

Antonio Pérez Olea y la dramatización de la pintura¹

Antonio Pérez Olea and the Dramatisation of Painting

GUILLERMO G. PEYDRÓ^a

TAI Escuela Universitaria de las Artes

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.058.004>

RESUMEN

El madrileño Antonio Pérez Olea supone un caso muy particular dentro de la nómina de profesionales españoles del cine de los años sesenta y setenta. Formado entre Madrid, París y Roma, compagina los estudios de composición y dirección musical con los de operador de cámara y realizador, logrando una versatilidad insólita que le llevará a realizar labores simultáneas de cámara y banda sonora, siendo responsable de la música de no pocos de los títulos decisivos del Nuevo Cine Español. Este artículo se centra en su aportación como realizador de documentales de arte. En ellos, Pérez Olea se encarga a la vez del guion, cámara, realización y música, pero ante todo plantea una forma concreta de utilización crítica, con afiladas alusiones sociopolíticas, de la tendencia internacional de dramatización de la pintura, inaugurada por el cortometraje italiano *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer, Enrico Gras, Tatiana Grauding, 1940).

Palabras clave: Escuela Oficial de Cinematografía, cine sobre arte, dramatización de la pintura, cine del periodo franquista, cine de la Transición, Antonio Pérez Olea, Nuevo Cine Español.

ABSTRACT

Madrid-born Antonio Pérez Olea is a very special case among the Spanish film professionals of the sixties and seventies. Trained in Madrid, Paris and Rome, he combined his studies in composition and musical direction with those of camera operator and director, achieving an unusual versatility that led him to work simultaneously on camera and soundtrack, creating the music for some decisive titles of the New Spanish Cinema. This article focuses on his contribution as director of art documentaries. In them, Pérez Olea was in charge of the script, camera, direction and music, but above all he proposed a specific form of critical use, with sharp socio-political allusions, of the international trend of dramatisation of painting, inaugurated by the Italian short film *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer, Enrico Gras, Tatiana Grauding, 1940).

Keywords: Escuela Oficial de Cinematografía, film on art, dramatisation of painting, cinema of the Francoist period, cinema of the Transition period, Antonio Pérez Olea, New Spanish Cinema.

[a] **GUILLERMO G. PEYDRÓ** es cineasta, programador y docente doctorado en Historia del Arte, con un trabajo a la vez teórico y práctico. Sus ensayos sobre arte han sido proyectados en museos como el Louvre o el Reina Sofía, en universidades y centros de investigación, y en festivales de gran parte del mundo, realizando además exposiciones de cine expandido con la escultora Jeanne de Petriconi. Ha sido programador de Documenta Madrid y Punto de Vista, trabajando a la vez como docente en España, Cuba, México y Ecuador. Su libro *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo* (Shangrila, 2019) culmina una década de investigaciones en archivos nacionales e internacionales sobre las posibilidades de la filmación de las artes. E-mail: natthig@yahoo.es / www.guillermopeydró.com

[1] Esta investigación surge del grupo de investigaciones ESCI-NE, grupo complutense de estudios cinematográficos (Universidad Complutense de Madrid). Mi agradecimiento a Claudio Pérez-Olea por facilitarme algunas películas de su padre de difícil acceso.

1. Antonio Pérez Olea: cineasta, operador, compositor

En una entrevista realizada por Josep Lluís Falcó con motivo del III Congreso Internacional de Música de Cine, celebrado en Valencia en 1994, el madrileño Antonio Pérez Olea se describía así: «Yo soy director de cine con mi carnet sindical, soy operador con mi título de la Escuela de Cinematografía y del Centro Sperimentale, y soy compositor con mi título del Conservatorio de Madrid. Y yo no me considero ningún intruso en la película cuando compongo su banda sonora»². *Excusatio non petita*, esta justificación deja traslucir algunos roces manifiestos en la labor central de la filmografía de Pérez Olea, la de compositor de referencia del Nuevo Cine Español, como los que él mismo reconoce justo a continuación, en la misma entrevista, con motivo del trabajo con Luis García Berlanga durante la producción de *¡Vivan los novios!* (1970). Roces que dan cuenta, por otra parte, de una fuerte personalidad creativa, con una amplitud de competencias técnicas poco comunes en la historia de nuestro cine. Además de para Berlanga, Pérez Olea compuso bandas sonoras para algunos de los cineastas españoles principales de las décadas de los sesenta y setenta, en películas como *Noche de verano* (Jorge Grau, 1962), *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963), *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1963), *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965) o *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), llegando a simultanear la labor de compositor con la de operador de cámara en películas como *Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán-Gómez, 1965). Todo ello dentro de un catálogo de más de cuarenta largometrajes y un centenar de cortometrajes, incluyendo composiciones para series infantiles de Radio Televisión Española (RTVE), y sin olvidar composiciones propias como *Suite de cantos populares*, que le valió el Premio de Música «Ciudad de Barcelona» en 1958. Antes de ello, como resume él mismo en su breve curriculum para Falcó, el madrileño había obtenido los títulos de Director de Fotografía y de Sonido en 1954 en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas —renombrado en 1962 como Escuela Oficial de Cinematografía, donde será profesor de banda sonora hasta 1972—, completando luego sus estudios gracias a una beca en Roma compartida a medias con Jordi Grau, donde obtendrá en 1959 el título de Cámara en el célebre Centro Sperimentale di Cinematografía. Entretanto, tras diplomarse en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, tuvo tiempo de completar su formación estudiando dirección orquestal en el Conservatorio Nacional de Música de París, a través de la *Section Spéciale des Étrangers*, entre 1955 y 1956³.

Diana Díaz González, musicóloga especialista en el trabajo de Pérez Olea, autora de varios artículos que diseccionan meticulosamente su trabajo como compositor de cine para películas propias y ajenas, explica que en su música para películas como *Espia...N.D.O.* (Francisco Ariza, 1967) o *Ninette y un señor de Murcia* queda de manifiesto la versatilidad del compositor,

que emplea con fluidez una economía de recursos, mientras despliega su capacidad para la invención melódica. El trabajo de Pérez Olea en *Espia...N.D.O.* y en *Ninette...* nos acerca igualmente el caso de un compositor que está al día respecto a las tendencias musicales que calan en la gran pantalla, mientras destaca su eclecticismo para cultivar distintos estilos musicales. Esto es importante si tenemos en cuenta que Pérez Olea colaboró en las primeras películas de diversos directores luego consagrados, en un momento en el que aumentó considerablemente la producción cinematográfica en España, sin formas comunes claramente definidas, o al menos difícilmente identificables, según coinciden estudiosos de esta etapa del cine español [...]⁴.

[2] Josep Lluís i Falcó, «Joan Pineda y Antonio Pérez Olea. Cuestión de veteranía» (*Música de Cine*, n.º 17, julio-septiembre de 1995), p. 56.

[3] Para una semblanza profesional actualizada de Pérez Olea, ver Diana Díaz González, «Antonio Pérez Olea como compositor de documentales: las últimas obras del director de cortometrajes (1974-1978)» (*Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 10, otoño 2017), pp. 45-46.

[4] Diana Díaz González, «Los inicios de Antonio Pérez Olea como compositor y director de fotografía en el Nuevo Cine Español», en Laura Miranda y Ramón Sanjuán (eds.), *Música y medios audiovisuales. Vol. II. Análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas* (Alicante, Letra de Palo Ediciones, 2017), p. 78.

