

ŠPANĚLSKY PLAKÁTY: EL CINE ESPAÑOL EN LOS CARTELES CHECOSLOVACOS

Angélica GARCÍA MANSO

Resumen

La cartelística checoslovaca, que hunde sus raíces en la prestigiosa gráfica surgida en la vecina Polonia, encarna un claro ejemplo de la interrelación entre Cine y Pintura a través de su recurso a la estética surrealista. Esta circunstancia se aprecia con nitidez en los carteles dedicados al cine español –se representa exclusivamente el de los años sesenta y setenta–, los cuales testimonian a su vez la percepción que se tenía en Checoslovaquia de la España franquista a través de su Séptimo Arte.

Palabras clave: Cartel de cine checoslovaco, cine español, relación Cine/Pintura, surrealismo, Josef Vylet'al.

Abstract

Czechoslovakian posters, deeply rooted in the prestigious Polish Graphics Arts, constitute a clear example of the connections between Cinema and Painting through their use of surrealist aesthetics. This circumstance can be appreciated with accuracy in the posters about Spanish cinema –the cinema of the sixties and the seventies is exclusively represented–, which testifies the perception of the Spain of Franco they had in Czechoslovakia through the Spanish Seventh Art.

Keywords: Czechoslovakian cinema posters, Spanish cinema, interconnection Cinema/Painting, surrealism, Josef Vylet'al.

A lo largo de los meses de abril y mayo de 2009 la sede de la Filmoteca de Extremadura en Cáceres acogió una exposición de carteles cinematográficos procedentes de la hoy escindida Checoslovaquia¹.

La muestra, compuesta por treinta pósteres cedidos por la colección Terryho Ponožki², tenía por *leitmotiv* la presencia del cine español de los años sesenta y

¹ Una exposición organizada por el Cine-Club Gandaya de Zaragoza, celebrada entre el 8 y el 17 de junio de 1988, reunió algunas de las obras más sobresalientes del cartelismo checoslovaco.

² Conocida internacionalmente como «Terry Posters», esta tienda especializada en cine fue inaugurada en Praga en 2005. Desde entonces, se ha convertido en referente de la exhibición y venta de carteles cinematográficos originales diseñados por artistas gráficos checoslovacos.

setenta en la cartelística de este país centroeuropeo. Estuvo comisariada por Pavel Rajčan y contó con la colaboración de la Embajada de la República Checa y del Centro Checo de Madrid.

El cartel de cine checoslovaco emerge con fuerza tras la Segunda Guerra Mundial como fenómeno paralelo o complementario a la propaganda política del bloque soviético. Conoció una «edad de oro» entre 1959 y 1989, momento en el que destacados artistas gráficos y plásticos –seducidos por el informalismo, el *pop art* y las corrientes modernas de la fotografía– aplicaron y experimentaron con nuevas técnicas, especialmente el *collage*, el fotomontaje, extracciones, ensamblajes y una novedosa utilización de la tipografía. En este sentido, se percibe una estrecha relación con la ingeniería aplicada a los sistemas de reprografía y a la imprenta, dado que entre estos artistas del cartel predominaban técnicos en diseño industrial y profesores de artes aplicadas. La práctica inexistencia de un mercado del arte en la por entonces Checoslovaquia hizo que los pósteres se convirtieran en un excelente recurso para que los autores expusieran y diesen a conocer sus obras al público. Sorprendentemente, y al igual que sucedía en la vecina Polonia, el comunismo no entorpeció ni coartó la creatividad de los cartelistas, quienes, al no encontrarse tampoco manipulados por presiones comerciales, gozaban de gran libertad a la hora de materializar sus diseños³. El ocaso del cartel cinematográfico checoslovaco como fenómeno artístico vino representado por la caída del Muro de Berlín, acontecimiento que trajo consigo la sumisión de los artistas a los modelos occidentales, regidos por parámetros consumistas.

El presente artículo, concebido a modo de comentario crítico de la mencionada exposición, persigue dos objetivos básicos: por una parte, y desde la óptica de la Historia del Cine, llevar a cabo una aproximación a la percepción del cine español del tardofranquismo en la antigua Checoslovaquia; por otra, tomando la Historia del Arte como perspectiva, analizar los rasgos estéticos e iconográficos definitorios del cartel de cine checoslovaco a partir de los pósteres exhibidos en la Filmoteca de Extremadura en la primavera de 2009.

