



La geografía creadora: Reflexiones sobre el montaje cinematográfico de los filmes *Madrid* e *Innisfree*¹

Pedro Sangro²; Juan Medina³

Recibido: 1 de mayo de 2018 / Aceptado: 26 de noviembre de 2018

Resumen. Uno de los experimentos llevados a cabo por el cineasta y teórico Lev Kuleshov, conocido bajo el nombre de “geografía creadora”, propone que el montaje cinematográfico es capaz de producir un espacio imaginario en la mente del espectador, mediante la yuxtaposición de imágenes pertenecientes a distintas coordenadas espacio-temporales. Asumiendo ese legado teórico, el trabajo propone un análisis textual filmico centrado en la revisión de dicho espacio ficcional en dos ensayos audiovisuales del cine de los años ochenta: *Madrid* e *Innisfree*. En ambos casos el montaje edifica un discurso metalingüístico que emplea textos cinematográficos pretéritos destinados a estimular la participación afectiva del espectador para la generación de una geografía creadora. Si en *Madrid* el montaje construye una geografía en conflicto entre el pasado republicano de la ciudad durante la Guerra Civil y su presente democrático en la primera etapa socialista, en *Innisfree* la geografía funciona como un gozne entre su presente real y etnográfico y el pasado ficcional del filme de John Ford *El hombre tranquilo*, rindiendo homenaje a la auténtica geografía que albergó sus localizaciones y, simultáneamente, a los habitantes de la Irlanda mitificada en la película.

Palabras clave: Montaje; ensayo audiovisual; memoria histórica; geografía creadora; Lev Kuleshov.

[en] *Creative Geography*: Reflections about the film editing in *Madrid* and *Innisfree*

Abstract. *Creative geography*, one of the experiments carried by the filmmaker and theorist Lev Kuleshov, proposes that an imaginary landscape can be produced into the mind of the viewers by the editing of the film, only juxtaposing several images from different locations. Driven by this theoretical legacy, this paper presents a revision of this fictional landscape in two film essays from the eighties production: *Madrid* and *Innisfree*. The editing builds in both cases a metalinguistic discourse by the use of precedent films with the objective of stimulate the affective participation of the public to achieve the goal of a creative geography. While the editing in *Madrid* constructs a conflictive space between the republican past of the city during the Spanish Civil War and its democratic present, in the case of *Innisfree* a bond is achieved between the ethnographic present and the fictional past portrayed in John Ford's *The Quiet Man*, and also a tribute is payed to the real geography that held its locations and, simultaneously, the inhabitants of the mythologized Ireland of the movie.

Keywords: Editing, audiovisual essay, creative geography, historical memory, Lev Kuleshov.

¹ Este artículo recoge resultados de la investigación: “Sociedad, democracia y cultura en el cine español de la era socialista (1982-1996)”, financiada por el Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento, convocatoria 2015, modalidad I: Proyectos de I+D. HAR2015-66457-P (MINECO/FEDER).

² Universidad Pontificia de Salamanca (España)

E-mail: psangroco@upsa.es

³ Universidad Pontificia de Salamanca (España)

E-mail: jmedinaco@upsa.es

Sumario: 1. Filiación teórica: el montaje y la geografía creadora. 2. Objeto de estudio y metodología. 3. *Madrid*: una geografía de conflicto entre el pasado y el presente. 4. *Innisfree*: un espacio bisagra entre la realidad y la ficción. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Sangro, P.; Medina, J. (2019) *La geografía creadora*: Reflexiones sobre el montaje cinematográfico de los filmes *Madrid* e *Innisfree*. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(2), 327-343.

1. Filiación teórica: el montaje y la geografía creadora

El cineasta y teórico Lev Kuleshov destaca como una de las más relevantes figuras del cine soviético de los años veinte. Después de trabajar un tiempo como decorador teatral, Kuleshov recalará en el circuito cinematográfico de la mano del realizador zarista Geo Bauer, llegando posteriormente a curtirse como operador de noticiarios al servicio del ejército rojo durante la revolución. A partir de 1919 ejercerá como profesor, primero en la Escuela Cinematográfica del Estado (VGIK) —más adelante transformada en el Instituto Estatal de Cine— y posteriormente, en 1923, en su Taller Experimental de Cine, del que saldrán discípulos tan relevantes como Vladimir Pudovkin o Sergei M. Eisenstein. Su trabajo allí se centrará, sobre todo, en el estudio del montaje cinematográfico, tanto desde una perspectiva teórica como práctica, distinguiéndose de los cineastas americanos que inspiran su investigación —fundamentalmente, David Wark Griffith— por su esfuerzo para construir una teoría del montaje que no se limite a describir sus posibilidades expresivas (Schnitzer y Martin, 1975).

Para Kuleshov el montaje es, en pocas palabras, el elemento que proporciona su especificidad al cine. La esencia del medio no reside, por tanto, en la posibilidad de poder registrar cada plano de forma aislada, sino en el método organizativo capaz de hacer trascender el material cinematográfico y el efecto e interés resultante que cada cambio de plano suscita en el espectador (Taylor y Christie, 1994). Desde esta perspectiva el montaje no es un simple procedimiento técnico utilizado para ensamblar la película de acuerdo con un guión capaz de conferirle sensación de continuidad, sino su principal vehículo de expresión y la herramienta a través de la cuál se pueden controlar las reacciones del espectador (VV.AA., 1988). Por ello, el objetivo de Kuleshov nunca fue escudriñar las posibilidades discursivas del montaje, convertidas en normativa en el modelo clásico hollywoodiense, sino más bien demostrar su capacidad productiva, su capacidad para alterar la esencia del material sobre el que actúa (Mariniello, 1992).

