el 11/02/2020).

Hames, P. (2000). Czech cinema: From State Industry to Competition. *Canadian Slavonic Papers*, 41 (1-2), 63-85. Recuperado de:

www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00085006.2000.11092238?journalCode=rcsp20
(Consultado el 11/02/2020).

Kundera, M. (1984). *The Tragedy of Central Europe*. *New York*. 33-38. Recuperado de: nyuskirball.org/wp-content/uploads/2018/04/Kundera_1984.pdf (Consultado el 10/11/2018).

Maccabe, C. (1976). Theory and film: principles of realism and pleasure. *Screen*, 17 (3), 7-28. Recuperado de: academic.oup.com/screen/article-abstract/17/3/7/1688369?redirectedFrom=PDF (Consultado el 11/02/2020).

Mikonis-Railené, A. (2015). History and Symbols: Lithuanian and Central European Cinema of the 1960s. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 16(25), 234-248. Recuperado de: pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/viewFile/4258/4327 (Consultado el 11/02/2020).

Moritz, W. (1997). Narrative Strategies for Resistance and Protest in Eastern European Animation. *PILLING, Jayne, A Reader in Animation Studies, Sydney: John Libbey & Company*, 104-111. Recuperado de: www.micheleleigh.net/wp-content/uploads/2014/01/e-european-animation.pdf (Consultado el 11/02/2020).

Narváez, D. (2013). La participación checa en la Segunda Guerra Mundial: Una aproximación por medio del cine. *RUHM*, 2(3), 139-160. Recuperado de: www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2013/1/pdf/03.pdf (Consultado el 11/02/2020).

Owen, J. (2012). "Heroes of the Working Class"?: Work in Czechoslovak Films of the New-Wave and Postcommunist Years. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 53(1), 190-206. Recuperado de: www.jstor.org/stable/41552307?seq=1#page_scan_tab_contents (Consultado el 11/02/2020).

Peirce, G. (1968). 1968 and Beyond: From the Prague Spring to 'Normalization.'. *Center for Russian and East European Studies*. University of Pittsburgh, 1-3. Recuperado de: www.ucis.pitt.edu/crees/sites/default/files/images/documents/outreach/from-the-prague-spring-to-normalization.pdf (Consultado el 11/02/2020).

Picón, J. (2013). Platón, Aristóteles y la narrativa histórica. *Synthesis*, 20, pp. 53-70.

Recuperado de:

sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31490/Documento_completo_.pdf?sequence=1 (Consultado el 11/02/2020).

Procházka, P., (2011). Hugo Haas – Go west, Hugo! Ženy, kokain, Hollywood (19.2.1901-1.12.1968). *Kulturní Magazín*, 5. Recuperado de:

www.magazinuni.cz/film/hugo-haas-%E2%80%93-go-west-hugo-zeny-kokain-hollywood-19-2-1901-%E2%80%93-1-12-1968/ (Consultado el 11/02/2020).

Schuller, E. A. (1998). Historical Equipment Collections: A Report of the SMPTE Archival Papers and Historical Committee. *SMPTE Journal*, 107(12), pp. 1110-1132.

Recuperado de: ieeexplore.ieee.org/document/7261422/ (Consultado el 11/02/2020).

Stehlíková, E. (2013). The Laterna Magika of Josef Svoboda and Alfréd Radok.

Theatralia, 14(1), pp. 173-191. Recuperado de:

digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115544/1_Theatralia_14-2011-1_11.pdf (Consultado el 11/02/2020).

Strítecký, J. (1995). The Czech Question A Century Later. *Czech Sociological Review*,

59-73. Recuperado de: www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/5374/ssoar-1995-1-stritecky-the_czech_question_a_century.pdf?sequence=1 (Consultado el 11/02/2020).

Stýblo, L. (2004). Divadlo Semafor mezi lety 1959 až 1979: nástin vývoje a některé charakteristické znaky. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická = Theatralia*, 57, pp. 153-160. Recuperado de:

digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/114587 (Consultado el 11/02/2020).

Valvidares, M. (2003). Breve aproximación a la constitución de la República Checa.

Revista Española de Derecho Constitucional, (67), 159-170. Recuperado de:

digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/38578/1/Constituci%C3%B3nCheca.pdf (Consultado el 11/02/2020).

Zavala, L. (2013). Sobre la evolución de los géneros cinematográficos. *La Colmena:*

Revista de la Universidad del Estado de México, (80), 131-138. Recuperado de:

dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5492837 (Consultado el 11/02/2020).

Artículos de medios de comunicación en línea:

Anónimo (2010, diciembre, 19). André Malraux y la protección del cine y las salas en Francia. *Diario Vasco*. Recuperado de:

www.diariovasco.com/v/20101219/cultura/andre-malraux-proteccion-cine-20101219.html (Consultado el 11/02/2020).

EFE. (2008, noviembre, 25). ‘Las aventuras del buen soldado Svejk’ llega a España desde la República Checa. *El mundo*. Recuperado de:

www.elmundo.es/elmundo/2008/11/25/cultura/1227625384.html (Consultado el 11/02/2020).

Havel, V. (1989, julio, 26). Una sociedad al límite de su paciencia. *El país*. Recuperado de: elpais.com/diario/1989/07/26/opinion/617407204_850215.html (Consultado el 11/02/2020).