* * *

En términos estadísticos, la cartelística checoslovaca dedicada al cine español es porcentualmente muy reducida si se la compara con el número de pósteres destinados a su cinematografía nacional, a la de los países del extinto Pacto de Varsovia, a la alemana y a la estadounidense. La cifra total de carteles ronda el centenar, si bien ha de tenerse en cuenta que en dicha cantidad se incluyen coproducciones latinoamericanas (dirigidas tanto por cineastas españoles –caso de Antonio Isasi-Isasmendi– como foráneos), producciones nacionales realizadas por extranjeros (sobresale en este sentido el cartel de *Campanadas a medianoche*)⁴ e, incluso, películas no españolas aunque rodadas por directores de origen español (por Buñuel, más concretamente) (Fig. 1).

³ Excepción hecha de determinadas restricciones de carácter ideológico, como la censura a la representación de banderas de los países occidentales.

⁴ Ejecutado por el pintor y artista gráfico Karel Machálek en el año 1968.

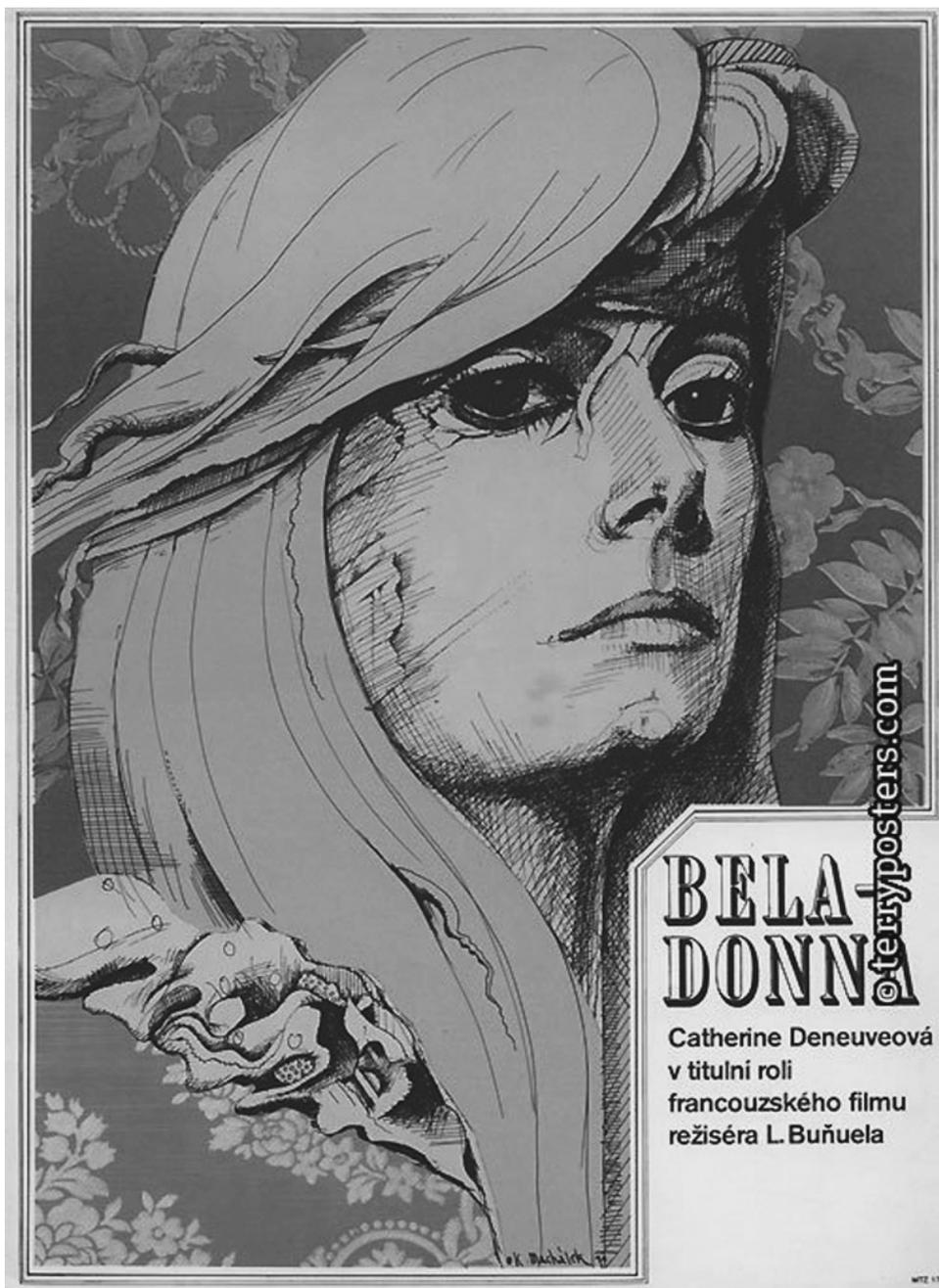


FIG. 1. Cartel para Belle de Jour (1967), película de producción francesa dirigida por Buñuel. En él se aprecia el influjo del Arte pop así como el recurso a los primeros planos del rostro humano que definen la producción gráfica de Karel Machálek.

De este número total de pósteres, aproximadamente un tercio han sido colgados en la exposición objeto de estudio.

Al margen de lo cuantitativo y desde la Historia del Cine propiamente dicha, los carteles checoslovacos versan sobre películas posteriores a las «Conversaciones de Salamanca», especialmente sobre filmes contextualizados en los estertores del franquismo y en la transición a la democracia, como si desde esta nación centroeuropea se sintiera una especial curiosidad por la evolución política de España, pues no ha de obviarse la circunstancia de que Checoslovaquia estaba sumida por aquellos entonces en avatares históricos de tanta trascendencia como la Primavera de Praga. Entre estos pósteres del cine español de las décadas de 1960 y 1970 se observa una particular preponderancia de las tres «B», es decir, Luis Buñuel, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, a los que sigue muy de cerca Carlos Saura. No faltan, sin embargo, carteles a propósito de filmes rodados por directores a los que la posteridad no ha reportado tanto reconocimiento: Rafael Romero Marchent, Jorge Grau, Francisco Rodríguez, Angelino Fons –autores, no obstante, de un cine de cierto interés–, Vicente Lluich, Fernando Merino, Juan Bosch, Roberto Bodegas o Ángel del Pozo, entre otros.