Convencido de esa capacidad de producción de significado, reconocida por numerosos autores que le han sucedido —Eisenstein (1959), Reisz (1989), Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1995) o Sánchez-Biosca (1996), entre otros—, Kuleshov se afanó en investigar los usos y posibilidades del montaje, generando un legado teórico seminal antecedente de toda la teoría del cine dedicada al estudio del comportamiento del espectador durante el visionado. El más conocido y famoso de sus experimentos, que ha pasado a la historia bajo la denominación de *efecto Kuleshov*, proponía proyectar distintas asociaciones de planos para observar las reacciones de los espectadores. Del metraje del mismo no queda ni rastro, por lo que el experimento ha gozado de un cierto hálito de leyenda, transmitiéndose, en ocasiones, como parte del folclore del cine (Prince and Hensley, 1992). Sin embargo,

los numerosos testimonios escritos sobre su contenido permiten conocer que, en líneas generales, proponía un visionado de distintas duplas de planos, siendo la primera imagen siempre la misma en todos los casos: se trataba de un plano extraído de una película ya rodada que mostraba el rostro inexpresivo del actor de la época Iván Mosjoukine. El experimento yuxtaponía este plano, sucesivamente, con otros tres. En el primero se mostraba un plato de potaje caliente, en el segundo una niña pálida metida en un ataúd y en el tercero una mujer en actitud sensual recostada en un diván. Los espectadores, que desconocían que el primer plano proyectado en todos los casos era el mismo, elogiaron la interpretación del Mosjoukine diferenciándola perfectamente en cada una de las secuencias: en la primera el actor encarnaba el hambre, en la segunda la tristeza y en la tercera el deseo. Kuleshov conseguía así inocular en el espectador diferentes emociones y significados de acuerdo con el plano yuxtapuesto al actor inexpresivo.

El experimento demostró la capacidad productiva del montaje, es decir, su eficacia para generar ideas o conceptos abstractos de forma más o menos precisa en la mente del espectador, y probó que la relación entre el observador y lo que observa se asienta en una relación emocional concreta, de tal manera que la emoción, aquello que es reconocible en la imagen, precede siempre a la idea que construye conceptualmente (Mitry, 1986, vol. I).

Derivados de la experiencia descrita se llevaron a cabo otros experimentos centrados en posibles usos productivos del montaje. Uno de ellos proponía una investigación sobre lo que el cineasta denominó la *geografía creadora*, descubierta de forma azarosa en su etapa como realizador: un imponderable de producción le obligó a acortar el rodaje de su ópera prima *El proyecto del ingeniero Prait* (*Proekt inzhenera Prayta*, 1918). Apremiado por la escasez de tiempo, Kuleshov decidió empalmar algunos planos de los protagonistas mirando fuera del encuadre con otros que mostraban unos postes eléctricos a los que supuestamente miraban, que habían sido grabados en diferentes localizaciones de Moscú. Al ver el resultado de las yuxtaposiciones en la sala de montaje, el cineasta pudo comprobar que era posible construir, con material filmado, un paisaje inexistente, un espacio que habitaba exclusivamente en la imaginación del espectador. Partiendo de esa iniciática experiencia práctica, el Kuleshov ya convertido en teórico del cine ensambló cuidadosamente una serie de planos en su taller experimental para constatar ese poder creador de la geografía cinematográfica frente a sus espectadores cobaya. Él mismo lo relata en uno de los testimonios que aún se conservan:

Khoklova camina por la calle Petrov en Moscú cerca del almacén Mostrog. Obolensky camina por el embarcadero del río de Moscú a una distancia de unas dos millas que les separa. Ellos se ven, sonríen y comienzan a caminar el uno hacia el otro. Su encuentro se filma en el Boulevard Prechistensk. Este boulevard está en una parte totalmente distinta de la ciudad. Ellos juntan sus manos con el monumento de Gogol a la espalda, y se fijan en la Casa Blanca –para conseguirlo nosotros cortamos y pegamos un plano de una película norteamericana, ‘The White House in Washington’–. En el siguiente plano ellos están de nuevo en el Boulevard Prechistensk. Deciden ir más lejos y empiezan a subir las enormes escaleras de la catedral de Cristo el sabio. Nosotros lo filmamos, montamos la película y el resultado es que les hemos visto subiendo las escaleras de la Casa Blanca. Para todo esto no usamos ningún truco, ninguna doble exposición: el efecto se ha conseguido únicamente mediante la organización del material y su tratamiento cinematográfico (Levaco, 1974, p. 52).

En síntesis, su trabajo probó que el montaje es la herramienta responsable de la construcción de una geografía ficcional, un espacio imaginario que acoge los márgenes de lo representado, resultante de la yuxtaposición de imágenes rodadas en diferentes lugares de la realidad y en diferentes tiempos, que necesita del psiquismo del espectador para poder fijar su significado, ya que éste reconoce o reencuentra el sentido de una experiencia vivida en el acto contemplativo del encuentro de las imágenes. En consecuencia, la geografía creadora proporciona a los realizadores cinematográficos una productividad de significado del espacio cinematográfico mostrado ante el espectador —fruto del encuentro de los distintos lugares que previamente la audiencia reconoce en la pantalla— idónea para manipular sus reacciones emocionales mediante el montaje. Partiendo de esta premisa, es posible analizar su funcionamiento en filmes concretos y determinar, como en los dos casos de estudio propuestos a continuación, el propósito para el que se activa.

2. Objeto de estudio, objetivos y metodología

El recuerdo y la interpretación de lo que significó un tiempo extinto es un ejercicio imprescindible para comprender el presente. Si consideramos el cine como una fuente de conocimiento histórico (Rosenstone, 1997), los filmes particulares que rememoran episodios del pasado real son entonces también, en alguna medida, artefactos discursivos que ayudan a que sus espectadores vertebren una *memoria histórica*, es decir, un consenso sobre lo sucedido en un tiempo pretérito, fruto de la suma de las memorias personales y la memoria colectiva de los protagonistas del presente desde el que se mira atrás (Halbwachs, 1997).