Pérez Olea verbalizaba ya en 1982, en el contexto del Festival de Sevilla, su preferencia por la realización de documentales frente al cine de ficción, por su concisión a la hora de expresar ideas⁵; una década después, insistirá en ello quejándose del reduccionismo de los cineastas a la hora de encargarle músicas:

Yo fui dejando de hacer cine (como músico) porque siempre me llamaban para lo mismo: daba igual que la pareja fuera de homosexuales, que de adolescentes, que de jubilados... Siempre hay una música sentimental, otra música sentimental, y otra sentimental, una música de violencia y otra música sentimental. [...] Los músicos estamos inducidos a la barbarie sentimental, continuamente. No hay un tratamiento que nos permita liberarnos de esos tópicos⁶.

En esta misma entrevista, el cineasta y compositor resumía: «[p]ara mí, la música de cine es aquella que ayuda al ojo a ver»⁷; y consideraba la tarea más difícil de todas la de componer música para una película propia: «La exigencia de uno mismo con uno mismo es a veces mayor que con otro director. Es tan difícil evitar la redundancia»⁸.

Precisamente, uno de los puntos decisivos y menos conocidos del trabajo de Pérez Olea es el de realizador cinematográfico, con una serie de documentales en los que se encarga del guion, realización, dirección de fotografía y composición musical, además de la producción. Esta labor será llevada a cabo primero a través de la productora Olimpia, operativa hasta 1973, y a continuación con Ciaplind (Cinematografía Aplicada a la Industria). Dentro de esta producción de documentales encontramos una amplia línea creativa centrada en el documental de viajes, agrupada en parte bajo la denominación «Estilos y provincias», con títulos como *Bajo Aragón* (1969) o *En romance paladino* (1972), con la productora Olimpia, y que se extiende hasta *Vendimiando un paisaje* (1976) o *Galicia primer cuadrante* (1978), ya con Ciaplind, ésta última sin indicación en los créditos de pertenencia a la serie, aunque coherente con ella. Algunas de estas películas, como la primera citada, serían recompensadas con el Premio Nacional de Turismo para películas de cortometraje. Pero, en paralelo a esta línea creativa, y por influencia de su mujer, Lore Meyer-Döhner, licenciada en Bellas Artes, Pérez Olea comienza a realizar una serie de cortometrajes más experimentales sobre motivos principalmente pictóricos que suponen una aportación muy personal a una de las formas más decisivas del documental europeo sobre arte: la dramatización de pintura.

2. La dramatización de pintura en el cine europeo

En el año 1940, tres jóvenes cineastas italianos, Luciano Emmer, Enrico Gras y Tatiana Grauding, realizaron un cortometraje sobre la vida de Cristo. Sin medios para contratar actores, decidieron contar esa vida a través de los frescos pintados por Giotto en las paredes de la Capilla Scrovegni de Padua. La novedad radical consistió en hacerlo utilizando la gramática de encuadres y montaje del cine clásico de ficción, filmando los personajes pintados como si fueran actores en un *set* de rodaje⁹.

Así, los primeros espectadores del cortometraje *Historia de un fresco* (*Racconto da un affresco*, 1940), quedaron asombrados al ver una filmación de pintura «animada» como nunca antes la habían visto: con un juego creativo, significativo y coherente de escalas de planos, panorámicas o fundidos encadenados que traducían la obra estática y simultánea de partida en un resultado dinámico y fragmentado, con leyes internas,

[5] Ver Joan Padrol, «Entrevista con A. Pérez Olea» (*Dirigido Por...*, n.º 95, julio-agosto de 1982), p. 49.

[6] En Josep Lluís i Falcó, «Joan Pineda y Antonio Pérez Olea», p. 57.

[7] *Ibidem*, p. 56.

[8] *Ibidem*, p. 57.

[9] He estudiado con detenimiento este cortometraje y todo el contexto de su aparición, así como las líneas generales de la tendencia de dramatización de la pintura en Guillermo G. Peydró, *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo* (Valencia, Shangrila, 2019), pp. 47-64.



Tres encuadres del Herodes de Giotto en *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer, Enrico Gras y Tatiana Grauding, 1940).

donde el principio de supresión del marco producía el efecto de transformar el espacio pictórico en cinematográfico, al eliminar el recuerdo del objeto material colgado en la pared del museo y hacernos sumergir en el interior de las pinturas. André Bazin subrayó esta decisión de supresión del marco sintetizando la contraposición entre cine y pintura en una célebre fórmula: «el marco es centrípeto, la pantalla centrífuga»¹⁰. Es decir, el marco delimita y separa el arte de la realidad cotidiana, mientras que el cine expande la mirada hacia el fuera de campo, siempre presente, convirtiendo por extensión el interior del encuadre en realidad. De esta manera, filmar detalles de la pintura sin mostrar el marco operaba la ecuación de transformar los espacios planos de la pintura en espacios habitables por el espectador, con personajes que pasaban de un espacio a otro entre cuadros diferentes.

Los tres italianos responsables del experimento lo explicaban así en el catálogo presentado con motivo de la proyección:

Este cortometraje se propone ver con ojo cinematográfico los frescos de Giotto en la Capilla de los Scrovegni de Padua. Ver cinematográficamente, entendido esto como reconstrucción en el TIEMPO de un efecto dramático que, en cambio, se desarrolla en el ESPACIO. Por tanto, no una explicación y exposición de los cuadros de Giotto, sino su activa y autónoma expresión¹¹.

Algunos de los primeros espectadores de esta reveladora película fueron Jean Cocteau y Henri Langlois, que se llevaron inmediatamente a Luciano Emmer a París, donde desarrolló una fructífera labor como cortometrajista sobre motivos artísticos y luego, ya en Italia, como autor de largometrajes de ficción, para terminar, finalmente, desembocando en el cine-ensayo sobre arte¹². Su descubrimiento formal supuso una verdadera revolución en la manera de filmar la pintura: frente al documental didáctico que repetía el esquema de la clase de Historia del Arte con diapositivas fijas explicadas por una voz en *off*, Emmer planteaba un modelo vibrante de utilización del arte para contar historias, para *raccontare*. Su propuesta no solo dio lugar a una larga serie de réplicas internacionales, empezando por el *Van Gogh* (1948) de Alain Resnais, que ganaría un Oscar, sino que supuso el inicio de toda una tradición teórica centrada en las posibilidades de filmación de las artes; un campo, contextualizado en el tiempo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, en el que se libró la batalla por la reconstrucción cultural de una Europa devastada, eligiendo la UNESCO el cortometraje sobre arte como herramienta de diálogo y difusión de unos nuevos valores humanistas. Muy pronto, ante el fervor por la propuesta de dramatización de la pintura de Emmer, nacerán tendencias a la contra, con ejemplos como el del tándem Roberto Longhi y Umberto Barbaro en Italia, que defenderán que no es lícito para un

[10] André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 2006), p. 212.

[11] Catálogo reproducido en Stefano Francia di Celle y Enrico Ghezzi (coords.), *Mister(o) Emmer; L'attenta distrazione* (Turín, Torino Film Festival, 2004), p. 20 y ss. Las palabras TIEMPO y ESPACIO aparecen en mayúsculas en el original en italiano.

[12] Sobre esta última etapa del cine de Emmer he tratado en Guillermo G. Peydró, «Del racconto al ensayo: el último cine sobre arte de Luciano Emmer» (*Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, n.º 3, 2013).

cinéasta manipular las obras de arte para contar historias, y que deberá privilegiarse una pedagogía del arte que ayude a descubrir las claves formales de la aportación de cada artista. Con todo, el «modelo Emmer» será durante mucho tiempo el preferido, en cortometrajes completos como el citado *Van Gogh*, de Resnais, o *Les désastres de la guerre* (1951), de Pierre Kast, o en secuencias concretas, como ocurre en *La Deposizione di Raffaello* (Carlo Ragghianti, 1948). También en España este modelo fue, desde muy poco después de la difusión de los trabajos de Emmer y Resnais, el que tuvo mayor aceptación y prestigio a la hora de encarar la realización de documentales de arte.