La percepción de lo hispano, de lo español, que se refleja en los afiches cinematográficos procedentes de la Checoslovaquia comunista entremezcla el compromiso político de los cineastas contra el régimen franquista (a los ya citados Buñuel, Bardem⁵, Berlanga y Saura –este último con sus filmes alegóricos o simbólicos de intrincado hermetismo– se suman otros como Pedro Olea o Basilio Martín Patino) con esa visión «exótica» del país acuñada por el Romanticismo y cimentada en tópicos como la fiesta taurina (carteles de *El espontáneo* y de *A las cinco de la tarde*)⁶ y el flamenco (la guitarra en el póster de *La venganza*), arquetipos como el del bandolero (*Llanto por un bandido*, recreación de la figura histórica de José María *El Tempranillo*, célebre bandolero andaluz del siglo XIX)⁷ y mitos como el de Carmen (las dos láminas que Zdeněk Vlach dedica al musical del realizador oscense). A esta inmensa mayoría se unen otros pósteres dedicados a grandes obras de la literatura española (las adaptaciones *Tristana*, de Luis Buñuel; *Fortunata y Jacinta*, de Angelino Fons; o *La Regenta*, de Gonzalo Suárez), y a entretenimientos costumbristas (como los encarnados por el cómico Paco Martínez Soria en filmes de Pedro Lazaga)⁸.

⁵ El director de origen madrileño pudo resultar de especial interés para la Checoslovaquia de la época debido a su militancia en el P.C.E.

⁶ A estos dos expuestos en Cáceres, se añaden los de *El paseíllo*, *Historia de una chica sola* y *Mi tío Jacinto*.

⁷ Zdeněk Ziegler, autor de este cartel, también incluye el motivo iconográfico de la corrida de toros a través de un billete de entrada.

⁸ Al de *El abuelo tiene un plan*, exhibido en la Filmoteca de Extremadura, se suman los de *Estoy hecho un chaval*, *Vaya par de gemelos* y *El alegre divorciado*. En este último, Vladimír Gottvald inserta un estuche de guitarra española cuyo contorno evoca, mediante un oportuno paralelismo con los ídolos cicládicos «de caja de violín», una figura femenina de formas rotundas y voluptuosas.