Atendiendo a esta definición, historiadores cinematográficos como Monterde (1993) o Palacio (2011) coinciden en señalar que el cine de la Transición española construyó un imaginario favorable al ideario que vertebró la transformación política, gracias a la construcción en imágenes de una memoria histórica caracterizada por una reiterada revisión de la Guerra Civil y el franquismo, en la que por primera vez se cedía el protagonismo y la palabra a voces alternativas a las de la dictadura. Esta primacía del testimonio acallado ayudó a que el género documental fuese prolífico durante el periodo (1976-1982), liberado además del monopolio ejercido por el No-Do como única fuente narrativa documental en las salas de exhibición. Ya con la democracia asentada, durante las cinco legislaturas de gobierno socialista posteriores (1982-1996), el género documental disminuyó cuantitativamente y evolucionó tanto en su funcionalidad como en la naturaleza de su formato, dejando atrás su afán de reflejar la realidad para abrirse a nuevas y diversas formas de representación sin solución de continuidad entre el cine narrativo y el *cine de no ficción* (Sánchez Noriega, 2017).

De la escasa veintena de títulos significativos producidos en esa década y media, destaca un ramillete de filmes que, desde distintas posiciones, reflexionan sobre su propia naturaleza de discursos audiovisuales y sus posibilidades de representación. Por ejemplo: la luz y el movimiento como motores que insuflan vida al espacio filmico, la cercanía entre la experiencia cinematográfica y la onírica, la fascinación ejercida por la imagen o la capacidad para mentir que ofrece el lenguaje audiovisual, son algunos de los temas que abordan *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *Tren*

de sombras (José Luis Guerín, 1997) o la televisiva *La seducción del caos* (Basilio Martín Patino, 1990).

Pertenecientes a este grupo destacamos para su análisis una dupla de filmes coetáneos de la década de los ochenta que firman alguno de los directores aludidos: *Madrid* (Basilio Martín Patino, 1987) e *Innisfree* (José Luis Guerín, 1980). Su elección se justifica por su reflexión consciente y su puesta en práctica de las premisas de Kuleshov en torno a la capacidad productiva del montaje y, de forma concreta, el ejercicio de la geografía creadora empleado como herramienta para la fragua de una memoria histórica de los lugares que designan ambos títulos —la capital española y el espacio mítico irlandés—. Coincidiendo en este objetivo, destacamos además otros tres elementos que aconsejan su apareamiento para el análisis. En primer lugar, tanto en *Innisfree* como en *Madrid*, la memoria del pasado se edifica sobre los lugares geográficos y los objetos simbólicos del presente (Nora, 1997). En ambos filmes, además, esa vinculación afectiva con lo pretérito se convierte en un elemento interesado para dotar de significado al presente (Juliá, 2011). Por último, las dos películas coinciden en el empleo de un discurso reflexivo y metalingüístico sobre las relaciones que, como ficciones, mantienen con la realidad (Waugh, 1996).

La disyuntiva de adscribir categóricamente ambos títulos al territorio de la ficción o al de los documentales cinematográficos —o, en un sentido más amplio, al territorio de la no ficción— se torna imposible, ya que su apuesta discursiva y el material original del que se abastecen les sitúa en un lugar a caballo entre ambos universos. Por ello, su análisis resulta más adecuado desde su consideración de *ensayos audiovisuales*. Català Domènech (2000) señala al respecto que, aunque el ensayo cinematográfico comparte algunas características con el género documental, lo rebasa al ejercer un trabajo de reflexión consciente de las implicaciones comunicativas y epistemológicas de la puesta en práctica de sus estrategias discursivas, con una evidente vocación didáctica. De forma más precisa, García Martínez (2006) proporciona una serie de características propias de los ensayos cinematográficos que encajan en los dos títulos objeto de análisis: se trata de filmes caracterizados por la heterogeneidad y la apertura formal, la destacada potencialidad del montaje, la voluntad de sus autores de expresar un juicio personal sobre diversos temas y la promesa de una reflexión fruto del encuentro del registro de la realidad y la creación discursiva.

Ambos largometrajes tienen en común, además, una vocación transtextual, por las relaciones manifiestas o secretas que mantienen con otros textos cinematográficos pretéritos (Genette, 1989), su apertura al dialogismo (Bajtín, 1988) y su absorción y transformación interior de los textos que les preceden (Kristeva, 1981, vol. II). Desde esta perspectiva, el estudio ahondará en los mecanismos que el montaje emplea en las dos películas para la producción de la geografía creadora gracias a su capacidad para fagocitar textos cinematográficos pretéritos que proporcionan vínculos emocionales para la participación del espectador.

La noción de texto manejada considera el cine como un dispositivo signifiante cuyo funcionamiento es posible analizar en cada obra particular (Kristeva, 1981, vol. I). De forma general, los análisis que parten de la consideración de los filmes como textos tienen el propósito de describir exhaustivamente la forma en la que una película concreta activa su discurso. Para lograrlo, la metodología que emplean proporciona en muchas ocasiones indagaciones teóricas que van más allá de su mera consideración de ejercicios de análisis aplicados (Zunzunegui, 1994). Desde que Raymon Bellour publicara la obra *L'analyse du film* (1979), pionera por su

estudio de elementos significantes subyacentes en filmes particulares, la lista de propuestas analíticas que aspiran a aportar reflexión teórica es muy amplia: Aumont y Marie (1990), González Requena (1995) o Gómez Tarín (2010), entre otros, han compilado y descrito diferentes posibilidades metodológicas para el análisis textual filmico. En nuestro caso, la metodología escogida toma como referencia el modelo propuesto por Sánchez Noriega (2001) por su capacidad para ejercer una inmersión profunda en el texto audiovisual mediante la revisión orgánica de los siguientes ítems: la presencia estilística y autoral de los diferentes profesionales que figuran en la ficha técnica de producción del filme; la revisión y reconstrucción de la sinopsis argumental; el estudio del contexto de producción y la recepción de la película —ideología de la época, política, rutinas de producción, claves genéricas y relevancia de los autores en su tiempo—; el análisis de los elementos formales —visuales, sonoros y sintácticos—; el análisis de los elementos narrativos —enunciación, punto de vista, construcción temporal, estructura, personajes y escenarios—; el análisis de los elementos temáticos y de contenido —temas, motivos y argumentos—; la hermenéutica; la crítica; y la recepción.