3. La dramatización de la pintura en el cine español de mitad del siglo XX

El premiado cortometraje *Van Gogh*, de Alain Resnais, circulará pronto por las pantallas de todo el mundo, incluyendo las de nuestro país, principalmente a través del activo circuito de cineclubs. En España, la película comienza a proyectarse a partir de 1950 en diversas ciudades, como Zaragoza y Madrid, seguidas de análisis y comentarios en algunas revistas de la época¹³. La herencia de Emmer y Resnais será acogida con entusiasmo entre nosotros, y pronto comienzan a aparecer películas realizadas siguiendo el «modelo Emmer», como *La vida de María* (Manuel Hernández Sanjuán, 1952), *Los desastres de la guerra* (Manuel Hernández Sanjuán y José López Clemente, 1953) o *La Biblia* (Francisco Macián, 1962), que animaba grabados de Doré, en línea con experimentos previos como los del propio Emmer en su *Leonardo da Vinci* (1952); una fórmula creativa, ésta última, que entronca ya explícitamente con el cine de animación. También siguiendo el «modelo Emmer» rodó Basilio Martín Patino en 1955 su primer cortometraje junto a Luciano G. Egido, *Imágenes sobre un retablo*, a partir de las pinturas de Nicolás Florentino en el retablo de la catedral vieja de Salamanca¹⁴. El primer largometraje documental español sobre arte partirá, igualmente, de aquel primer experimento italiano de 1940: el ambicioso *Cristo* (1954), de Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla, reconstruye una vez más la conocida biografía, pero utilizando esta vez toda suerte de fuentes artísticas, incluyendo las *Pinturas Negras* de Goya, y aportando algunos «efectos especiales» de imagen. Esta tendencia de dramatización tan libre, que espantaba a algunos partidarios del documental de arte divulgativo más serio, como el italiano Umberto Barbaro¹⁵, será sin embargo la que más favor reciba de público y crítica por toda Europa, y también en nuestro país: una de nuestras personalidades de referencia, el crítico y cinéasta José López Clemente, dirá que las ficciones construidas a partir de cuadros, aun siendo las menos numerosas, «son las que mayores posibilidades ofrecen para el futuro», citando un ejemplo propio, *Carnaval* (1952), realizado sobre cuadros de máscaras de Gutiérrez Solana¹⁶.

Como mencionaba más arriba, los límites de esta tendencia tocan ya los del cine de animación, y quizá de manera más explícita el cine de animación realizado a partir de dibujos de artistas con un universo previo reconocible. Algunos ejemplos clave de nuestro cine sobre arte dentro de esta fórmula, contemporáneos a los documentales sobre pintura de Antonio Pérez Olea, son *Lección de arte* (Antonio Mercero, 1960), sobre dibujos de Antonio Mingote, y *La edad de piedra* (Gabriel Blanco, 1965), sobre dibujos de Chumy Chúmez, que tendrá una suerte de continuación en la década siguiente por parte del mismo realizador con *La edad del silencio* (1978), utilizando esta vez de dibujos del artista OPS, pseudónimo de Andrés Rábago, que más tarde firmará como El Roto. El cortometraje de Antonio Mercero, para el que Antonio Pérez Olea

[13] Ver por ejemplo el artículo de Ovidio-César Paredes, «Documentales de arte» (*Revista Internacional del Cine*, n.º 3, octubre 1952), p. 69; también Francisco Javier Lázaro Sebastián, «Situación del documental de arte en la España del franquismo. Entre la función didáctica y la propaganda» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 151, 2012), p. 158.

[14] Ver Luciano G. Egido, «Imágenes para un retablo (documental de arte)» (*Cinema Universitario*, n.º 2, 1955), pp. 66-67.

[15] Ver Umberto Barbaro, «Crítica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative [1950]», en Umberto Barbaro, *Neorealismo e realismo II* (Roma, Editori Riuniti, 1976), p. 567.

[16] José López Clemente, *Cine documental español* (Madrid, Rialp, 1960), p. 179.

compuso la banda sonora, recorre en tono humorístico una historia *sui generis* del arte español, de la Cueva de Altamira a El Escorial; los dos ejemplos de Gabriel Blanco, por su parte, son más críticos con la realidad política contemporánea. El primero de ambos arma un relato crítico de filiación surrealista sobre alienación, explotación, competitividad y lucha de clases; el segundo resume desde un simbolismo desasosegante la necesidad inexorable de un nuevo tiempo de libertad¹⁷. En ambos casos, Blanco será uno de los cineastas que más se aproximará, si bien desde la animación, a las formas e intenciones críticas de la utilización cinematográfica del arte por parte de Antonio Pérez Olea.

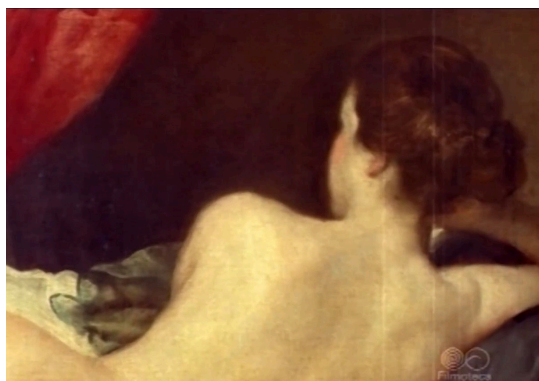
4. Las películas sobre arte de Antonio Pérez Olea

Aparece bastante clara la aportación y originalidad de los documentales de arte de Pérez Olea cuando se contraponen sus propuestas a otros ejemplos previos para los que él mismo compuso la música. Consideremos el caso de *La paleta de Velázquez* (1962), realizada por Manuel Hernández Sanjuán, solo cinco años anterior a *Viaje al país cubista*, de Olea. En la película de Hernández Sanjuán, el comentario en *off* plantea un análisis estrictamente formalista y cronológico con vistas a exponer la inauguración de una escuela nacional de pintura que partiría de algunas decisiones técnicas de Velázquez, como el paso del uso de asfalto al uso de negro de hueso, aportando un comentario divulgativo que se apoya en un estudio de Aureliano de Beruete. La cámara sigue en esta pieza al comentario punto por punto, ilustrando cada frase con el encuadre de los detalles convocados por el texto, con escasas y tímidas panorámicas y alguna aproximación focal, en la línea de las teorías «puristas» de Roberto Longhi y Umberto Barbaro para los documentales divulgativos¹⁸. La realización tiene momentos de interés, como el del uso de rayos X para mostrar diversos *pentimenti*, correcciones del pintor con respecto a trazados iniciales, pero la timidez general de la aproximación resulta reveladoramente explícita en los breves segundos dedicados a la *Venus del Espejo* (1647), que el cineasta reencuadra de manera melindrosa para que la diosa resulte menos exuberante.

Pérez Olea desarrolla su filmografía como realizador de cortometrajes en paralelo a su trabajo como compositor para cortometrajes y largometrajes de otros realizadores. Frente a la forma descrita del documental de Hernández Sanjuán —uno de los docu-

[17] Para una panorámica de la historia del documental español sobre arte desde 1907 a nuestros días, ver Guillermo G. Peydró, «El cine sobre arte en España: experimentación y censura en el territorio de la no ficción», en Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado (coords.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (Madrid, Cátedra, 2023), pp. 255-272.

[18] Sobre esta línea del cine sobre arte y sus planteamientos teóricos y prácticos, ver Guillermo G. Peydró, *El cine sobre arte*, pp. 93-104.



Venus del Espejo (1647), de Velázquez, y su reencuadre púdico en *La paleta de Velázquez* (Manuel Hernández Sanjuán, 1962).



