



**Universitat de les
Illes Balears**

Título: *Las influencias pictóricas en la obra de Aleksandr Petrov*

AUTOR: Belén Sousa Domínguez

Memoria del Trabajo de Fin de Máster

Máster Universitario en Patrimonio Cultural: Investigación y Gestión
(Especialidad/Itinerario _____)

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curso Académico 2012/2013

Fecha 04/09/2013

Firma del autor _____

Nombre Tutor del Trabajo: María Magdalena Brotons Capó

Firma Tutor _____

Nombre Cotutor (si es necesario) _____

Firma Cotutor _____

Aceptado por el Director del Máster Universitario en _____ Firma _____

ÍNDICE**Trabajo Final de Máster: Patrimonio Cultural: Investigación y Gestión: LAS INFLUENCIAS PICTÓRICAS EN LA OBRA DE ALEKSANDR PETROV.**

ÍNDICE	0
1. INTRODUCCIÓN	3
2. OBJETIVOS	4
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
3.1. Antecedentes de relación entre cine y pintura	5
3.2. Antecedentes de relación entre cine de animación y pintura	7
4. METODOLOGÍA.....	8
5. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA DE ALEKSANDR PETROV	8
5.1. Breve historia de la animación.	8
5.1.1 Antecedentes	8
5.1.2. Los inicios del cine de animación	11
5.1.3. El cine de animación en los años 20: Etapa de consolidación	13
5.1.4. Después de la II Guerra Mundial: El cine de animación se convierte en industria	14
5.1.5. El cine de animación en la actualidad: Comienzo de la era electrónica	17
5.2. Breve historia de la animación rusa.....	21
5.2.1 Orígenes	21
5.2.2 El cine de animación ruso después de la revolución	22
5.2.3. La animación rusa en la actualidad: Los problemas de distribución.	24
5.3. Aleksandr Petrov, un virtuoso animador y pintor.	28
5.3.1. Aspectos biográficos de Aleksandr Petrov.....	28
5.3.2. La técnica de Petrov: Un pintor romántico con modernas técnicas de animación	29
5.3.3. Filmografía como director.....	30
6. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS	31
6.1. Influencias de la pintura del Barroco	31
6.2. Influencias de la pintura del Romanticismo	37
6.3. Influencias de la pintura del Impresionismo europeo.....	50

6.4. Influencia del Impresionismo de Rusia	78
6.5. Influencias del Posimpresionismo	93
6.6. Referencias de la pintura costumbrista del S. XIX.	94
6.7. Influencias del Expresionismo	101
6.8. Pintura del Cubismo.....	103
6.9. Influencia del Surrealismo	104
6.10. Influencia de la pintura cubana	105
6.11. Influencia de la pintura del Realismo Socialista de Rusia.....	109
7. CONSIDERACIONES FINALES Y CONCLUSIONES	111
8.FUENTES DOCUMENTALES	119
8.1. Fuentes bibliográficas	119
8.2 Fuentes webgráficas	124
9. ANEXOS.....	129

1. INTRODUCCIÓN

En este Trabajo Final de Máster hemos elegido como tema para nuestro estudio la búsqueda de influencias de la pintura en la obra del cineasta y animador ruso Aleksandr Petrov.

El cine de animación tiene como principal característica, a diferencia del cine de imagen real, que los autores se encuentran ante un lienzo en blanco. Todo lo que vaya a aparecer en pantalla tiene que ser creado de cero. Sea cual sea la técnica empleada (dibujos animados, stop motion, animación en 3D por ordenador...) cada elemento que aparezca en la película tiene que estar planeado ya desde la fase de preproducción (storyboards, animáticas, etc.) para que finalmente lo veamos reflejado en el film.

Nuestra hipótesis de partida es que Aleksandr Petrov se ha inspirado en la pintura para la creación de sus obras. Muchos de sus cortometrajes son fruto de adaptaciones literarias de grandes autores, sobre todo rusos (*La vaca* de Andrei Platonov; *El sueño de un hombre ridículo*, 1877, de Fyodor Dostoevsky; *Mi amor*, 1927, de Ivan Shmelev), pero también ha adaptado la novela de *El viejo y el mar* (1952) de Ernest Hemingway. Igualmente, deberemos examinar las fuentes pictóricas en lo que se refiere a la localización de las historias (Rusia, Cuba) y la época en la que se desarrollan, así como las ilustraciones de las diversas ediciones de dichas obras.

En cuanto a las influencias pictóricas, la corriente estilística que más ha influenciado a Petrov ha sido el Impresionismo, sobre todo si nos fijamos en las características de su técnica de animación (la cual se caracteriza por pintar con óleo utilizando principalmente sus dedos, con lo que consigue una pintura rápida, de grandes trazos, y muchas veces difuminada y poco definida). Sin embargo, los filmes de Petrov también beben de otras corrientes pictóricas como el Barroco, el Romanticismo o el Expresionismo, así como de pintores rusos y cubanos, ya que Petrov posee cortometrajes ambientados en Rusia y en Cuba y se ha servido de las obras existentes para inspirarse a la hora de crear sus escenarios y personajes.

2. OBJETIVOS

Para profundizar en la obra de Aleksandr Petrov es fundamental observar e identificar las referencias pictóricas existentes en sus cortometrajes y anuncios. Buscaremos las conexiones entre los fotogramas pintados por Petrov y diversas pinturas, a través de las similitudes en la técnica pictórica, los colores y la composición.