En otro orden de cosas, los carteles de la escuela checoslovaca constituyen un excelente ejemplo de la dimensión artística inherente a esta expresión gráfica. Tal circunstancia se percibe con nitidez a través de los siguientes aspectos:

a) Los cartelistas checos comparten con sus homólogos polacos una particular inclinación por la vanguardia artística del surrealismo. En este sentido, una de las aportaciones más destacadas es la del ya mencionado Zdeněk Vlach, quien diseña sus pósteres cual metáforas visuales que resumen simultáneamente el argumento y la atmósfera de la película en cuestión, como muy bien se aprecia en los afiches de *Bodas de sangre* y *Carmen*⁹ (Fig. 2).

b) Los artistas gráficos de la desaparecida Checoslovaquia también heredaron de la cartelística polaca la representación del ojo¹⁰ como símbolo iconográfico asociado a la estética surrealista¹¹. En lo que se refiere a la selección de pósteres que ocupa nuestra atención, el ojo aparece como motivo recurrente en dos de los trabajos firmados por Karel Laštovka, en concreto en los que ilustran *La casa sin fronteras*¹², película dirigida por Pedro Olea en 1972 y estrenada en Praga tres años más tarde (Fig. 3), y *La casa grande* (1975), ópera prima de Francisco Rodríguez, estrenada en 1977 tanto en España como en Checoslovaquia (Fig. 4). En realidad, ambos forman parte de una especie de tríada en la que la imagen ocular actúa como elemento común: en efecto, entre uno y otro –fechados respectivamente en 1975 y 1977– se ubica, a modo de transición, el cartel realizado en 1976 para el filme de Ingmar Bergman *Gritos y susurros* (el cual, obviamente, no figura en la exposición) (Fig. 5); al igual que sucede en los afiches de las dos películas españolas, también en éste el ojo encierra la clave hermenéutica que Laštovka aplica al argumento o contenidos de los tres filmes en cuestión. Y es que los ojos están continuamente presentes en la producción gráfica de este autor, como si se tratara de una especie de firma o sello propio del mismo¹³.

⁹ El cartel creado para *El amor brujo*, filme que cierra la trilogía de Saura dedicada al flamenco, responde a estos mismos parámetros surrealistas.

¹⁰ Franciszek Starowieyski fue, sin duda, el mejor representante de ese «surrealismo renovado» que definió al cartelismo polaco. Para el largometraje francés *Les trois font la paire* (1958), de Sacha Guitry, confeccionó un póster en el que un trípode sostiene un enorme ojo en cuyo iris aparece representada a su vez una escena de la película (este cartel evoca el recuerdo de una de las dos versiones realizadas en 1929 por los Hermanos Stenberg para *El hombre con la cámara*, de Dziga Vertov). Y en el del filme brasileño *Selva trágica* (1963), de Roberto Farias, un torso femenino sufre la metamorfosis de su columna vertebral, que se transforma en unas raíces con ojos.

¹¹ Pueden citarse ejemplos cumbre como el célebre fotograma de *Un perro andaluz* en el que se secciona un globo ocular con una cuchilla, en lo que respecta al surrealismo cinematográfico, y la tela de René Magritte *El espejo falso* (1928) a propósito del pictórico.

¹² En un bonito ejemplo de la interrelación Cine/Pintura, Laštovka introduce en el cartel de *La casa sin fronteras* una reproducción del cuadro de Henry Fuseli *El despertar de Titania* (1785-1790). Esta recreación de lienzos en los pósteres checos también hunde sus raíces en la cartelística de la limítrofe Polonia: por ejemplo, en el cartel de *El cuarenta y uno* (1956), del ruso Grigori Chukhrai, Starowieyski inserta una mujer desnuda extraída literalmente de *El almuerzo sobre la hierba* (1863), de Manet.

¹³ Carteles como los que ilustran la película rumana *Dincolo de nisipuri*, de Radu Gabrea; la húngara *Horizont*, de Pál Gábor; la francesa *Dupont-Lajoie*, de Yves Boisset; y las alemanas *Polizeiruf*