Fotogramas de *Entre la acción y el misterio* (1966), con la Brigitte Bardot de Antonio Saura (1959) y la actriz fotografiada.

mentales más alabados por el historiador del cine Carlos Fernández Cuenca de entre la producción de esta época¹⁹—, las propuestas de filmación de la pintura por Pérez Olea se sitúan en un lugar diametralmente diferente. Es la línea de trabajos que va desde *Entre la acción y el misterio* (1966) —una lectura sociopolítica, próxima al cine-ensayo, de la pintura española contemporánea—, a *Goya, perro infinito* (1977) —retrato psicológico de Goya a través de sus pinturas, con un dispositivo y una crudeza en el texto escrito, cargado de crítica política, solo posibles por el fin de la época franquista—.

En esta filmografía de algo menos de dos décadas, Olea demuestra estar al tanto de los descubrimientos del cine internacional sobre arte más exigente, como cuando emplea en *Cuento de cuentos* (1970), dedicada a la pintura holandesa, el recurso utilizado por Alain Resnais en su célebre *Van Gogh* para hacer a la cámara «entrar» dentro de edificios pintados: un acercamiento focal a un detalle de una mujer barriendo vista desde el exterior de un edificio corta a otro detalle de otra mujer barriendo en un interior, en otro cuadro, seguido de un alejamiento focal simétrico al anterior, ya en el interior del espacio doméstico.

El comentario del cortometraje, escrito como siempre por el propio Pérez Olea, lee las imágenes de Vermeer desde la mirada sociopolítica habitual del director, que no pierde ocasión de hacer una crítica oblicua comparativa con las circunstancias de nuestro país, sin nombrarlo: «Una perfecta organización gremial y una honesta contención en la vida pública y en las costumbres, allegan el bienestar y la cultura a todas las clases sociales, en tanto que el absolutismo paraliza las energías de otros pueblos europeos»²⁰.

Dentro de esta línea de documentales sobre pintura, que cuenta con al menos siete títulos, me detendré en el análisis de los tres que me parecen más decisivos por su aportación formal a los debates internacionales del campo del cine sobre arte. En estos tres documentales, *Viaje al país cubista* (1967), *La Torre de Babel S. A.* (1972) y *Goya, perro infinito* (1977), Pérez Olea desarrolla una muy personal propuesta de dramatización de la pintura, con un creativo trabajo no solo en lo que respecta a la escritura del texto a ser leído en *off* sino también en lo que tiene que ver con la propia textura de la locución, una locución interpretada de maneras poco habituales con vistas a lograr efectos concretos. En los tres casos, como en el ejemplo precedente de *Entre la acción y el misterio* (1966), el acercamiento de Pérez Olea a los motivos pictóricos elegidos excede el mero análisis formalista para vehicular a través del arte una reflexión crítica sobre cuestiones sociopolíticas.

[19] Carlos Fernández Cuenca, *30 años de documental de arte en España* (Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967), p. 84.

[20] Min. 2:50.



Conexión entre el espacio de dos cuadros a través de un personaje parecido en *Cuento de cuentos* (1970).

5. *Viaje al país cubista* (1967): turismo iniciático de vanguardia

En 1967, y con producción de su Cooperativa Cinematográfica Olimpia, Pérez Olea realiza un cortometraje sobre pintura de vanguardia encargándose del guion, dirección, fotografía y música. La película plantea una ficción narrativa: la esnob y coqueta mujer de André, un director de museo, narra en voz en *off* un viaje en tren al país cubista, mientras vamos recorriendo una serie de paisajes y retratos que van desde el Impresionismo al Cubismo. Esta ficción narrativa deja traslucir una crítica de clase por la frivolidad del tono de la protagonista, y el conjunto da forma también a una decidida parodia del documental turístico, género en auge en la época con ejemplos internacionales de interés como *Bologna – Firenze km. 84.700* (Luciano Emmer, 1964), o el más tardío *Viaggio nei castelli del Trentino* (1989), del mismo autor, y que cuenta con un ejemplo español temprano muy relevante: *La ruta de Guadalupe* (Fernando Méndez-Leite von Haffe, 1935), una película a medio camino entre la *road movie* y el documental turístico de autor, que plantea un viaje en coche desde Madrid al Monasterio de Santa María de Guadalupe, en Cáceres, comentado desde una primera persona del plural. El propio Pérez Olea desarrolla en estos años una larga serie de trabajos que pueden adscribirse a esta línea de documental turístico, si bien se trata de un tipo de proyectos que casi podrían denominarse antiturísticos, por abogar por un tipo de turismo bien diferente del promovido desde el Estado. Por ejemplo, en *La Alpujarra, un mundo quieto* (1968),

rodado un año después de *Viaje al país cubista*, escuchamos a la voz en *off* defender un tipo de viaje introspectivo que iría en dirección opuesta al promovido por el Ministerio de Información y Turismo comandado esos años (1962-1969) por Manuel Fraga Iribarne:

¿Por qué unas vacaciones apresuradas? ¿Por qué dejarse llevar por la idea turística publicitaria, y no saber buscar en nuestra guía el mundo entrañable y el ritmo sosegado que puede esconderse tras un nombre, y hallar las cosas en su sitio, y nuestro propio sitio en la tranquilidad encontrada?²¹

La explosión del turismo en la década de los sesenta, decisivo balón de oxígeno para el régimen franquista, es también mirado en *Viaje al país cubista* de manera sospechosa y oblicua por Pérez Olea, con una ficción parisina, tan aparentemente alejada en lo geográfico de las circunstancias concretas del presente de nuestro país como lo estará en el tiempo la afilada crítica a la monarquía borbónica en su *Goya, perro infinito*. La ficción establecida por Pérez Olea en esta pieza debe además ponerse en relación directa, en mi opinión, con la estrategia narrativa de la novela de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario*, publicada el año anterior, en la que el novelista da voz a un personaje protagonista, Menchu, frívola viuda de un hombre de ideas diametralmente opuestas a las del Régimen franquista, que se dirige a su marido muerto en el velatorio echándole en cara su forma de ser, sin ser consciente de estar haciendo una crítica estructural al orden imperante en el país en el que reside.

Al comienzo del cortometraje, y sobre encuadres de retratos impresionistas de mujeres que podrían ser la protagonista, la voz en *off* de la estirada turista de clase alta que guía el relato comienza exponiendo decepcionada el plan de viaje: «Aquella mañana mi marido cambió de idea: visitaríamos en nuestras vacaciones el país cubista. Fue un fastidio, ya tenía elegida la playa [...]». A continuación llegamos a la estación, marcada icónicamente por el célebre cuadro de la *Gare Saint Lazare* (Claude Monet, 1877), y la voz continúa: «Allá se quedaba mi París; ese París neo-impresionista, burgués, sucio y limpio a la vez». Subidos ya al tren, una serie de firmes decisiones de realización afianzan la ficción narrativa: en primer lugar, la de no mostrar nunca el marco de las obras, como había fijado el cine de Luciano Emmer para que la transformación de la pintura en cine pudiera operarse sin rupturas. Establecido ese punto prioritario, Pérez Olea utiliza varias estrategias complementarias en las bandas de imagen y de sonido para introducirnos en la historia que nos propone; por un lado, la propia filmación reproduce las impresiones visuales del viajero, con su inestabilidad y aberraciones perspectivas: la cámara filma pinturas de rostros y paisajes que corresponderían, por un lado, a su marido y a los pasajeros en el vagón, y por otro a los paisajes vistos por la ventanilla; pero ambos tipos de pintura son mirados con movimientos que reproducen la inestabilidad de la visión en esa circunstancia. Así, los rostros pintados son sometidos a un balanceo vertical, como el que produce en nuestra visión el traqueteo irregular del tren, y por otro, los paisajes se presentan filmados de manera oblicua y se doblan horizontalmente hacia el lado contrario, repitiendo el efecto que produce el desplazamiento del tren sobre las líneas de perspectiva, antes de desaparecer fugaces, sustituidos por el siguiente paisaje, mirados y comentados con curiosidad por la ociosa pasajera perdida en sus pensamientos pictóricos.