3. Madrid: una geografía de conflicto entre el pasado y el presente

Toda la filmografía de Basilio Martín Patino se propone, como objetivo primordial, la recuperación de las imágenes del pasado como ejercicio previo para para restituir la *verdad* del presente. Y esa tarea se realiza, si fuera necesario, anteponiendo la memoria individual disidente a la memoria colectiva establecida (Bellido, 1996). *Madrid* no es una excepción. Bajo el título provisional *Vivir en Madrid*, el proyecto presentado al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) en octubre de 1985 por el cineasta homenajeaba al filme francés *Mourir à Madrid* (Frédéric Rossif, 1962), polémico por su defensa de las posiciones republicanas en el conflicto bélico y censurado en la España de entonces. Su condición de artefacto híbrido entre el documental de montaje y la metaficción ensayística obligó al realizador a establecer un sistema de producción atípico, por su incapacidad de mostrar un guión cerrado y su utilización de materiales de archivo sujetos a un futuro trabajo de montaje que se realizaría a la postre —como ya ocurriese en su filmografía previa con *Canciones para después de una guerra* (1976)—. La película final, con un coste de algo más de cien millones de pesetas, se financió gracias al contrato de distribución para quince copias de United International Pictures, la subvención anticipada de TVE, una aportación de RTV Madrid y la inversión personal de La linterna mágica, la productora fundada por el propio cineasta. *Madrid* se estrenó únicamente en cuatro salas de toda España y permaneció escasos días en cartel, criticada además por su posible condición de película de encargo del poder oficial al servicio de la Comunidad de Madrid como propaganda para lograr que la ciudad fuese designada Capital Europea de la Cultura. La fría acogida y la lectura en clave política de su proyecto hicieron que Martín Patino agrandase su recelo para trabajar en el futuro dentro de la industria cinematográfica española (Pérez Millán, 2002). Fuera del país la cinta fue, en cambio, mucho mejor comprendida, recorriendo los festivales de ciudades como Viena o Estambul y recibiendo el Gran Premio Internacional de Cine de Autor de Bérgamos, el Gran Premio del Festival Internacional de Troia y el Primer Premio del Festival de San Remo.

A pesar de que Win Wenders nunca lo ha reconocido, *Madrid* es sin duda inspiradora de su filme *Lisboa Story* (*Lisbon Story*, 1994) ya que el mismo actor protagonista (Rüdiger Vogler) interpreta también a un cineasta que se pregunta por el sentido de su profesión y especula en torno a las posibilidades expresivas del audiovisual mientras recorre el espacio de la ciudad portuguesa que da título a la historia. De forma resonante, la película de Martín Patino narra la historia de Hans, un realizador alemán que rueda con fascinación y afán experimental un documental de encargo sobre la ciudad de Madrid con motivo del cincuenta aniversario de la Guerra Civil. Su cámara capta la inmediatez de distintos acontecimientos del presente bullicioso de la ciudad: una manifestación callejera anti OTAN, un pregón en la Plaza Mayor, una zarzuela popular representada en una corrala, el ritual del besa pies del Cristo de Medinaceli, una protesta en la puerta del Ministerio de Educación y Ciencia, una procesión religiosa, la llegada de los reyes para inaugurar el Observatorio Astronómico, una verbena y un acto festivo en honor de los brigadistas internacionales. Su deseo de profundizar en el espíritu y la historia republicana de la urbe para establecer una conexión con el Madrid actual le lleva a visitar diferentes lugares emblemáticos: en el museo del Prado contempla cuadros universales como *Las meninas* o *Los fusilamientos del tres de mayo*, recorre calles y barrios castizos, filma un complejo de chabolas instalado en pleno centro e incursiona en un local abastecido por personajes de la movida madrileña. Paralelamente, Hans entrevista a un coro de voces autorizadas: un diplomático, un corresponsal, un profesor universitario, un anciano historiador y un grupo de ex combatientes republicanos que comparten con él sus recuerdos y experiencias emocionales de la guerra. Además, su trabajo en la sala de montaje con el material audiovisual de archivo de episodios clave de la historia madrileña complica más aún el palimpsesto del futuro documental: la proclamación de la república, la resistencia popular de Madrid, la victoria nacional, el racionamiento posterior a la guerra, los discursos exaltados de las cortes franquistas, las manifestaciones de los años setenta reprimidas por la policía o la multitudinaria reacción ante la muerte del alcalde Tierno Galván, son algunas de las imágenes más significativas que pasan por su moviola. El hecho de que Hans se entregue al proceso exploratorio concibiendo su película como una obra abierta —igual que la ciudad que retrata— provocará a la postre que la productora para la que trabaja, incómoda ante la naturaleza ensayística, poética e incompleta del trabajo encargado, acabe apartándole de la realización del filme.

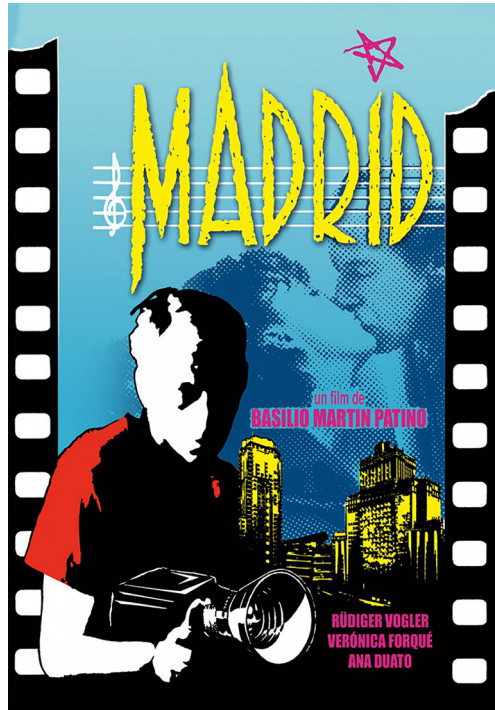


Figura 1. Cartel del filme *Madrid*, un ensayo audiovisual que construye una geografía creadora enfrentando dos temporalidades de la ciudad. © La Linterna Mágica.