Algunas de las finalidades de esta indagación son significar la importancia de la obra de Petrov, conocer las influencias pictóricas en la obra del ruso, identificar diferentes movimientos y estilos pictóricos en las creaciones, visibilizar la obra filmográfica del autor, promover vínculos entre pintura y cine, recoger las diferentes interconexiones entre el cine y otras artes, describir la historia de la animación e identificar las características más relevantes de la obra cinematográfica del creador Aleksandr Petrov.

Asimismo, formularemos una posible continuación para este estudio, en el que apuntaremos otras influencias pictóricas que se podrían analizar con mayor profundidad, como son la pintura medieval y renacentista, la pintura de Francis Bacon, etc. así como otras influencias artísticas, como la fotografía, la arquitectura o la literatura, en la que se podrían investigar, tanto las relaciones con la obra literaria que Petrov ha adaptado en su cortometraje como las relaciones con otras corrientes literarias, como el Modernismo, del que Petrov ha tomado principalmente, el tema del amor y el erotismo como protagonistas de la historia en *My love* (2010).

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En los últimos años asistimos a un aumento vertiginoso en el número de producciones de animación que no puede pasar desapercibido. A la sempiterna Disney se han unido últimamente otras compañías, nuevos realizadores y técnicas que han revolucionado el panorama de la animación internacional, como es el autor objeto de este estudio, Aleksandr Petrov.

Este trabajo nace como un esfuerzo por mirar hacia esa parte de la animación más desconocida para el gran público, pero no por ello menos importante. A través de estas páginas trataremos de demostrar que en el mundo de la animación existe algo más que Disney, Pixar o DreamWorks.

Igualmente, en este estudio relacionaremos las animaciones de Aleksandr Petrov con la pintura. Muchos autores han tratado el tema de la relación entre el arte y el cine. Sin embargo, en lo que al cine de animación se refiere, la cantidad bibliográfica es muy escasa.

En cuanto al autor que nos ocupa, las referencias bibliográficas sobre el cine de Petrov y su relación con el arte son muy limitadas. Hemos hallado páginas en Internet que hablan sobre la obra de Petrov, su biografía y los premios que ha obtenido¹. Algunas, van un poco más allá y señalan referencias pictóricas de Degas, Monet, Van Gogh o Goya, sin profundizar en el tema.

Al haber tan poca bibliografía y webgrafía sobre la figura de Aleksandr Petrov, la investigación que llevamos a cabo en este trabajo servirá para, a través de una figura singular y poco estudiada, profundizar en el análisis de las relaciones entre el arte y el cine de animación.

3.1. Antecedentes de relación entre cine y pintura

La relación entre el cine y las artes plásticas, sobre todo con la pintura, es un tema que cuenta con una amplia bibliografía que aborda este hecho desde diferentes perspectivas. Algunos trabajos se centran en la influencia de un determinado artista o período, otros en la recreación de una época histórica o en los biopics. También

¹ Artículo: *Un genio de nuestros días (Aleksandr Petrov)*

<http://elinfantedelladovacio.blogspot.com.es/2011/11/un-genio-de-nuestros-dias-aleksandr.html>

Artículo: *Las obras de arte animadas de Alexandr Petrov*

<http://amistadhispanosoviética.blogspot.com.es/2011/11/las-obras-de-arte-animadas-de-alexandr.html>

existen ensayos que analizan la relación entre pintura y cine desde enfoques formales, semióticos, entre otros.

Los primeros análisis teóricos que conectan el cine y el arte tienen por objeto la legitimación cultural del cine, como el *Manifiesto de las Siete Artes*, que Ricciotto Canudo escribió en 1911 y publicó en 1914². Algunos años después la relación entre arte y cine se materializó en películas realizadas por artistas de las primeras vanguardias. Podemos citar los conocidísimos casos de la colaboración de artistas de la vanguardia alemana en el cine de la época de la República de Weimar, o la influencia de corrientes como el constructivismo en el cine soviético, el surrealismo en Francia, etc.

Por otra parte, desde la década de los ochenta han proliferado ensayos sobre el cine moderno en relación con la pintura. Por citar algunos de ellos, destacamos el ensayo del teórico y guionista de cine Pascal Bonitzer *Peinture et cinéma. Décadrages*³, que se centra en las transformaciones del arte moderno, encabezado por Manet, y la aparición del cinematógrafo. *Il cinema e le arti visive*⁴ de Antonio Costa profundiza en su aportación anterior *Cinema e pittura*, en el que después de considerar las propuestas de análisis de relación entre cine y pintura y la historia de la visión, analiza la obra de determinados artistas como Eisenstein y Rohmer.

En la historiografía en castellano encontramos ejemplos como el libro *La pintura en el cine*⁵ de Aurea Ortiz y María Jesús Piqueras, quienes proponen un recorrido a través de la conexión entre el cine y la pintura desde la teoría cinematográfica y las diferentes posibilidades de dicha interrelación.

Por otro lado, tal simbiosis ha sido objeto de diversas exposiciones. Una de las primeras fue *Peinture-Cinéma-Peinture*⁶, que tuvo lugar en el centro de la *Vielle Charité* en Marsella en 1989. Se trató de una completa y extensa muestra que abarcaba desde las vanguardias históricas y las segundas vanguardias hasta llegar a la década de los ochenta del siglo pasado. Posteriormente, en 1995 se realizó una exposición en la que, bajo el título *Le cinéma au rendez-vous des arts. France, années*

² ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 14.