En paralelo a este trabajo con la banda de imagen, la banda de sonido completa la ilusión de dinamismo ferroviario con sonidos realistas del campo semántico del tren en movimiento. Sobre este trabajo sonoro, Diana Díaz comenta:

[21] Min. 3:00.



Filmación de cuadros con distorsiones ópticas para sugerir el movimiento del tren en *Viaje al país cubista* (1967).

el compositor propone en esta obra un continuo sonoro que disipa convenciones musicales, en un juego sonoro de carácter diegético, mientras los instrumentos imitan o se funden con el sonido del tren, en una idea que el compositor ya sugiere desde la música de los títulos, con las gradaciones de velocidad y la imitación de los pitidos utilizando el clarinete y la trompeta²².

El viaje propuesto recorre tres estilos pictóricos: Impresionismo, Post-Impresionismo y Cubismo. El primero, breve, corresponde al París que se deja atrás, y el segundo, más amplio, al viaje en tren, que culmina a la mitad del metraje²³, con la llegada al país cubista. El texto leído es rico e imaginativo, con una escritura que encontramos en los mejores documentales de Pérez Olea, siempre escritos por él mismo, salvo cuando utiliza montajes de versos de Octavio Paz u otros poetas, como en *El río que no cesa (Tormes y Tiétar)* (1967). En *Viaje al país cubista*, el texto hace confluír el retrato psicológico de personaje, el análisis divulgativo de Historia del Arte, y la filmación libre y experimental de la pintura. Algunas frases del texto subrayan la sinestesia y sensorialidad del acercamiento a la pintura por parte del cineasta-compositor: «Y los primeros campos: qué impresión. Oscuros que no son sombras, claros que no son luz; son tantas cosas: manchas, ritmos, colores; las que tenemos olvidadas entre las cuatro paredes de nuestro salón». Otras subrayan el carácter altivo del personaje que filtra a través de su punto de vista las imágenes vistas: «¡Oh! ¡Una fiesta campestre! [...] La alegría con que se saben divertir estas sencillas gentes...»; y sobre imágenes de gentes aristocráticas a caballo: «Esto es lo que a mí me gusta: yo creo que es la finca a la que estuvimos invitados».

El texto no renuncia a la cita erudita, pero la incorpora dentro de la ficción narrativa a través de diversas estrategias. Por ejemplo: «“Para Léger, “la velocidad es la ley del mundo moderno”, le oía decir a mi marido»; o bien: «Y aquel jovencito, mientras mi marido continuaba su lectura, parecía insinuarme una aventura metódica. Una aventura metódica... lo que para Reverdy es el cubismo, y para mí sería el matrimonio». O esta cita más amplia, brillantemente escrita, que nos sitúa de lleno en su compleja ficción pictórica, metarrealista:

Ya habíamos cruzado la frontera, pasado la aduana, el paisaje se había emparentado con el cubo y el cono, con la esfera y el cilindro. Al faltarle una atmósfera común, su aspecto se disociaba de su esencia, y por sus aristas y diagonales, por sus colores de sueño provocado, se nos antojaba hostil, subversivo y alucinante, según diría Braque²⁴.

[22] Diana Díaz González, «Antonio Pérez Olea como compositor y director de documentales (1963-1973)», en Begoña Lolo y Adela Presas (eds.), *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018), p. 1432.

[23] Min. 11:00.



Una fiesta campestre vista desde el tren en *Viaje al país cubista* (1967).

Al llegar al país cubista, el cineasta procede a recorrer todo el campo de experimentaciones propio de este estilo, centrándose en los objetos cotidianos: «Este país es más para ser recorrido con la mirada que para andado con los pies. Son espacios sin perspectiva. Sin leyes ópticas que regulen el tamaño de las cosas», comenta la protagonista. La secuencia avanza con el recorrido azaroso de la mujer por las salas de fiesta del país cubista, donde Pérez Olea hace girar circularmente cuadros de Picasso o Léger; mientras tanto, el marido se dedica a sus investigaciones en museos, que no vemos, y ambos se reencuentran al fin en un

restaurante. Allí, el cineasta arma una de las secuencias más interesantes del cortometraje, entrelazando el sonido caótico de conversaciones de mujeres solapadas unas con otras —«voy al tocador», «carísimo», «cuchicheos, etc.—, con el montaje mareante de fragmentos de rostros y objetos cubistas. Finalmente, una epifanía sinestésica; la música jazz le da a la protagonista la clave de lectura del estilo cubista: «Según lo escuchaba, sentía la verdad del sistema cubista, que la vida es acción, y que toda acción no reside en los seres, ni en los objetos, sino en los cambios de intimidad de quien la lleva a cabo; y todo lo que me rodeaba entonces, era intimidad». Tras ello, cerrando el corto, la vuelta a París con la mirada renovada por la experiencia: París es ahora redescubierta con mirada cubista, traducida en los cuadros de la serie de la Torre Eiffel (1909-1912) de Robert Delaunay.

La protagonista ha quedado transformada, el viaje turístico se ha hecho viaje iniciático, y su nueva mirada sugiere la visión conflictiva de la realidad por los inadaptados, por los excluidos, por los comprometidos políticamente con el cambio:

[24] Min. 8:49.

[25] Diana Díaz González, «Antonio Pérez Olea como compositor y director de documentales (1963-1973)», p. 1428.

[26] Sobre esta película, ver Guillermo G. Peydró, *El cine sobre arte*, pp. 120-121.

Viejo mundo de vida sentimental bajo una legislación burguesa. Comprendo ahora la lucha torturada de los que quieren vivir en él el cubo, el cono, la esfera. El cubismo me había ofrecido al mismo tiempo su carne y su esqueleto. Yo buscaría ahora siempre el esqueleto en toda otra representación de la realidad.

Viaje al país cubista participó en el Festival de San Sebastián de 1968 y recibió el Premio de cortometraje de ese año en los Premios sindicales cinematográficos²⁵. Su planteamiento puede entenderse como complementario de otra pieza clásica del documental italiano sobre arte, *L'esperienza del Cubismo* (Glaucio Pellegrini, 1948)²⁶, cuya misión era divulgar el mensaje formal del estilo cubista, un mensaje en código, más bien cerebral e inaccesible al público masivo. Este *Viaje al país cubista*, en todo caso, va más allá de la lectura formalista y desarrolla la idea de que el arte puede transformar hasta al ser humano menos receptivo; también la de que el turismo bien entendido —un tipo de turismo opuesto al promovido por el Ministerio de Turismo de Fraga Iribarne—, puede resultar transformador.



La Torre Eiffel (Robert Delaunay, 1909-12) reencuadrada en *Viaje al país cubista* (1967).