<http://www.basiliomartinpatino.org/filmografia/madrid/>

Más allá de sus secundarias pretensiones argumentales, *Madrid* abraza el ensayo audiovisual y emplea el montaje para privilegiar la producción de una geografía creadora de la ciudad protagonista que invita a ejercer una reflexión sobre su condición de artefacto discursivo mediante la exhibición consciente de los mecanismos de construcción que emplea. Toda la película está trufada, por ejemplo, de las reflexiones ejercidas en primera persona por Hans —un sosias del propio Basilio Martín Patino— destinadas a establecer un discurso especulativo centrado en las relaciones de la representación y la realidad. Su trabajo creativo se acompaña de una reflexión introspectiva e intimista, concretada en distintos diálogos, el uso de la *voice over* o el empleo de rótulos sobreimpresionados. Lejos de cristalizar respuestas, esta batería de recursos metalingüísticos se dedica a plantear preguntas sobre la ontología de la imagen y las sinergias que se establecen entre la realidad y la ficción. Hans actúa entonces como el muñeco del Martín Patino ventrílocuo, mostrándose crítico con la instrumentalización que el poder ha hecho de la imagen documental que registra la geografía madrileña del pasado colectivo. Así, refiriéndose a los reporteros gráficos encargados de la cobertura de la guerra dirá lo siguiente: “Les instrumentalizaban comités, partidos, comisarios, burócratas, gobiernos obligados a conformar la opinión sobre los poderes en pugna”. Ese desencanto también se apodera del realizador al observar el espacio democrático presente desde el que mira atrás, en el que sólo ve signos de un cierta postura aburguesada en sus dirigentes. Así lo muestra el uso de la geografía creadora en el montaje, mediante

el inserto de las imágenes de archivo que supuestamente está grabando el equipo de Hans pertenecientes a la manifestación anti OTAN en las que Felipe González es ridiculizado como si fuera la novia de Ronald Reagan —al parecer, su inclusión en la película provocó cierto malestar en los dirigentes del PSOE y, consecuentemente, una consigna para condenarla a una paupérrima distribución (De la Fuente, 2014)—. El ensayo de Basilio Martín Patino propone así una confrontación entre el pasado y el presente, un choque entre la historia y la memoria, una dialéctica entre la cultura popular frente a la elitista y una tensión entre la dimensión ficcional y la naturaleza documental de la imagen (Nieto, 2006).

En el nivel metacinematográfico, que muestra un documental en construcción —literalmente en proceso de montaje— dentro de una ficción, el efecto productivo profetizado por Kuleshov se convierte en la herramienta bisagra para la fusión de los estratos de significado mediante la construcción de una geografía en conflicto entre el hoy y el ayer de la ciudad. Esta estrategia, como señala García Martínez (2008), sirve para colocar al espectador en una situación privilegiada para el aprendizaje de la realidad cinematográfica e histórica que narra el filme. Por eso, además de poseer un carácter reflexivo, *Madrid* se entrega en brazos de la transtextualidad, conjurando la identificación emocional de sus espectadores con el espacio actual que registra mediante la fagocitación de pretéritos textos audiovisuales en los que la ciudad es la estrella —sobre todo, los fragmentos documentales extraídos de *Caudillo* (1977), filme de montaje previo firmado por el mismo Basilio Martín Patino— con la intención de edificar una geografía creadora que apoye sus tesis.

En una temprana escena, Hans y su montadora visionan material rodado. Los protagonistas observan las mismas imágenes de la ciudad en dos monitores. Uno de ellos muestra distintos escenarios de la Guerra Civil, y el otro, esos mismos lugares en el Madrid de su tiempo. Reconocemos entonces en una de las pantallas la encrucijada de la madrileña plaza de Callao con una gigantesca imagen laudatoria de Franco que la preside, mientras que en la otra advertimos, en el mismo sitio pero en tiempo presente, otro enorme cartel con la imagen del dictador, esta vez asumiendo el rol protagonista de la película *Dragón Rapid* (Jaime Camino, 1986) que se exhibe en un cine. De esta forma, el montaje cocinado en la sala de Hans, además de generar un debate sobre el distinto propósito de las imágenes de la realidad con respecto a las que emplea la ficción, declara su intención de retratar el espacio caleidoscópico del presente de una ciudad en democracia partiendo de su pasado republicano maniatado por el régimen franquista.

Así, aplicando un método de producción de significado basado en la geografía creadora, todo el material de archivo extraído de *Caudillo* que el equipo de Hans emplea, cobra un nuevo significado en *Madrid*. Por ejemplo, en un momento más avanzado del filme, Hans manipula imágenes en la sala de montaje que dan cuenta del sufrimiento de la población asolada por los bombardeos franquistas: planos de mujeres desesperadas corriendo a los refugios, gente llorando, regueros de cadáveres, escombros y rostros de niños muertos dejan hueco a los insertos del realizador contemplándolos. De pronto, la imagen de Hans se refleja en la superficie del monitor en un bello plano semisubjetivo que fusiona ambos espacios. Posteriormente, el apagado del monitor deja la pantalla completamente en negro mostrando reflejado con toda claridad el rostro del realizador-espectador en su encuadre, absorto y emocionado a partes iguales. Por último, llena la pantalla el plano congelado del niño portador de un perrito que, desesperado, mira fijamente a la cámara apelando

a las emociones del observador: se trata de la totémica imagen captada por el ruso Roman Karmen que cerraba el poema de Pablo Neruda en *Caudillo*. El montaje emplea así la geografía creadora para construir con rotundidad una idea: *Madrid* propone ejercer una mirada consciente ante los abusos del poder del pasado para que no se vuelvan a repetir en el presente. Más adelante, como rima inversa, el texto del poema de Neruda utilizado antaño como banda sonora de los bombardeos de la ciudad se superpone, en el documental de Hans, a las imágenes que registran el espacio de la manifestación madrileña posterior al golpe de estado de 1981. De esta forma, el montaje propone, mediante el efecto productivo, una nueva reflexión: los habitantes de la capital que conforman el pueblo siguen siendo los únicos que demuestran coraje y valentía probados ante amenazas dictatoriales atemporales.