³ BONITZER, Pascal. *Peinture et cinéma. Décadrages*, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile, 1995 (1987); MOWLL MATHEWS, Nancy y MUSSER, Charles (coord.), *Moving Pictures. American Art and Early Films 1880-1910*. Hudson Hills Press. Paris. 2005.

⁴ COSTA, Antonio. *Cinema e pittura*. Loescher. Torino. 1993 y *Il cinema e le arti visive*. Einaudi. Torino, 2002

⁵ ORTIZ, Aurea y PIQUERAS, Maria Jesús. *La pintura en el cine*. Paidós Estudio. Barcelona. 1995.

⁶ Se realizó un interesante catálogo con textos de varios autores, editado por Hazan (París) y la Direction des Musées de Marseille.

1920-1930, se analizaban las experiencias cinematográficas de escritores, músicos, pintores, arquitectos, etc.⁷

3.2. Antecedentes de relación entre cine de animación y pintura

Los estudios realizados en torno a la relación entre el cine de animación y las artes plásticas, como hemos comentado anteriormente, son muy escasas. Las únicas muestras que hemos encontrado han sido las reseñas en Internet del film de animación *Wall-E* (2008) de Pixar, en el que se comentan los títulos de crédito finales, en los que se ha hecho un breve recorrido por la Historia de la Pintura a través de fotogramas pintados cada uno con un estilo diferente. Los creadores quisieron dar un final optimista a este film y de este modo, podemos ver en estos créditos finales cómo ha vuelto la vida a la Tierra (después de su abandono), a través de pinturas de la Edad de piedra, pinturas egipcias, la Antigua Grecia, el Renacimiento, Turner, Van Gogh, Seurat, etc.⁸

Lo más semejante a un estudio teórico sobre la relación del cine de animación y el arte es el que se trata en el libro *Mamá, quiero ser artista*⁹, en el que podemos leer varias entrevistas a autoras que representan las diferentes opciones que hay dentro del cine de animación como dirección, animación, distribución o enseñanza. Una de ellas es Anna Miquel, pintora que también se dedica al cine de animación, por lo que resulta muy interesante conocer la visión, en primera persona, de una artista que desarrolla su profesión en estos dos campos, cómo afronta cada uno de ellos, las inspiraciones que le motivan en su trabajo y cómo influyen la pintura en su cine y viceversa.

⁷ TOULET, Emmanuelle (coord.), *Le cinéma au rendez-vous des arts. France, années 1920-1930*, Bibliothèque Nationale de France. París. 1995.

⁸ Artículo: <http://www.artofthetitle.com/title/walle/> y

Artículo: <http://eternalsunshineofthelogicalmind.blogspot.com.es/2008/11/wall-es-credits.html>

⁹ REGUERA, Isabel y VICARIO, Begoña. *Mamá, quiero ser artista*. Ocho y medio. Madrid. 2004.

4. METODOLOGÍA

Para la confección de este estudio, lo que hemos hecho en primer lugar es detallar una breve historia de la animación, haciendo hincapié en la historia de la animación rusa, lo que nos ha servido para contextualizar la obra de Aleksandr Petrov.

Después, pasamos a tratar la figura de Petrov con una biografía, en la que analizamos su técnica pictórica y su particular método de trabajo. Además, es interesante conocer la distribución de sus películas y entender, así, por qué Aleksandr Petrov es un cineasta tan poco conocido, a pesar de los numerosos premios que ha conseguido, incluido un Óscar al mejor cortometraje de animación en 1999 por *El viejo y el mar*.

Esta parte del estudio está fundamentalmente basada en lo que otros autores han escrito sobre el género, tanto nacionales como internacionales. Y es necesario aclarar que, para elaborar esta última parte, hemos recurrido, como fuente mayoritaria, a información extraída de Internet, ya que hoy en día, los estudios más interesantes se encuentran en revistas *on line* y los más importantes estudiosos del cine publican en la red, como en la revista *Sense of cinema* o *Lola*.¹⁰

Posteriormente, analizamos sus cortometrajes en busca de referencias plásticas siguiendo un orden estilístico. El eje fundamental de este análisis lo ha constituido la investigación en bibliotecas, mediatecas e Internet, ya que la figura de Aleksandr Petrov, como ya hemos apuntado, es bastante escasa en las fuentes documentales.

El procedimiento que hemos llevado a cabo para detallar las influencias pictóricas de los filmes de Petrov ha sido, por una parte, visionar los cortometrajes. Por otro lado hemos consultado bibliografía y webgrafía de arte, de aquellos movimientos artísticos que creíamos ver reflejados en los trabajos de Petrov. Seguidamente, y en un tercer momento, procedimos a conjugar ambos lenguajes, es decir, tratamos de identificar influencias plásticas concretas en los fotogramas de las películas de Petrov.

5. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA DE ALEKSANDR PETROV

5.1. Breve historia de la animación.

5.1.1 Antecedentes

¹⁰ <http://www.senseofcinema.com> y <http://www.lolajournal.com/index.html>

Desde hace miles de años, se ha intentado dar movimiento a las imágenes. Uno de los primeros intentos de crear la sensación de movimiento nace en la Prehistoria, cuando se pintaban animales en las paredes de las cuevas, mostrándolos con cuatro pares de extremidades, en lugar de dos, para mostrar el movimiento.¹¹

Otro de los ejemplos de la Antigüedad en los que podemos ver otro intento de animar un dibujo es en la época de los egipcios, en el año 1600 a.C. cuando el faraón Ramsés II le construyó un templo de 110 columnas a la diosa Isis. Cada columna tenía pintada la figura de la diosa en posiciones progresivas, a modo de un ciclo de animación. Los jinetes o los que iban montados en cuadrigas, al pasar por las columnas, tenían la impresión de que la diosa Isis se movía. También en la Antigua Grecia se decoraban las vasijas con figuras en posiciones sucesivas de acción. Al darle vueltas a la vasija, se creaba esta ilusión de movimiento.¹²

El que constituye el primer intento de proyectar dibujos en una pared, en el siglo XVII es la *linterna mágica*. En la actualidad, la invención de la linterna mágica se atribuye al astrónomo, físico y matemático holandés Christian Huygens que dibujó en 1659, junto a la descripción del rudimentario telescopio con el que descubrió los anillos de Saturno, la primera linterna mágica. Sin embargo, otros autores mantuvieron que Atanasio Kircher fue el inventor de la linterna mágica.¹³ Esta hipótesis está basada en que desde mediados del siglo XVII Kircher empleó la proyección de imágenes en sus clases del Centro de Estudios Superiores de los Jesuitas en Roma. No obstante, existe un problema para demostrar esta afirmación ya que no existen documentos de Kircher que describan la linterna mágica hasta 1671, en su obra *Ars magna lucis et umbrae*¹⁴. Kircher dibujaba cada figura por separado en placas de vidrio, que colocaba en su aparato y los proyectaba en la pared. Luego, movía los vidrios desde arriba con cuerdas. Un ejemplo de estas animaciones mostraba la cabeza de un hombre durmiendo y un ratón. El hombre abría y cerraba la boca y, cuando la boca estaba abierta, el ratón corría hacia adentro.

En 1824, Peter Mark Roget descubrió el principio de la *Persistencia de la Visión*.¹⁵ Este principio está basado en el hecho de que nuestros ojos retienen la imagen de cualquier cosa que se haya acabado de ver durante unas décimas de segundo. De este modo, si se proyectan una serie de imágenes estáticas a un cierto ritmo continuo, nos proporciona la ilusión de movimiento, aunque en realidad no exista. El cine, de

¹¹ WILLIAMS, Richard. *The Animator's Survival Kit--Revised Edition: A Manual of Methods, Principles and Formulas for Classical, Computer, Games, Stop Motion and Internet*. Faber and Faber. London. 2010. Pp. 11 – 20.

¹² WILLIAMS, Richard. *The Animator's...*

¹³ FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier y LÓPEZ SAN SEGUNDO, Carmen. *La vuelta al mundo de la linterna mágica en ochenta visitas*. Fonseca. Journal of communication. Salamanca. 2010. P. 8.

¹⁴ FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier y LÓPEZ SAN SEGUNDO, Carmen. *La vuelta al mundo...* P. 8

¹⁵ SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial: Desde los orígenes*. Siglo XXI Editores. México. 2004. Pp. 19 – 25.

animación y el de imagen real, está basado en este principio. En realidad, cuando se filma una película lo que se hace es paralizar el movimiento y fragmentarlo en imágenes, que posteriormente se proyectan, restituyendo otra vez ese movimiento.

Aunado a esto, otra teoría por la cual se cree que el espectador de cine percibe el movimiento continuo es el conocido como *Efecto Phi*, tesis formulada por Max Wertheimer, quien en 1912 descubrió que si se activan estímulos luminosos con intervalos cada vez más breves, estos acaban por alcanzar una frecuencia de *fusión* (efecto *Phi*) en la que el cerebro percibe la luz como estable y continua. Esta ilusión óptica se basa en que el ojo humano es capaz de percibir movimiento a partir de información fraccionada, como una sucesión de imágenes y gracias a este fenómeno el espectador disfruta de la ilusión del movimiento y de la realidad.¹⁶

Ambas teorías formaron parte de la base de la teoría del cine y estimularon a varios científicos e intelectuales a investigar para conseguir que una sucesión rápida de imágenes lograsen crear sensación de movimiento. En 1872, Eadweard Muybridge y Etienne – Jules Marey crearon unos dispositivos para poder realizar series fotográficas sobre locomoción. El sistema de Muybridge consistía en colocar una hilera de cámaras de fotos que se disparaban a medida que el caballo avanzaba en su recorrido, de tal manera que consiguió tomar fotografías de todos los pasos que da un caballo en su galope. A su vez, Marey, al conocer los trabajos de Muybridge, desarrolló sus propios dispositivos fotográficos, conocidos como *fusiles*. En un principio, el interés de Muybridge y Marey era el estudio analítico de los movimientos y no entraba en sus preocupaciones principales la proyección de éstos como imágenes continuas. No obstante, Muybridge desarrolló un invento al que denominó Zoopraxinoscopio que daba la sensación de imágenes en movimiento. Marey, por su parte, haría algo similar con el cronofotógrafo. Los aparatos desarrollados por estos analistas del movimiento dejaron abiertas las puertas para los posteriores inventos de Edison y Lumière.¹⁷