6. *La Torre de Babel S. A.* (1972): corrupción babélica en el crepúsculo del franquismo

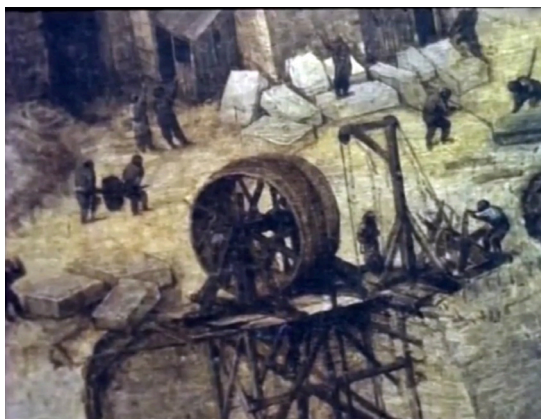
En *La Torre de Babel S. A.*, Olea imagina una suerte de *collage* de publipreportajes en los que supuestas compañías constructoras internacionales, como The Babel & Babel United Company, cantan las virtudes de sus empresas sobre imágenes de fragmentos bien elegidos de la *Torre de Babel* (h. 1563) de Pieter Brueghel el Viejo. Un prólogo explicativo en *off* nos presenta el tema de la pieza:

Pieter Brueghel, siguiendo una vieja tradición pictórica, pinta la Torre de Babel ambientándola con los tipos y costumbres de su época, porque la conducta humana es inmutable, y desde el episodio que nos narra el Génesis, el hombre no ha hecho sino edificar tantas nuevas torres de Babel como lenguas se fueron creando y generaciones se fueron sucediendo.

El corto se articula en base a siete de dichos comentarios a modo de publipreportajes fragmentarios. El primero canta las virtudes de la ficticia compañía Torre de Babel Sociedad Anónima:

Erigida allí donde la naturaleza no proporciona los materiales adecuados, el primer tributo que debemos rendir a la Torre de Babel Sociedad Anónima es a la esforzada, maravillosa organización que ha permitido el acarreo metódico y puntual de estos materiales. Ha sido necesaria la creación de 500 metros lineales de servicios portuarios, de una red comercial marítima con 17 países abastecedores y de una flota de 14 naves, 30 barcazas, y 16 chalupas. Se nos critica el hecho de haber elegido este emplazamiento sin tener en cuenta que una de las razones más poderosas que nos han asistido...

El comentario queda ahogado en ese punto y desaparece en el silencio, y un fragmento musical enlaza con el siguiente de los fragmentos, y así sucesivamente, cantando los méritos de empresas como The Babel Tower Corporation, The Babel & Babel United Company o la Compagnie Générale des Bâtiments Publics. Cada uno de los fragmentos se detiene en algún detalle del inagotable cuadro, y desarrolla a partir de ahí un comentario concreto.



Detalles de la *Torre de Babel* (h. 1563), de Brueghel el Viejo, en *La Torre de Babel S. A.* (1972).

Por ejemplo, en el fragmento dedicado a la segunda de las empresas, la publicidad habla de «fomentar la industria mecánica auxiliar», mientras Olea muestra en la banda de imagen a un esforzado obrero operando con dificultad una pesada máquina; o en el fragmento quinto, los planos detalle de minúsculas construcciones precarias en los bordes de la torre, para que los obreros trabajen y vivan en el mismo lugar, sin separar vida y trabajo, es acompañada de un incisivo comentario que pudo traerle problemas con los censores franquistas, que al parecer no detectaron la alusión:



Detalles de la *Torre de Babel* (h. 1563), de Brueghel el Viejo, en *La Torre de Babel S. A.* (1972).

Incluso a buen número de trabajadores les es permitido residir en la propia torre, a pie de obra, en improvisados apartamentos que cada cual es libre de acondicionar a su manera. Qué lejos nos hallamos del trato inhumano de millones de esclavos, de prisioneros de guerra, de condenados a trabajos forzados de por vida, que mancharon de sangre, de sudor y de muerte la construcción de monumentos análogos en anteriores épocas de la humanidad.

En el fragmento cuarto, con el plano detalle de la visita del rey Nemrod a pie de obra, trasunto de la inagotable insistencia de los gobernantes por aparecer en los medios inaugurando obras de todo tipo —y en concreto la del líder del país en ese momento, bien documentada por el No-Do—, Olea monta con un resultado irónico planos de trabajadores durmiendo la siesta tirados por el suelo con el comentario:

La visita de un ejecutivo de la Sociedad Ilimitada Babel [...], o simplemente la de un representante de su consejo de administración, no es un mero acto de propaganda: es un acto de servicio, garantía de la preocupación por la buena marcha de la obra en sus diversos aspectos, técnicos y humanos. Inspección y vigilancia, tanto de aquellos que no rinden el debido esfuerzo, como de los que pretenden medrar u ocultar sus prevaricaciones o fraudes. Ha dejado de ser el viejo acto protocolario de aquellos tiempos en los que la presencia de una autoridad...

A lo largo de toda la pieza, el trabajo actoral de la locución es clave. Algunos fragmentos están locutados con diversos acentos internacionales, como el italiano, francés o alemán; otros fragmentos se locutan claramente con retranca —por ejemplo, en el fragmento séptimo y último, con acento italiano: «la Società Babel, que dirige el honorable *comendatore* Nemrod, es una *inversione* rentable donde los intereses humanos se concilian por primera vez con una anhelada rentabilidad divina, por así decir—, y todos son locutados con entusiasmo propagandístico y publicitario, que por momentos recuerda a alocuciones mussolinianas.

[27] Diana Díaz González, «Antonio Pérez Olea como compositor de documentales», p. 47.

El cortometraje fue reconocido con la Espiga de Oro en el Festival de Valladolid de 1974²⁷. En el conjunto del corto, por su tono irónico explícito en la locución y rea-

lización, y por frases concretas donde asoma el interés más humano que divino de los constructores, late el tema de la relación entre propaganda y corrupción. Ello parece indisoluble del momento por el que estaba pasando el Régimen cuando Olea imagina esta pieza: es el momento en que estalla el escándalo de corrupción más grave del Régimen franquista, el Caso Matesa, que deja al gobierno tocado en la línea de flotación, y al país sumido en una grave crisis. Matesa, siglas de Maquinaria Textil del Norte S.A., llevó a cabo un fraude de dimensiones colosales, manipulando documentos para cobrar créditos a la exportación de su telar sin lanzadera; al descubrirse el fraude, el sistema colapsó, todos los créditos quedaron congelados y quebró el Banco de Crédito Industrial, responsable, entre otras, de las ayudas al cine español²⁸. El cineasta habría deslizado una vez más, por tanto, una muy sutil crítica sociopolítica al estado de las cosas en su país a través del uso filmico de la dramatización de la pintura.

7. *Goya, perro infinito* (1977): la monarquía borbónica vista por el pintor del rey

El cortometraje *Goya, perro infinito* sigue desarrollando los descubrimientos de las dos obras anteriores en cuanto al trabajo de dramatización de la pintura, un trabajo vehiculado por una locución subrayada, actuada, que funde la forma documental con el cortometraje de ficción. En esta ocasión, la película parte de una ambiciosa bibliografía apuntada en los créditos, debida a Eugenio d'Ors, Francis Donald Klingender, Dominic Bevan Wyndham Lewis y Alexander Gottlieb Baumgarten. En su libro *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo*, Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela contraponen este cortometraje a la tradición previa de documentales sobre Goya a partir de la posguerra española, y en concreto al largometraje *Goya* (1973) de Rafael J. Salvia, que ilustra un poema biográfico de José Camón Aznar sobre el pintor aragonés. Con respecto a dichos precedentes, ambos autores defienden que el cortometraje de Pérez Olea trasciende el tono retórico y heroico con que solía tratarse la figura de Goya para explorar otras capas de complejidad alrededor de su figura. Escriben que *Goya, perro infinito*:

trasciende ese inmovilismo y se utiliza la figura de Goya, no para lamentar una sociedad oscura como en el caso del texto de Camón sino para enarbolar, sin ambages, una crítica de clara hondura y reivindicación social. Y, además, no solo se denuncian las irregularidades, injusticias y contradicciones sociales de la época goyesca, sino que se hace extensiva esa crítica incluso a la situación presente en aquel momento del país, que estaba empezando a salir del régimen franquista²⁹.