Figura 2. El reflejo de Hans, el realizador protagonista, se enmarca en un monitor de su sala de montaje que reproduce imágenes de *Caudillo*. Fotograma de *Madrid*. © La Linterna Mágica (21 min. 6 s.).

En síntesis, la meta-película documental del realizador protagonista de la ficción de Martín Patino ayuda a la construcción de diferentes efectos de montaje cuya labor es la de confrontar el mismo espacio en los dos tiempos que habitan la película: el Madrid republicano de los años treinta con el democrático de los ochenta. El mismo Hans sentencia, en su reflexión sobre la representación audiovisual, que el montaje es la herramienta imprescindible para organizar el material ante los ojos del espectador, por su capacidad para “traspasar las apariencias” y lograr que surja algo diferente —un nuevo significado— de su contemplación. En este caso, una geografía imaginaria en la que el pueblo madrileño se presenta como héroe colectivo frente a los abusos del poder.

4. *Innisfree*: un espacio bisagra entre la realidad y la ficción

El misceláneo trabajo de José Luis Guerín —diversas instalaciones para museos, quince cortos, tres mediométrajes, siete largometrajes y una contribución a la

obra coral *City Life* (1990)— desborda los formatos y géneros cinematográficos convencionales para adentrarse en una concepción del audiovisual en la que, de nuevo, se fusiona sin solución de continuidad el material documental y el de ficción, siempre desde una mirada poética y reflexiva. *Innisfree* es un ejemplo paradigmático de ello, definiéndose, en todo caso, como un ensayo audiovisual sobre la herencia e influencia que el rodaje de la película de John Ford *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952) dejó en el sitio que albergó sus localizaciones en Irlanda.

Concebida desde una mirada etnográfica, el filme es el resultado de un estudio sobre la historia, el folklore, la literatura y la música representativas de la identidad irlandesa, que el realizador llevó a cabo durante un año y medio previamente a comenzar su producción. Ya en este su segundo largometraje se cristaliza el método de trabajo habitual del cineasta: la obra toma su forma a partir de la experiencia de la observación del terreno en que transcurre su registro. Gracias a ello, la abstracción inicial se materializó al habitar el espacio social y geográfico irlandés, permitiendo al cineasta establecer una cierta comunión con los protagonistas y su universo para acabar descubriendo los temas de los que la película debía tratar (López Quintana, 2015). El topónimo Innisfree que proporciona el título se corresponde con un lugar mítico surgido de la pluma del bardo W.B. Yeats en su poema *The lake isle of Innisfree*, un espacio metafórico que representa el alma, la cultura y la tradición irlandesas. Como hiciese John Ford, Guerin también bautiza así al pueblo donde se ubica su película —en realidad se trata de la localidad de St. Feichin— para subrayar su conexión con el filme *fordiano* que fagocita y cosifica también espacialmente el espíritu irlandés.



Figura 3. Cartel de *Innisfree*, reflexión etnográfica sobre la huella que *El hombre tranquilo* dejó en el espacio irlandés que acogió sus localizaciones. © Sherlock Media S.L.

<https://www.filmaffinity.com/es/film279923.html>

La estructura ensayística de *Innisfree* permite alternar y fusionar sin solución de continuidad diversos niveles semánticos que desdibujan las fronteras entre realidad y ficción para reconstruir un tiempo dramático que funde presente y pasado. Michael Killain, amigo de Ford y productor de su película *La salida de la luna* (*The Rising of the Moon*, 1957) actúa como narrador intermitente introduciendo al espectador en el conocimiento de distintas costumbres irlandesas, tales como la inexistencia de la primogenitura. Es este tema, precisamente, el que permite presentar al personaje de Anne Slattery —sotas de Maureen O’Hara—, única actriz profesional del reparto. Su tímida trama narra su llegada a Casteltown —la misma localidad a la que arribase Sean Thornton (John Wayne) en *El hombre tranquilo*— hazienda de la América que ha abandonado y ansiosa de regresar a sus raíces. El productor Killain también relata, mediante la lectura de cartas y la revisión de fotografías del director, algunos avatares del rodaje de *El hombre tranquilo*, como por ejemplo su deseo inicial de utilizar como localización el lugar en donde vivía su auténtica familia —los O’Feeny—, finalmente desechado por dificultades logísticas. Pero los verdaderos protagonistas de la cinta son, en realidad, los actuales habitantes del pueblo. Sus leyendas, como la del siniestro capitán Webb —decidido a enterrar viva a su novena esposa— o la del heroico caballero McNamara —un Robin Hood que justifica el robo a los ingleses como protección de los irlandeses— se relatan sobre las imágenes de los bosques de la localidad que Guerín graba. La sombra de la opresión inglesa en el pasado cimienta el discurso unánime del pueblo que, orgulloso, rememora las andanzas de los ex combatientes del IRA. Asistimos también, como observadores privilegiados, a los trabajos manuales más característicos de la comunidad, como la construcción de los palos con los que se juega al Hurling, la organización de los festivales campestres o la celebración de bailes. La taberna Pat Cohan —que ya aparecía en el filme de Ford— se convierte en el lugar de encuentro por excelencia, un refugio colectivo donde la cerveza y los recuerdos del rodaje de *El hombre tranquilo* abundan.