Durante el Siglo XIX, muchos han sido los aparatos ópticos que se inventaron siguiendo el principio de la *Persistencia de la Visión*. Todos ellos tenían por objeto plasmar el movimiento de unas imágenes estáticas y los sistemas empleados fueron muy variados: *Traumátropo*: Un disco de cartón con los extremos atados a un par de cuerdas que gira. *Fenaquitoscopio*: Dos discos montados sobre un vástago, el disco que está al frente tiene ranuras en el borde y el disco en la parte posterior tiene una secuencia de dibujos. *Zootropo* (o rueda de la vida): Largas tiras de papel con una secuencia de dibujos en ellas, se insertaban dentro de un cilindro con ranuras. Se giraba el cilindro, se miraba a través de las ranuras y los dibujos parecían moverse. *Flip*

¹⁶ MONTIEL, Alejandro. *Teorías del cine: un balance histórico*. Literatura y ciencia. Editorial Montesinos. Barcelona. 1999. Pp. 33 – 34.

¹⁷ VALENCIA GARCÍA, Guadalupe. *Tiempo y espacio: miradas múltiples*. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2005. Pp. 769 – 773.

book: (1868). Es una libreta con dibujos en secuencia y al pasar rápidamente esas páginas los dibujos que hay en ellas crean la sensación de movimiento.¹⁸

5.1.2. Los inicios del cine de animación

Pero del que podemos decir que es el primer espectáculo de proyección de dibujos animados de la historia es el teatro óptico creado por el francés Émile Reynaud, con su *Praxinoscopio* (1877) que proyecta unas imágenes pintadas a mano sobre unas placas unidas por una banda de tela perforada enrollada en unas bobinas que hace mover manualmente, y a cuyas obras resultantes llama *Pantomimes Lumineuses*.¹⁹ Este sistema abrió el camino a múltiples avances posteriores.

En 1890 Thomas Edison junto a su ayudante William Dickson diseñaron la primera máquina de cine (adaptando el cronofotógrafo de Marey), el Kinetoscopio, que consistía en un visor individual de una sucesión rápida de imágenes creando la sensación de movimiento. Pero no fue hasta 1895 en Francia, cuando los Hermanos Lumière configuraron el primer aparato al cual podemos denominar auténticamente cine, el proyector cinematográfico (que tanto servía de cámara como de proyector), ya que tenía una concepción de espectáculo público, en el que varias personas a la vez pueden disfrutar de las proyecciones, frente al Kinetoscopio de Edison, que tan sólo era para disfrute individual. La primera de estas proyecciones se celebró en la Société d'Encouragement à l'Industrie National, el 22 de marzo de 1895, y la obra que se pudo ver fue *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir*, rodada tres días antes.

Posteriormente, en 1896 el caricaturista de prensa Neoyorquino James Stuart Blackton entrevistó al inventor Thomas Edison, quien estaba experimentando con imágenes en movimiento. Blackton hizo algunos bocetos de Edison, quien impresionado con la velocidad y habilidad de éste para dibujar, le pidió que le hiciera algunos dibujos en serie. Luego, Edison los fotografió (creando la primera combinación de dibujos y fotografía). Y en 1906 hicieron pública la película animada *Fases Humorísticas de Caras Divertidas* (*Humorous Phases of Funny Faces*). Blackton utilizó cerca de trescientos *dibujos parpadeantes* para hacer la primera película animada, antecesora de los dibujos animados, que fue un éxito instantáneo. Y hoy en día está considerado el primer filme de dibujos animados de la historia, porque sustituyó las bandas dibujadas de Reynaud por la cinta fotográfica.²⁰

Un año más tarde, Emile Cohl (considerado uno de los inventores del dibujo animado) mostró su primer filme animado, *Fantasmagorie*, en el Follies Bergères de

¹⁸ MILLINGHAM, F. *¿Por qué nació el cine?* Nova. Buenos Aires. 1945. Pp.

¹⁹ AUZEL, Dominique. *Emile Reynaud et l'image s' anima*. Editions Du May. Paris. 1992. Pp. 39 – 66.

²⁰ DURÁN, Jaume. *El cine de animación norteamericano*. UOC. Barcelona. 2008. P. 12

París.²¹ Por primera vez una película de animación fue más allá de la mera inserción de trucos en el cine. Su cortometraje consiste en una serie de dibujos hechos con líneas blancas sobre fondo negro, sin una estructura narrativa pero determinada por una lógica interna.²² El trabajo de Cohl llegaría a configurar unos de los más conocidos preceptos de la animación: "No hagas lo que una cámara puede hacer. ¡Haz lo que una cámara no puede hacer!"²³. Destacan, en cuanto a la técnica de la animación, el filme de dibujos animados mezclados con escenas interpretadas por actores, *Les joyeux microbes* (1909), el de dibujos animados en color *Le peintre néoimpressionniste* (1910), el de dibujos animados publicitarios *Campbell soups* (1912) el de trucos *La valise diplomatique* (1909) y el de muñecos articulados *Le tout petit Faust* (1910).²⁴

Otro de los pioneros en el cine de animación fue George Méliès, quien utilizó en sus filmes abundantes efectos realizados con técnicas de animación. Fue un famoso mago a fines del XIX y llevó a la pantalla alguno de los trucos que le hicieron popular en los escenarios. Algunas de sus películas de este periodo ofrecen trucajes conseguidos al rodar escenas fotograma a fotograma. Algunos de los trucos que empleaba era el de sustituir elementos mediante cortes durante la filmación. Otros mecanismos que también empleaba eran un fondo negro para los efectos de montaje y de *collage*, la exposición múltiple del negativo, negativos del revés, el fundido encadenado, las maquetas o los ocultamientos.²⁵