Aunque finalmente la película se rodaría entre marzo y octubre de 1977, Pérez Olea envió la solicitud de rodaje inicial para este proyecto en 1975, con la idea de hacer un examen psicoanalítico del pintor al hilo de las teorías de Sigmund Freud y de Herbert Marcuse³⁰; en la sinopsis presentada, Olea plantea así su aproximación:

Su tosquedad rural, confrontada de continuo con la hipocresía cortesana, la burguesía pseudopolitizada y el amorfismo popular determinan una vida atormentada, reprimida, y una obra de arte en cierto modo malograda. Su catarsis final tuvo lugar y tiempo mucho antes de su muerte, en sus «pinturas negras», que es una genial intuición del inconsciente humano que el psicoanálisis iba a poner de manifiesto casi un siglo después³¹.

[28] Para un resumen del caso y su impacto en el final del franquismo, ver Miguel Ángel Noceda, «El escándalo que erosionó al régimen franquista» (*El País*, 21 de julio de 2019), p. 24. Para el contexto e implicaciones del caso Matesa en el cine español, ver Casimiro Torreiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en VV.AA., *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 2010), pp. 346-348.

[29] Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela, *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo* (Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza), p. 176.

[30] Diana Díaz González, «Antonio Pérez Olea como compositor de documentales», p. 55.

[31] Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela, *Goya en el audiovisual* p. 182.

El cortometraje es, en efecto, una suerte de psicoanálisis escrito en segunda persona. Se estructura en tres capítulos: «El muñeco y la Corte», «El hombre y la barrabasada», y «La catarisis». El primero se centra en la primera etapa de Goya, donde el comentario de Olea defiende que el arte del pintor está latente, oculto, para complacer a sus mecenas de la alta sociedad de la Corte madrileña. «Una Corte y una aristocracia atacadas por la cinta de Pérez Olea por su actitud de evasión ante los problemas de España y por su flagrante inactividad a ese respecto», apuntan Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela³². La voz en *off*, exigente en cuanto a calidad y creatividad literaria, y tan alejada del documental divulgativo como las de sus anteriores películas, comienza afilada desmitificando la figura del pintor sobre detalles idílicos de flores y conejos en sus cartones para tapices:

Goya, cabezota, cuello de toro, chaparro, violento, rebelde, matón, ¿de dónde te viene este refinamiento súbito, este amor al encanto y a la frivolidad? ¿De dónde te viene este lirismo sumiso, este pasmo por la elegancia, y la pureza de la flor, y del conejito? Te has ablandado, Goya; ¡lo que es el medrar! Olvidarse de sí mismo, y adaptarse, adaptarse al medio es lo importante, pintar complaciendo para situarse. Eso es lo que te ha traído a la Corte.

[32] Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela, *Goya en el audiovisual*, p. 177.

Pero de entre esta etapa de cartones luminosos, optimistas, la cámara de Olea sabe entresacar ya encuadres inquietantes de miradas embozadas y sombras: «junto a tantas claridades inventadas, nos infunden terror tus primeras pinturillas negras».



Encuadres de pinturas de la primera etapa de Goya que prefiguran las posteriores *Pinturas Negras en Goya, perro infinito* (1977).

En el segundo capítulo, Goya asciende a lo más alto de la Corte, para caer a lo más bajo del desengaño humano y político con la ocupación napoleónica, mientras el comentario desgrana ataques muy directos contra los reyes Carlos IV y Fernando VII, denunciando el retroceso de libertades e involución social que acompañaron a la reinstauración de la monarquía borbónica tras la retirada de los ocupantes. Sobre una panorámica que culmina en el rostro de Carlos IV, el comentario dice: «Hay un regusto malsano cuando confiesas: yo soy pintor del rey [...]. ¿De verdad es un triunfo verse obligado pintor no del muñeco que aspira a ser hombre, sino del hombre que ha conseguido hacerse muñeco?».



Detalle de la *Romería de San Isidro* (Francisco de Goya, 1819-23) al final de *Goya, perro infinito* (1977).

En el capítulo tercero, «La catarsis», el comentario en *off* llama a Fernando VII «buitre carnívoro», y proclama con ironía: «el Deseado ha hecho su entrada en Madrid sobre un carro tirado por veinticuatro jóvenes. La muchedumbre gritaba: ¡Abajo la Constitución!». Al llegar por fin a su culminación como pintor, con las *Pinturas Negras*, se afirma: «Por primera vez se ha gritado el inconsciente en toda su dimensión, por primera vez se pinta la realidad, la realidad del ser oprimido, la felicidad del ser desgraciado, los verdaderos rostros del mundo», antes de terminar con planos giratorios de rostros de la *Romería de San Isidro* (1819-1923), ladridos y música alucinada.

El título inicial del proyecto era *Del vivir de Goya*, en referencia directa a la principal fuente bibliográfica del documental, el libro *El vivir de Goya*, de Eugenio d'Ors; por esta proximidad el cineasta hubo de cambiarlo por otro para no tener problemas en el Registro de la Propiedad Intelectual, eligiendo entonces una alusión a Pablo Neruda: «herramienta, perro infinito», de su poema «Cantares», perteneciente al libro *Residencia en la Tierra*³³. Además de funcionar como alusión directa al célebre perro semihundido de las *Pinturas Negras*, como subrayan los créditos iniciales y finales, este verso abre diversos niveles de descifrado posibles dentro de la película, con respecto al pintor protagonista y con respecto al cineasta. Se inserta en este grupo de cuatro versos:

Morir deseo, vivir quiero,
herramienta, perro infinito,
movimiento de océano espeso
con vieja y negra superficie.

[33] Pablo Neruda, *Residencia en la tierra* (Madrid, Cátedra, 2009), pp. 181-183.

Pero elegir un verso como cita implica la totalidad del poema en el descifrado, y cuatro versos posteriores denuncian abiertamente el estado del país, un país que en el caso del poeta constituye todo el espacio del exilio, y en el de la película se refiere inequívocamente al país de Goya y de Pérez Olea:

Ay, qué continuo país cerrado,
neutral, en la zona del fuego,
inmóvil, en el giro terrible,
seco, en la humedad de las cosas.

Por su parte, los cuatro últimos versos del poema, además de funcionar como testimonio explícito «de la gran desolación del exiliado»³⁴, son directamente aplicables al solitario, sordo y melancólico pintor protagonista del cortometraje de Pérez Olea:

Sobrevivo en medio del mar,
solo y tan locamente herido,
tan solamente persistiendo,
heridamente abandonado.

Pero además de a Goya, estos versos también dejan constancia, quizá, de la sensación del propio Pérez Olea con respecto a su personalidad creativa de difícil encaje en el contexto que le tocó vivir, una sensación que ya había deslizado en su metáfora final sobre cubos, conos y esferas de *Viaje al país cubista*; hacia el final de su *Goya, perro infinito*, el locutor desliza un nuevo comentario oblicuo, que parece implicar el autorretrato reflejado en el retrato: «Goya, definitivamente inadecuado como todo español profundo, añoras esa libertad alcanzada mediante esa gran catarsis que yace en las paredes de tu Quinta del Sordo». El psicoanálisis de Goya se hace así, de alguna manera, y reforzado por los lamentos alusivos deslizados película tras película, psicoanálisis del propio cineasta-compositor.