Un fragmento de la primera parte de *Innisfree* sintetiza uno de los objetivos de la película. En el mismo se muestra un elegante trénel descriptivo que se desplaza desde la silla vacía que John Ford empleó en el rodaje de su película hasta la de su productor Michael Killain. Lo que se ve al fondo del plano secuencia son las ruinas de lo que en pantalla era la casa de Sean Thornton. Entonces, la *voice over* de Killain lanza la siguiente pregunta: “¿Quién puebla los encuadres de esa hermosa película?” La combinación de todos estos elementos compone una idea de montaje: *Innisfree* se interroga por la geografía perteneciente al espacio fuera de campo prohibido correspondiente a la producción (Heath, 1993), es decir, el espacio en el que se ubican la cámara y la mirada del director de *El hombre tranquilo*, pero también el que habitan los que junto a él contemplaron la filmación.

En otra ocasión, un grupo de escolares rememora delante de la cámara distintas escenas de la película de Ford con detalle y exactitud. Orgullosos de su conocimiento, parecen saborear el recuerdo del visionado mientras verbalizan sus recuerdos, a la par que se insertan de forma trufada las imágenes de lo que refieren, constatando así la huella emocional que el filme ha dejado en su educación sentimental. Pero los planos de los jóvenes son, en realidad, muy inexpresivos —se asemejan a los del actor Iván Mosjoukine empleados en el experimento Kuleshov—. Lo que confiere emotividad y sugiere una identificación de los infantes con el filme es la yuxtaposición de sus rostros enfrentado a las imágenes citadas de *El hombre tranquilo*, de tal manera que

la geografía creadora efecto del montaje reúne a los espectadores reales del presente con las imágenes de ficción del pasado.

Simultáneamente, el ensayo audiovisual se propone también rendir homenaje a los habitantes de la Irlanda que queda mitificada en la cinta de Ford y a la geografía real que le sirvió de espejo. Por ello, la referencia a los ausentes, tanto el equipo técnico y artístico de la época —como cuando Michael Killanin señala los actores del cartel de *La salida de la luna* diciendo: “Muerto; muerto... todos están muertos”—, como al pueblo irlandés anfitrión del rodaje y modelo para los estereotipos generados por su relato, se convierte en una constante. Como señala Viota (2005) el propósito y la inspiración de la obra reside en la dualidad entre pasado y presente, entre cine y realidad, entre la vida y la muerte.



Figura 4. Los objetos de los ausentes se emplean para construir un espacio fuera de campo correspondiente al lugar que ocupaban los que participaron en el rodaje de la película.

Fotograma de *Innisfree*. © La Sept Cinéma, La Sept, P.C. Guérin, Paco Poch AV, Samson Films, Televisión Española (TVE) y Virginia Films (23 min. 20 s.).

Es de nuevo la productividad del encuentro de imágenes frente al espectador la que, mediante brillantes piruetas de montaje, establece un gozne temporal entre el presente real y el pasado ficcional del filme de Ford, consiguiendo dar cuerpo a una memoria mítica que da cuenta del poder del cine en la construcción de la identidad colectiva. Así, la continuidad de *Innisfree* se asienta en la irrupción trufada de las imágenes y sonidos de la película de Ford, que sucede bajo distintas fórmulas.

Casi al comienzo de *Innisfree* se reproducen con exactitud los encuadres de la llegada de Sean Thornton a Castletown, pero en el espacio del presente documental, lógicamente los personajes de la ficción no están, siendo sustituidos en la banda sonora por sus diálogos, lo que genera una fuerte evocación de su ausencia, potencia su eternidad cinematográfica y sugiere una fusión de las dos películas. Guérin también homenajea la película subtexto de la suya, reproduciendo mediante encuadres y movimientos de cámara similares momentos de *El hombre tranquilo* que han cristalizado iconográficamente: los planos de la carrera de caballos, el paseo en bicicleta cruzando el puente, la furgoneta llegando al pueblo que imita la llegada

de Barry Fitzgerald en su carromato...; o bien realiza directamente dramatizaciones libres a partir del material original: como la escena nocturna tras la carrera de equinos en la que intervienen dobles de los personajes de Sean y Mary Kate.

Hay, quizás, un momento paradigmático que ilustra el ensamblaje perfecto de los dos universos: partiendo de una escena de *El hombre tranquilo* en la que el personaje de Maureen O'Hara se quita las medias para atravesar el río y John Wayne se despoja de su sombrero y lo tira, pasamos a otra del presente en la que una niña recoge un sombrero igual exactamente en el mismo lugar donde cayó el primero, y un poco más tarde su compañero y pretendiente encuentra unas medias como las de Mary Kate abandonadas en unos ramajes del río. De esta forma, el récord establecido por Guerín sugiere la continuidad en la tradición del cortejo y el juego amoroso irlandés del presente.

En síntesis, *Innisfree* regresa al lugar del rodaje de la película de John Ford, invoca su citación mediante paralelismos narrativos e imprime una mirada etnográfica al encuentro con los lugareños y su encarnación del espíritu irlandés ya presente en la película nodriza. Y de nuevo es el montaje el elemento de producción discursiva que logra que las imágenes documentales contemporáneas de Guerín se imanten con las pretéritas ficcionales de Ford para actualizar el pasado ante el presente. Su propósito no es otro que subrayar la nostalgia de un tiempo extinto en su visita al legado material y emocional que *El hombre tranquilo* dejó en la geografía irlandesa, transformada ahora en un territorio imaginario, una geografía creada que cose la realidad con el cine.

5. Conclusiones

Lev Kuleshov propuso que el montaje cinematográfico era capaz de articular una geografía creadora, es decir, un espacio ficcional e imaginario que el espectador fabrica en su mente y que precisa del reconocimiento emocional para la producción discursiva de ideas. Partiendo de esa hipótesis, se concluye que la aplicación práctica de la geografía creadora definida por el cineasta soviético proporciona a los realizadores cinematográficos una herramienta idónea para construir significados interesados y controlar así la reacción de sus espectadores. Ese control se ejerce apelando a su emotividad mediante el reconocimiento de los espacios enfrentados en la pantalla. Queda también expedito que el análisis textual centrado en la deconstrucción del funcionamiento de la geografía creadora en filmes concretos permite determinar el propósito de su utilización y ahondar en las pretensiones discursivas de los realizadores.