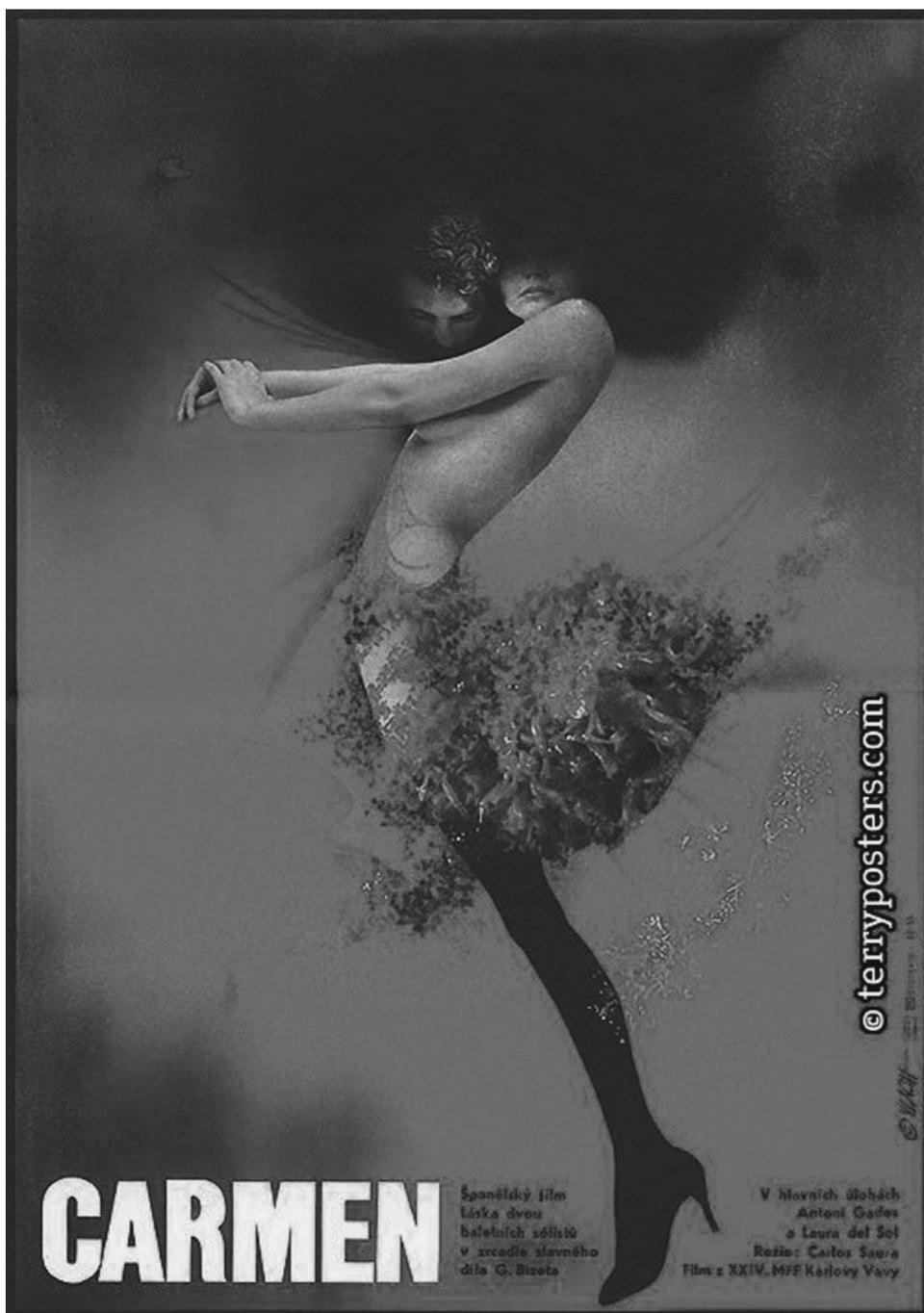
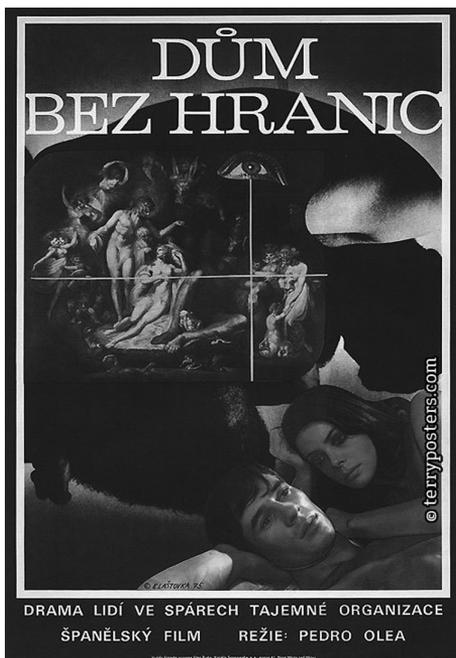