Podemos igualmente abrir el encuadre del análisis para recordar el contexto de su producción, y entrever otro subtexto plausible de la pieza. El 22 de julio de 1969, solo un día antes del estallido del caso Matesa, Francisco Franco había designado como sucesor a Juan Carlos I, restaurando así la monarquía borbónica y cerrando el paso a una hipotética vuelta a la República derrocada por el golpe de Estado de 1936. El 22 de noviembre de 1975, dos días después de la muerte de Franco, Juan Carlos sería proclamado rey de España. Ese mismo año 1975, Olea envía la solicitud de rodaje de esta película, en la que la referencia a los Borbones pintados por Goya no parece una mera cuestión coyuntural: los ataques directos y crudos, muy explícitos, de Olea a Carlos IV y Fernando VII, dejan clara su postura con respecto a la monarquía borbónica de siglos pasados, pero parece también dejar entrever su escaso optimismo con respecto al presente inminentemente monárquico de su país. Utilizando el mismo recurso de narración oblicua que habíamos visto en *Viaje al país cubista* y en *La Torre de Babel S. A.*, con un trabajo simultáneo de texto y subtexto sobre imágenes de la historia de la pintura, Pérez Olea comenta así una vez más las costuras del contexto histórico que le tocó vivir, con un nivel de sutileza brillante, y con una realización creativa y eficaz. Ello puede ponerse en relación con lo que María Luisa Ortega, a partir de un ensayo de Clifford Geertz, reivindicaba en 2006 como característico de la tendencia más interesante del documental sociopolítico actual, basado en la hibridación de géneros

[34] Hernán Loyola, «Apéndice I», en Pablo Neruda, *Residencia en la tierra* (Madrid, Cátedra, 2009), p. 328. En sus notas al pie del poema, Loyola propone descifrar así las dos partes del verso «herramienta, perro infinito», en conexión con su exilio y con su ruptura amorosa con Albertina Rosa Azócar: «yo, (que me siento ser un) instrumento o utensilio de voluntad ajena», «yo, que en la noche del corazón [...] aúllo infinitamente». Ver Pablo Neruda, p. 182, nota 9.

o en la ruptura de corsés en la escritura al servicio de la interpretación de la sociedad; un tipo de película que atravesaría sin complejos los tres espacios artificialmente compartimentados del documental, ficción y experimental para proponer lecturas sociopolíticas desde formas innovadoras³⁵, como ocurre sin duda en los cortometrajes de Pérez Olea. El madrileño resultaría así, por lo tanto, un eslabón imprescindible de la historia de nuestro cine documental en general, y de la experimentación del cine sociopolítico en particular.

8. Conclusiones: Pérez Olea, cineasta audio-visual

La aportación de Antonio Pérez Olea como realizador de documentales de arte debe ser reivindicada por su singularidad dentro del panorama nacional, donde su propuesta de dramatización de la pintura llega mucho más lejos, en mi opinión, que las realizaciones equivalentes por parte de cineastas contemporáneos suyos, menos inventivos en cuanto a la escritura del guion, a la realización, al resultado crítico y político, y por supuesto en cuanto a la versatilidad del trabajo simultáneo como director, guionista, director de fotografía y compositor. Pero su trabajo debe reivindicarse además en el contexto internacional, dentro de la línea creativa de la dramatización de la pintura, donde sus cortometrajes, por las mismas razones citadas, merecen un puesto de la máxima relevancia. La dramatización de la pintura, desarrollada principalmente en Italia y Francia entre 1940 y 1960, derivó pronto en productos anecdóticos donde la pintura servía de excusa para repetir de una manera novedosa historias bíblicas o biografías conocidas, cuando no ocurrencias simpáticas, como la célebre historia de la nariz contada por Glauco Pellegrini a través de pinturas de todas las épocas en *Parliamo del naso* (1949). Excepción a todo ello fueron cortometrajes como el *Guernica* (1950), de Alain Resnais y Robert Hessens, que utilizaban la forma de dramatización de la pintura con un sentido crítico y político acompañado de una excepcional inventiva formal, y que por motivos obvios no tuvo ninguna difusión en nuestro país en el momento de su aparición. Los cortometrajes sobre arte de Pérez Olea como realizador se inscriben en esta línea más exigente de filmación crítica de la pintura, que utiliza la iconografía y los diversos estilos pictóricos para reflexionar sobre la sociedad y los conflictos de su tiempo; una línea que aparece retrospectivamente como la más exigente y escasa en ejemplos, por lo que la aportación de este singular cineasta-compositor madrileño aparece como un ejemplo de la máxima relevancia, que merece ser conservada y difundida con el máximo interés.

[35] María Luisa Ortega, «Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación», en *Documental y vanguardia* (Madrid, Cátedra, 2005), p. 186.

BIBLIOGRAFIA

- BARBARO, Umberto, «Critica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative [1950]», en Umberto Barbaro, *Neorealismo e realismo II* (Roma, Editori Riuniti, 1976), pp. 567-573.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 2006).
- CLEMENTE, José López, *Cine documental español* (Madrid, Rialp, 1960).
- DÍAZ GONZÁLEZ, Diana, «Antonio Pérez Olea como compositor de documentales: las últimas obras del director de cortometrajes (1974-1978)» (*Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 10, otoño de 2017), pp. 43-67.
- , «Antonio Pérez Olea como compositor y director de documentales (1963-1973)», en Begoña Lolo y Adela Presas (eds.), *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018), pp. 1425-1439.

- , «Los inicios de Antonio Pérez Olea como compositor y director de fotografía en el Nuevo Cine Español», en Laura Miranda y Ramón Sanjuán (eds.), *Música y medios audiovisuales. Vol. II, Análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas* (Alicante, Letra de Palo Ediciones, 2017), pp. 67-79.
- EGIDO, Luciano G., «Imágenes para un retablo (documental de arte)» (*Cinema Universitario*, n.º 2, 1955), pp. 66-67.
- FALCÓ, Josep Lluís i, «Joan Pineda y Antonio Pérez Olea. Cuestión de veteranía» (*Música de Cine*, n.º 17, julio-septiembre 1995), pp. 54-60.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *30 años de documental de arte en España* (Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967).
- FRANCIA DI CELLE, Stefano y GHEZZI, Enrico (coords.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione* (Turín, Torino Film Festival, 2004).
- LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, «Situación del documental de arte en la España del franquismo. Entre la función didáctica y la propaganda» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 151, 2012), pp. 151-160.
- LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, y SANZ FERRERUELA, Fernando, *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo* (Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017).
- LOYOLA, Hernán, «Apéndice I», en Pablo Neruda, *Residencia en la tierra* (Madrid, Cátedra, 2009).
- NERUDA, Pablo, *Residencia en la tierra* (Madrid, Cátedra, 2009).
- NOCEDA, Miguel Ángel, «El escándalo que erosionó al régimen franquista» (*El País*, 21 de julio de 2019), p. 24.
- ORTEGA, María Luisa, «Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación», en *Documental y vanguardia* (Madrid, Cátedra, 2005), pp. 185-217.
- PADROL, Joan, «Entrevista con A. Pérez Olea» (*Dirigido Por...*, n.º 95, julio-agosto de 1982), pp. 47-49.
- PAREDES, Ovidio-César, «Documentales de arte» (*Revista Internacional del Cine*, n.º 3, octubre de 1952), pp. 67-71 y p. 92.
- PEYDRÓ, Guillermo G., *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo* (Valencia, Shangrila, 2019).
- , «El cine sobre arte en España: experimentación y censura en el territorio de la no ficción», en Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado (coords.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (Madrid, Cátedra, 2023).
- , «Del racconto al ensayo: el último cine sobre arte de Luciano Emmer» (*Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, n.º 3, 2013), pp. 156-179.
- TORREIRO, Casimiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en VV.AA., *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 2010).

Recibido: 27 de enero de 2023

Aceptado para revisión por pares: 3 de marzo de 2023

Aceptado para publicación: 9 de junio de 2023