En 1911 Winsor McCay, considerado uno de los padres de la animación, realizó la película *Little Nemo* en la que se mezclaban la imagen real con los dibujos animados. Él es quien configuró los primeros ciclos animados, lo que le permitía usar los mismos dibujos varias veces. Su film más conocido es *Gertie el dinosaurio* (1914) en el que también mezcla imagen real con dibujos animados y que destaca porque la dinosaurio hembra responde a las órdenes del autor.²⁶

En España, el cineasta Segundo de Chomón, destacó como director pionero del cine silente y técnico de trucajes. Segundo de Chomón fue un técnico minucioso y perfeccionista, que podía llegar a invertir hasta varios meses para conseguir los efectos deseados, aunque duraran en pantalla pocos segundos. Fue uno de los más importantes pioneros del cine de fantasmagorías de la época silente, y su talento en estas películas llenas de fantasía solo es comparable al de Méliès.²⁷ Por ello fue contratado por la productora cinematográfica más potente del mundo en esta época,

²¹ LUCCI, Gabriele. *Animación*. Electa. Barcelona. 2005. P. 61

²² NOAKE, Roger. *Animation. A guide to animated film techniques*. Macdonald Orbis. London. 1988. Pp. 9, 10.

²³ Artículo: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historiacineanimacion.htm>

²⁴ DURÁN, Jaume. *El cine de animación ...* P. 17

²⁵ GILI, Jean A. *Los grandes directores de cine*. Ediciones Robinbook. Barcelona. 2006. Pp. 237 – 239.

²⁶ DURÁN, Jaume. *El cine de animación norteamericano*. UOC. Barcelona. 2008. P. 14

²⁷ CUENCA FERNÁNDEZ, Carlos. *Segundo de Chomón (Maestro de la fantasía y de la técnica)*. Editora Nacional. Madrid. 1972. p. 19.

la Pathé Frères (1905 - 1911), para trabajar con su director más importante, Ferdinand Zecca, y que los trucos de sus filmes pudieran competir con los del mago Méliès. A partir de 1911, fue contratado por Itala Films (Torino) de Pastrone como técnico para efectos especiales y fotografía. Él fue el responsable de las panorámicas y *travelling* de *Cabiria* (1914), y de buena parte de los trucos y efectos de iluminación del film. Algunos de ellos van desde el coloreado de películas, la utilización de maquetas, doble exposición, sobreimpresiones, pirotecnia o los escamoteos.²⁸

A él se atribuye el desarrollo del paso de manivela (lo que hoy en día se conoce con el nombre de pixilación), es decir, la filmación fotograma a fotograma que permite, en los intervalos de la filmación, la alteración de la posición o la desaparición de los objetos situados delante la cámara. Esta técnica la culminará en *Hotel eléctrico* (aunque no de manera oficial, esta podría ser la primera película de animación de la historia) de 1905 y la utilización en decorados interiores y el *travelling* sobre una plataforma habilitada especialmente para este movimiento.

En 1907, Chomón realizó para los hermanos Pathé, *Los Ki ri ki*, uno de los primeros filmes coloreados con un sistema ideado por el propio Chomón.²⁹

5.1.3. El cine de animación en los años 20: Etapa de consolidación

A partir de 1920 los dibujos animados de la época silente del cine estuvieron muy de moda, ya que los dibujos permitían realizar cosas que no se podían conseguir con el cine convencional. En esta década nacieron Betty Boop (el primer personaje de una serie animada explícitamente erótica, inspirada en la cantante Helen Kane), Popeye (un éxito clamoroso para la productora) y Superman, de la mano de los Fleischer Studios.

Otto Messmer y Pat O 'Sullivan fueron los padres de uno de los personajes más famosos y significativos de las tiras cómicas y de la animación, el gato Félix, cuya primera aparición se remonta a 1920 en la serie *Felline follies*. Mientras Messmer fue creador y el dibujante de Félix, a Pat O 'Sullivan, hábil productor y dibujante humorístico de origen italiano, le correspondió el mérito de haber adquirido los derechos del argumento permitiendo que Félix se hiciera célebre en poco tiempo.³⁰

También nació en 1928 Mickey Mouse (*Steamboat Willie*), la primera caricatura animada con audio creada por Walt Disney, todo un pionero en el cine de animación, ya que creó el primer cortometraje con sonido sincronizado, *The skeleton dance* (1929). Asimismo se convirtió en el autor de los primeros dibujos animados totalmente

²⁸ THARRATS, Juan Gabriel. *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza. 1988. Pp. 70- 72.

²⁹ CANDEL CRESPO, José María. *Historia del dibujo animado español*. Tres fronteras. Murcia. 1994. Pp. 19 - 20.