FIG. 2. *Cartel para Carmen (1983), de Antonio Saura [Zdeněk Vlach, 1985].*



FIGS. 3, 4 Y 5. Carteles de las películas *La casa sin fronteras* (1972), de Pedro Olea; *La casa grande* (1975), de Francisco Rodriguez; y *Gritos y susurros* (1972), de Ingmar Bergman [Karel Laštovka, 1975-1977].

c) De todos los cartelistas checoslovacos, probablemente el mejor adalid de ese surrealismo desarrollado «a la sombra» de la gráfica polaca fuera Josef Vylet'al, autor que influyó notablemente sobre su compatriota Zdeněk Vlach. Entre los pósteres a cuyo análisis se dedican las presentes páginas se incluye el único dedicado por Vylet'al al cine español, el que publicita el filme *La primera entrega* (1971), de Angelino Fons (Fig. 6). Realizado en 1972, dicho cartel permite apreciar la particular atracción que experimentaba este artista por la pintura de Max Ernst¹⁴ a través de la mariposa –insecto que obsesionaba a Ernst y que aparece en varias de sus obras¹⁵– insertada en el ojo del personaje femenino¹⁶. Asimismo, el hecho de que el rostro esté dispuesto de perfil propicia un juego visual entre tal mariposa y los párpados y pestañas de la mujer representada, por lo que este afiche de *La primera entrega* constituye un antecedente de las propuestas de Laštovka anteriormente apuntadas, especialmente del diseño para *Gritos y susurros*, en el que el ojo en cuestión aparece rodeado por las alas de una mariposa.

d) Finalmente, en la exposición organizada por la Filmoteca de Extremadura también se dieron cita obras de cartelistas de la talla de Karel Teissig, con un impactante póster de *Viridiana*¹⁷ (Fig. 8); el maestro del fotomontaje Milan Grygar (que sólo aplica esta técnica en uno de los cuatro carteles suyos exhibidos en la muestra, el de *Dick Turpin*¹⁸); o Petr Poš y Vratislav Hlavatý, quienes comparten un humor grotesco que queda bien patente en láminas como las de *Perro* (1976), de Isasi-Isasmendi, y *Urtain, el rey de la selva... o así* (1969), de Summers, respectivamente.

* * *

Los carteles checoslovacos dedicados al cine español de los años sesenta y setenta constituyen un documento de notable interés en un doble sentido: por una parte, porque proporcionan una mirada diferente de la Historia del Cine de nuestro país al mostrar un panorama que combina directores consagrados y otros cuyo

110 Fall ohne Zeugen, de Roland Oehme, y *The lost honor of Katharinu Blum*, de Volker Schlöndorff, así lo corroboran.

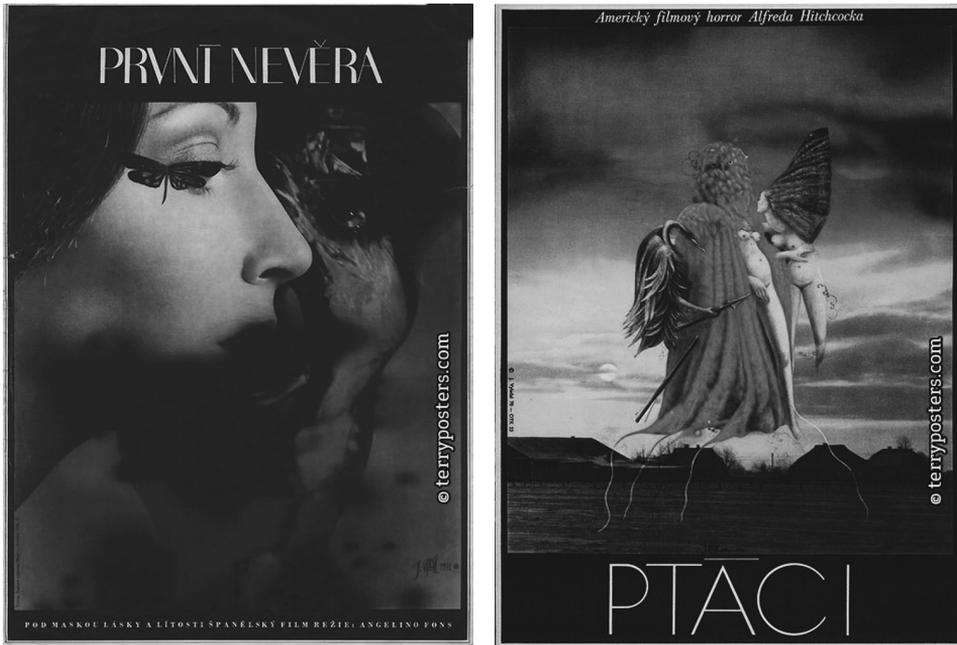
¹⁴ En la cartelística del polaco Starowieyski aflora una iconografía que procede directamente del universo pictórico de Dalí, Magritte y Ernst.