Si nos referimos a los textos cinematográficos documentales producidos durante la Transición española, la rememoración del pasado y la construcción de una memoria histórica se erigen en elementos recurrentes. Aunque los siguientes documentales realizados en la etapa de gobierno socialista evolucionarán hacia la condición de ensayo audiovisual para reflexionar sobre su propia naturaleza de discurso icónico-sonoro, en algunos casos la necesidad de interpretar lo que significó un tiempo extinto seguirá imponiéndose como ejercicio ineludible para comprender el presente. Tal es el caso de *Madrid e Innisfree*.

El análisis textual de ambos filmes demuestra que la puesta en práctica de las premisas de Kuleshov en torno a la capacidad productiva del montaje y, de forma

concreta, el ejercicio de la geografía creadora, colabora decisivamente a la fragua de una memoria histórica referida al espacio que cada una de las películas rememora. También queda probado que, en los dos casos, la vinculación afectiva con lo pretérito se logra mediante elementos metaficcionales y transtextuales —la inclusión de otros filmes en su interior— que gracias a la productividad de significado generada dirigen y condicionan las emociones de los espectadores para otorgar un significado interesado al presente desde el que se echa la vista atrás.

Así, el análisis filmico de *Madrid* revela que la geografía creadora fruto del efecto productivo del montaje enfrenta el espacio del pasado republicano de la urbe durante el periodo de la Guerra Civil española con el del presente del gobierno socialista que saborea la democracia. El ensayo audiovisual estimula la identificación emocional de sus espectadores generando un espacio imaginario de intersección temporal mediante la apropiación y relectura de imágenes pertenecientes al documental de montaje *Caudillo*. La dialéctica discursiva que, gracias al montaje, asume la geografía creadora, proporciona a los espectadores del filme, desde el punto de vista emocional de las víctimas republicanas, una memoria histórica de los abusos de poder cometidos en el pasado para prevenir que las amenazas dictatoriales no se repitan en el presente.

Con herramientas parecidas, *Innisfree* emplea la geografía creadora para indagar en la herencia e influencia que el rodaje de la película *El hombre tranquilo* dejó en el espacio irlandés que acogió sus localizaciones. El montaje permite desdibujar las fronteras entre la realidad y la ficción para actualizar, desde una mirada afectiva, el pasado ante el presente. De nuevo, la fagocitación de un texto cinematográfico previo sirve para que el espacio transtextual generado proponga reflexiones al espectador. En este caso, la yuxtaposición de las imágenes del filme de John Ford con las del documental de José Luis Guerin recuerdan con nostalgia la ausencia de los protagonistas de aquella ficción y, simultáneamente, de los que la hicieron posible, fundiendo el cine y la realidad para ilustrar poéticamente el espíritu irlandés de ambos universos.

Referencias

- Aumont, J. Bergala, A. Marie, M. y Vernet, M. (1995). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica.
- Bellido, A. (Ed.) (1996). *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Bellour, R. (1979). *L'Analyse du film*. Paris: Albatros.
- Català Domènech, J.M. (2000). El filme ensayo: La didáctica como actividad subversiva. *Archivos de la Filmoteca*. Nº 34. pp. 79-97.
- De la Fuente, M. (2014). Los conflictos del documental español: el caso de Basilio Martín Patino. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*. Dossier "Visions cinématographiques de Madrid 1950-2000". Nº 13. DOI: 10.4000/ceec.5291.
- Eisenstein, S. (1959). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.

- García Martínez, A.N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y sociedad*. Vol. XIX. Nº. 2. pp. 75-105.
- García Martínez, A.N. (2008). *El cine de no-ficción en Martín Patino*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.
- Gómez Tarín, F. J. (2010). *El análisis de textos audiovisuales, significado y sentido*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- González Requena, J. (Ed.) (1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*. Madrid: Complutense.
- Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel.
- Heath, S. (1993). From Narrative Space. En Easthope, A. (Ed.). *Contemporary Film Theory* (pp. 68-94). New York: Longman.
- Juliá, S. (2011). *Elogio de la Historia en tiempo de Memoria*. Madrid: Marcial Pons-Fundación Alfonso Martín Escudero.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica* (2 vol.). Caracas: Fundamentos.
- Levaco, R. (1974): *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*. Berkeley: University of California Press.
- López Quintana, F.J. (2015). *El viaje imaginario. A propósito de 'Guest' de José Luis Guerín*. Tesis Doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha: Cuenca. Recuperado en <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/7851/TESIS%20López%20Quintana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Mariniello, S. (1992). *El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*. Madrid: Cátedra.
- Mitry, J. (1986). *Estética y psicología del cine* (2 vol.). Madrid: Siglo XXI.
- Monterde, J.E. (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*. Barcelona: Paidós.
- Nieto, J. (2006). *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Nora, P. (Ed.) (1997). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Palacio, M. (Ed.) (2011). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pérez Millán, J.A. (2002). *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: 47 Semana Internacional de cine de Valladolid.
- Prince, S. y Hensley, W.E. (1992). The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment. *Cinema Journal*. Vol. 31. No. 2. pp. 59-75.
- Reisz, K. (1989). *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus
- Rosenstone, R.A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez Noriega, J.L. (Ed.) (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes.
- (2001). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza editorial.
- Schnitzer, J. y Martin, M. (1975). *El cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca: Ediciones Sigueme.
- Taylor, R., Christie, I. (Eds.) (1994). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. New York: Routledge.

- Viota, P. (2005). La herencia de Víctor Erice. I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Recuperado en http://www.ocec.eu/pdf/2005/viota_paulino.pdf.
- VV.AA. (1988). *El cine soviético de todos los tiempos: 1924-1986*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Waugh, P. (1996). *The Theory and Practice of Selfconscious Fiction*. London: Routledge.
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.