³⁰ LUCCHI, Gabriele. *Animación...* P. 80, 100-103.

en color, *Flowers and Trees* (1932), en 1937 consiguió efectos tridimensionales en *El viejo molino* y fue autor del primer largometraje en color, en 1932, *Blancanieves*.³¹ Walt Disney experimentó hasta su muerte, en 1966, todas las posibilidades que le ofrecía la técnica: la combinación de dibujos animados y personajes o escenarios reales (*The reluctant dragon*, 1941), el Cinemascope (*La dama y el vagabundo*, 1955), el formato setenta milímetros (*La bella durmiente*, 1959), el Xeroxed (proceso que supuso el fin de las películas Disney totalmente dibujadas a mano y se empleó por primera vez en *101 dálmatas*). Incluso después de su muerte, los herederos de su imperio se han esforzado por estar siempre en la vanguardia del cine de animación, como lo demuestra su participación en proyectos tan revolucionarios como *Tron* (1982), *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988) y *Pesadilla antes de Navidad* (1993).³²

Previamente a la II Guerra Mundial, la animación era utilizada como arma política, en la que se ridiculizaba a los grandes dictadores de la época. Durante la guerra, eran populares entre los soldados americanos las proyecciones y las tiras cómicas de *Ducktators*, una serie de cortometrajes de Warner Brothers. Tanto gustaban a los soldados estos dibujos animados que decoraban las bombas y los aviones con dibujos de *Ducktators*.³³

5.1.4. Después de la II Guerra Mundial: El cine de animación se convierte en industria

Después de la Segunda Guerra Mundial hubo un enorme desarrollo de lo que ya era la Industria del Cine de Animación.

En Estados Unidos, se consolidó el *cartoon* clásico con los largometrajes de Disney, los cortometrajes de la Warner Brothers, de la Metro Goldwyn y posteriormente de la UPA (United Productions of America). La Warner Brothers fue la productora creadora de la serie de dibujos *Merrie Melodies*, en las que surgieron personajes tan conocidos como el cerdito Porky (1936, Tex Avery), el pato Lucas (1937, Tex Avery), Bugs Bunny (1938), Elmer Gruñón (Ben Hardaway), el Coyote y el Correcaminos, el marciano Marvin, Piolín, Silvestre, Sam Bigotes, por citar algunos.³⁴

Chuck Jones fue el director del departamento de animación de la Metro Goldwyn Mayer durante más de veinte años, realizando varios episodios de *Tom y Jerry*. En sus treinta años en la Warner, Jones trabajó como intervalista, dibujante, animador, creador de gags, guionista y director, colaborando con los mayores talentos de la época: desde Tex Avery a Fritz Freleng, desde Bob Clampett a Frank Tashlin. Jones contribuyó de este modo al desarrollo de personajes de muy distintas personalidades

³¹ THOMAS, Frank y OLLIE, Johnston. *Disney animation: the illusion of life*. Abbeville Press. New York. 1981. Pp. 13 -46.

³² LUCCI, Gabriele. *Animación...* P. 63, 184, 188, 190, 118 – 121 y 124 – 126.

³³ DURÁN, Jaume. *El cine de animación...* Pp. 41 – 48.

³⁴ LENBURG, Jeff. *The Encyclopedia of Animated Cartoons*. Checkmark Books. New York. 1999. P. 1 – 17.

como Bugs Bunny, el Pato Lucas, Piolín y Silvestre, y es el creador del Coyote y el Correcaminos. Es autor, asimismo, de más de cien cortometrajes, en cada uno de los cuales podemos encontrar huellas de su visión satírica y anticonformista. Los rasgos que constituyen la marca de este autor son los colores planos, contrastes intensos, un trazo veloz, ritmo rápido y además una retahíla de gags, a menudo al límite de lo surrealista.³⁵

En los años 40 el fenómeno de los dibujos animados se extendió y consolidó hasta el punto de convertirse en una verdadera industria. Al público le gustaba ver cortometrajes de dibujos como complemento de las películas interpretadas por actores reales, y para satisfacer esta demanda todas las grandes compañías de cine habían creado sus propios departamentos de animación. El universo de los *cartoons* se llenó de nuevos personajes, como el Pájaro Loco (en 1957, de Walter Lantz), los Terrytoons (de Paul Terry, creador de Mighty Mouse, 1942), entre otros.³⁶

Una de esas compañías fue la UPA (United Productions of America), nacida tras la dura y larga huelga de 1941, en la que el sindicato de animadores mostró su disconformidad con la “tiranía” de Walt Disney y numerosos artistas descontentos fundaron una nueva compañía, cuyo estilo de trabajo se caracterizaba por su concisión y economía y también por su contenido más social y satírico que el de las películas de Disney, admiradas por estos creadores pero al mismo tiempo consideradas algo empalagosas. Esta asociación no duró muchos años, pero sí dejó huella indeleble en quienes formaron parte de ella, de manera que, a pesar de seguir trabajando cada uno de ellos en solitario, puede hablarse de cierta unidad de estilo.³⁷

En la década de los 40 empezaron a trabajar en la Metro Goldwin Mayer una de las parejas de animadores más famosa de todos los tiempos. Ellos fueron William Hanna y Joseph Barbera. Hacia 1940, el productor Fred Quimby les asignó la creación de dos nuevos personajes: un gato irascible, pero inofensivo y un ratón muy inteligente. Así nace la serie de *Tom y Jerry*, que cuenta con más de cien episodios. En 1957 Hanna y Barbera fundaron su propia compañía y crearon otras series de televisión muy conocidas, como la de *El Show del Oso Yogui* (1961), *Los Picapiedra* (1960), *Los supersónicos* (1962), *Scooby Doo* (1969) o *Los Pitufos* (1981).³⁸ Gracias a una técnica de organización industrial consiguieron producir un elevado número de películas. Cuentan con un equipo de más de cuatrocientos dibujantes y de un sistema en que a cada situación, expresión o movimiento del personaje corresponde le un número. De este

³⁵ LUCCI, Gabriele. *Animación...* P. 72

³⁶ DURÁN, Jaume. *El cine de animación...* Pp. 48 – 53.