¹⁵ Por ejemplo, el óleo *Sin título (Mariposa)*, de 1923; la lámina 120, titulada «Y las mariposas empiezan a cantar», de su novela de *collages* publicada en 1929 *La femme 100 têtes*, o *33 muchachas en busca de la mariposa blanca* (1958).

¹⁶ Posiblemente sea el realizado en 1970 para *Los pájaros* de Alfred Hitchcock el cartel que mejor ejemplifica la reelaboración de la pintura de Max Ernst que Vylet'al lleva a cabo en su obra gráfica. De hecho, el póster está construido sobre el lienzo del pintor alemán titulado *El vestido de la novia* (1939), en el que el cabello del personaje situado a la derecha de la composición deviene en un ala de mariposa (Fig. 7).

¹⁷ Este autor firmaba en 1966 el célebre cartel de *La fiera anda suelta (La fauve est lâché)*, 1958), dirigida por Maurice Labro, el cual constituye un atrevido *collage* en el que la «fiera» ha sido recreada a partir de recortes de papel y periódicos.

¹⁸ Los tres restantes son los dedicados a los largometrajes *Los inocentes*, *Simón Bolívar* y *El ángel exterminador*.



FIGS. 6 Y 7. Carteles para *La primera entrega* (1971), de Angelino Fons, y *Los pájaros* (1963), de Alfred Hitchcock [Josef Vylet'ál, 1970-1972].

nombre y producción fueron cayendo paulatinamente en el olvido; por otra, porque configuran un imaginario de esa España de la dictadura y la transición que tanto interés suscitaba en la Checoslovaquia del Pacto de Varsovia, imaginario que no está exento, sin embargo, de los mitos y los tópicos de nuestro *corpus* cultural.

El póster de cine es en sí una prueba fehaciente de la relación interartística entre Cine y Pintura. Más en concreto, el cartel cinematográfico ha establecido, a lo largo de su historia, estrechas conexiones con las vanguardias artísticas¹⁹. La cartelística checoslovaca, fuertemente asociada a la tradición de la colindante Polonia, convirtió el surrealismo en su principal arma de expresión. Artistas como Laštovka, Vlach, Vylet'ál y otros muchos emplearon los recursos temáticos, formales e icono-

¹⁹ En una escueta pincelada, pues sería mucho lo hay que decir al respecto, cabe destacar lo siguiente: en la escuela francesa fueron los carteles comerciales de Adolphe Jean-Marie Mouron (conocido por el pseudónimo de «Cassandre»), con su reinterpretación del cubismo y del futurismo, los que más influyeron en un primer momento, a pesar de que este artista de origen ucraniano no tuvo encargos para el cine. Desde la estética expresionista de la Alemania de los años veinte, se facturaron pósters tan memorables como el diseño de Otto Stahl-Arpke para *El gabinete del Doctor Caligari*, una fiel reproducción de la pictórica escenografía del filme. Asimismo, en lo que se refiere al constructivismo de la Rusia revolucionaria de esa misma época, los hermanos Stenberg y Aleksandr Rodchenko trasladaron su radical estética a los carteles que diseñaron para los filmes de Eisenstein y Vertov.