Horáľková, E. (2002, enero, 31). 40 aniversario de la muerte del cómico checo Vlasta Burian. *Radio Praga*. Recuperado de: www.radio.cz/es/rubrica/notas/40-aniversario-de-la-muerte-del-comico-checo-vlasta-burian (Consultado el 11/02/2020).

Horáľková, E. (2002, febrero, 13). Viktor Ponrepo. *Radio Praga*. Recuperado de: www.radio.cz/es/rubrica/personalidades/viktor-ponrepo (Consultado el 11/02/2020).

Horáľková, E. (2004, abril, 21). Karel Kachyna, el padre de la nueva ola del cine checo. *Radio Praga*. Recuperado de: www.radio.cz/es/rubrica/personalidades/karel-kachyna-el-padre-de-la-nueva-ola-del-cine-checo (Consultado el 11/02/2020).

Manethová, E. (2004, julio, 10). Anny Ondráková, la primera estrella de cine checa. *Radio Praga*. Recuperado de: www.radio.cz/es/rubrica/legados/anny-ondrakova-la-primera-estrella-de-cine-checa (Consultado el 11/02/2020).

Monge, G. (2014, agosto, 14). República Checa, el plató de grandes producciones del cine en Europa Central. *La Vanguardia*. Recuperado de:

www.lavanguardia.com/cultura/20140115/54398134187/republica-checa-el-plato-de-grandes-producciones-del-cine-en-europa-central.html (Consultado el 11/02/2020).

Pérez, J.L. (1979, octubre, 23). Carta 77 o el espíritu de la primavera de Praga. *El País*. Recuperado de: elpais.com/diario/1979/10/23/internacional/309481203_850215.html (Consultado el 11/02/2020).

Pérez, R. (2015, abril, 12). ¿Y si el cine lo inventó un burgalés?. *Diario de Burgos*. Recuperado de: www.diariodeburgos.es/noticia/ZA8683C3F-E898-FD68-C788184CF65A2755/20150412/cine/invento/burgales (Consultado el 11/02/2020).

Roy, C. (1968, agosto). Los escritores checos: la pasión por la verdad. *Le Monde*. Recuperado de: www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9121/10359 (Consultado el 11/02/2020).

Valverde, F. (2004, junio, 10). E.F. Burian, uno de los grandes nombres del teatro checo. *Radio Praga*. Recuperado de: www.radio.cz/es/rubrica/notas/ef-burian-uno-de-los-grandes-nombres-del-teatro-checo (Consultado el 11/02/2020).

Valverde, F. (2017, enero, 5). Carta 77, cuando los intelectuales desafiaron a los comunistas. *Radio Praga*. Recuperado de: www.radio.cz/es/rubrica/panorama/carta-77-cuando-los-intelectuales-desafiaron-a-los-comunistas (Consultado el 11/02/2020).

Villapadierna, R. (2014, abril, 12). Bohumil Hrabal, rey sin corona. *El País*. Recuperado de: elpais.com/cultura/2014/04/11/actualidad/1397243286_709335.html (Consultado el 11/02/2020).

Villena, M. A. (2008, septiembre, 21). “Sin memoria histórica no hay identidad”. *El País*. Recuperado de: elpais.com/diario/2008/09/21/cultura/1221948004_850215.html (Consultado el 11/02/2020).

Sitios Web de información específica:

www.goethe.de/resources/files/pdf32/pk1038763.pdf (Manifiesto Oberhausen).

www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=true&doc=51&page=transcript (Sherman Anti-Trust Act - 1989).

www.ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1898/1898_tomoI_1186_07.pdf (Revista de Obras públicas).

www.vaclavhavel.org.ar/Carta77 (Carta 77).

Sitios Web de información general:

Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona: www.cccb.org

Base de datos checo-eslovaca: www.csfd.cz

Base de datos checa: www.fdb.cz

Portal Web español sobre cine: www.filmaffinity.com

Tienda de películas checas en DVD y Blu-ray: www.filmexport.cz

Portal Web checo del Archivo Nacional de Cine: www.filmovyprehled.cz

Base de datos de películas en Internet: www.imdb.com

Portal web acerca de cine internacional en checo: www.kinobox.cz

Portal Web del National Board of Review de EEUU: www.nationalboardofreview.org

Sitio Web del Archivo Nacional de Cine checo: www.nfa.cz

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

Vídeos:

Pako, R. (Productor). Basterra, A. (Director). (2009). Life & Film, The Labyrinthine Biographies of Vojtěch Jasný [documental]. España: Sonora Estudios, en colaboración con Axman Productions y Euskal Irrati Telebista (EiTB). Recuperado de: www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/8887/Life---Film--The-Labyrinthine-Biographies-of-Vojtech-Jasny (Consultado el 11/02/2020).

Universidad de Copenhague. (Productor). (2009). Scandinavian cinema and the welfare state. [Coursera].

Universidad de Copenhague. (Productor). (2009). The establishing of early cinema in Scandinavia. [Coursera].

Universidad de Copenhague. (Productor). (2009). Birth of new wave cinema. [Coursera].

Universidad de Copenhague. (Productor). (2009). Scandinavian new wave auteurs. [Coursera].