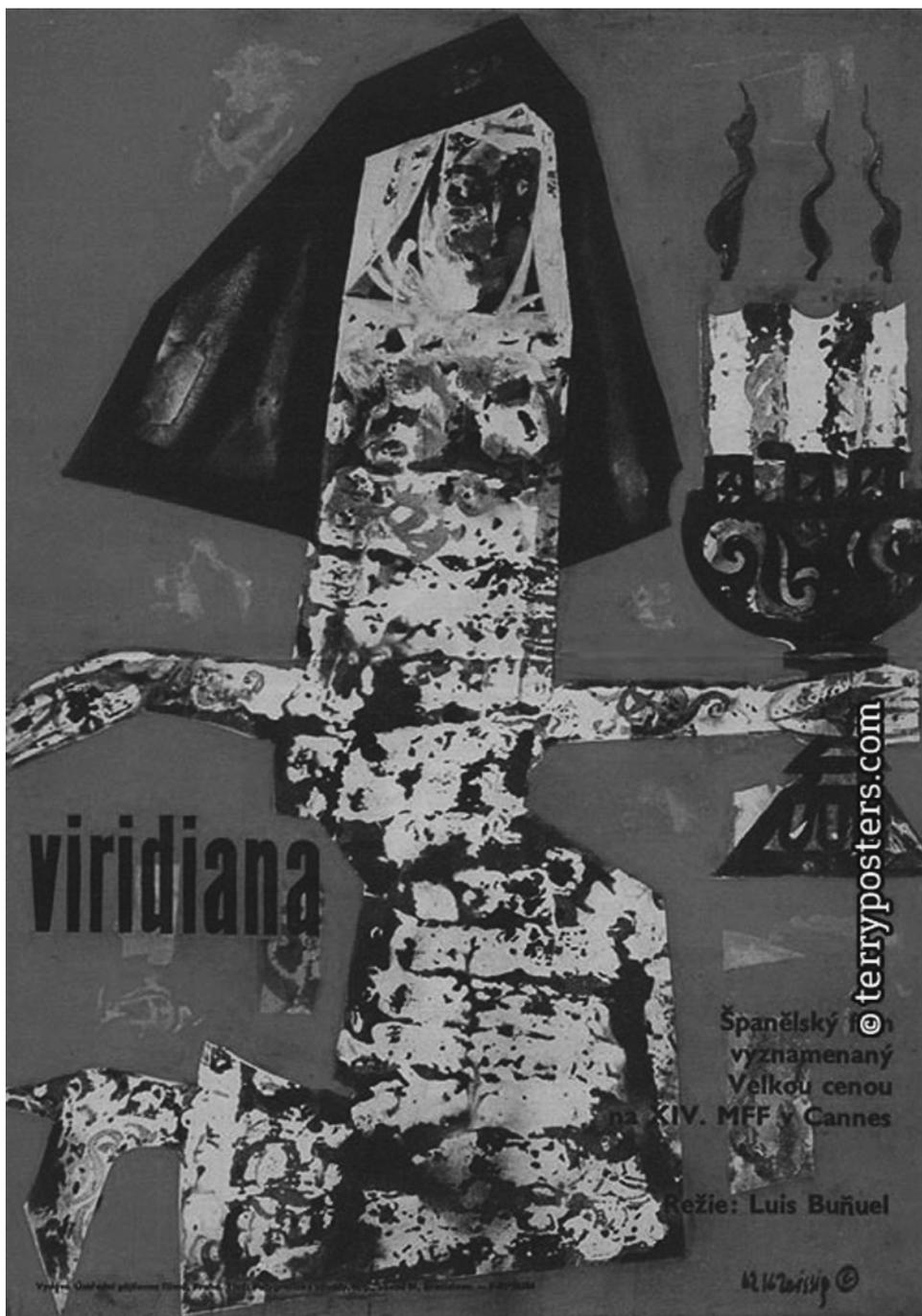


FIG. 8. *Cartel para Viridiana (1961), de Luis Buñuel [Karel Teissig, 1962].*

gráficos de la estética surrealista para fijar las miles de imágenes de una película en una, sola e inmóvil, en la cual aportaban una interpretación novedosa, sugerente y a veces enigmática de los filmes. Fue así como el cartel de cine checoslovaco se convirtió en un fenómeno con nombre propio en la historia del arte gráfico²⁰.

²⁰ La bibliografía a propósito del cartelismo del cine español es insuficiente, irregular y un tanto parcelaria. No obstante, pueden localizarse algunos estudios de cierto interés: BAENA PALMA, F., *El cartel de cine en España (1910-1965)*, Barcelona, El Autor, 1996; FERNÁNDEZ OLIVA, F. A., *Carteles de cine. Paisaje y figuras de España*, Madrid, Ocho y Medio, 2001; PACHÓN RAMÍREZ, A., *Cine con los cinco sentidos. Las carteleras de Josán*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1999; SÁNCHEZ LÓPEZ, R., *El cartel de cine. Arte y publicidad*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997, y VV.AA., *Cine de papel: El cartel de cine en España*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996. En lo que se refiere al arte del cartel cinematográfico desarrollado en Checoslovaquia, resulta indispensable la consulta de SYLVESTROVA, M. (ed.), *Cesky Filmovy Plakat 20 Stoleti / Czech Film Posters of the 20th Century*, Praha, Moravian Gallery in Brno & Exlibris Praha, 2004.