³⁷ DURÁN, Jaume. *El cine de animación...* Pp. 48 – 53.

³⁸ LENBURG, Jeff. *The Encyclopedia of Animated...* P. 1 – 17.

modo la historia crece velozmente, combinando los números en secuencias y añadiendo los retoques necesarios.³⁹

Éste es el panorama de aquellos años en los Estados Unidos, pero cada país tuvo sus artistas destacados: John Halas y su esposa Joy Batchelor, directores en 1954 del clásico *Rebelión en la granja*, en Gran Bretaña; Paul Grimault en Francia; y en Canadá destacará el National Film Board of Canada, que promovió todo tipo de experimentos vanguardistas, convirtiendo a Canadá en una potencia de primer orden.⁴⁰ Destacó el trabajo de uno de los principales animadores experimentales y abstractos de todos los tiempos: Norman McLaren, que cultivó la técnica de pintar directamente sobre el celuloide. Aún hoy se pueden ver conceptos en los que McLaren profundizó hasta en anuncios y videoclips, como por ejemplo la pixilación, o la animación con papel recortado. Hasta nuestros días, el National Film Board (donde McLaren realiza varios filmes) ha producido la obra de numerosos artistas, entre los que se puede destacar a Frédéric Back, Ryan Larkin, Ishu Patel, Caroline Leaf, Chris Landreth, etcétera.⁴¹

En el caso del cine español, durante muchos años se realizaron cortometrajes de una forma aislada y esporádica, sin que pueda hablarse de una industria. No es hasta mediados de los años cuarenta cuando se producen largometrajes (*Garbancito de La Mancha*, 1945, de los estudios Balet y Blay, fue el primero de ellos); pero a pesar de los esfuerzos de productoras como Balet y Blay o Estela Films por seguir en la línea del largometraje, el cine de animación en España prácticamente desapareció durante toda la década de los cincuenta, a excepción del campo publicitario.⁴²

Después de la Segunda Guerra Mundial, en Europa del Este surgieron dos grandes escuelas: la de Praga, en Checoslovaquia, cuyos representantes más destacados son sin duda Jiri Trnka⁴³ (*La mano*, 1965), con sus películas de marionetas animadas fotograma a fotograma, y Karel Zeman (*El sueño de Navidad*, 1946), con sus figuritas de cristal; y la escuela de Zagreb, en Yugoslavia. Creada en 1956 y célebre por llevar la estilización visual hasta sus últimas consecuencias, la de Zagreb ha sido una cantera de fértiles artistas que con sus cortometrajes han cosechado innumerables galardones, incluyendo el Oscar de Hollywood, que se llevó *Surogat* en 1961. Fueron los años 50 y 60 los del mayor esplendor de una escuela caracterizada por sus cortos para adultos, algunos ferozmente satíricos, otros abiertamente surrealistas; pero todos apoyados en

³⁹ LUCCI, Gabriele. *Animación...* P. 68

⁴⁰ MOSCARDÓ GUILLÉN, José. *El cine de animación en más de 100 largometrajes*. Alianza Editorial. Madrid. (1997). Pp. 9 – 18.

⁴¹ LUCCI, Gabriele. *Animación...* P. 67

⁴² MARTÍNEZ BARNUEVO, María Luisa. *El cine de animación en España (1908 - 2001)*. Fancy Ediciones. Valladolid. 2003. Pp. 33 – 38.

⁴³ HOWARD, Cerise. *The Passion of the Peasant Poet: Jiří Trnka, A Midsummer Night's Dream and The Hand*. 2013. En: <http://sensesofcinema.com/2013/uncategorized/the-passion-of-the-peasant-poet-jiri-trnka-a-midsummer-nights-dream-and-the-hand/>

el lenguaje de las imágenes, sin diálogos pero con inteligentes efectos sonoros. En esta escuela yugoslava destacan Vukotic y Mimica.⁴⁴

En 1950 nació en Estados Unidos la serie de los *Peanuts*, que logró veinte años de éxito mundial para su creador Charles M. Schulz, quien en 1969 comenzó la secuela *Charlie Brown y sus amigos*. Bill Meléndez continuó la serie en TV y realizó varias secuelas para cine: *Charlie Brown Christmas* (1965), *Charlie Brown Thanksgiving* (1973), entre otras.⁴⁵

Es entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta cuando nombres como los de Ernest Pintoff y Richard Williams demostraron que el cine de animación, libre de limitaciones físicas de las películas de imagen real y sin más fronteras que las de la imaginación, era el medio idóneo para transmitir al espectador, no necesariamente infantil, ideas abstractas. En esta época se afianza la idea de que la animación no es sólo para niños, y empiezan a tratarse temas más crudos, violencia, sexo, crítica social. Y también en estos años es cuando el cortometraje animado deja de ser un mero complemento de las películas de imagen real y se extiende a otros campos que reclaman su protagonismo: el cine educativo, la publicidad y, sobre todo, la televisión, pasaporte a la fama de personajes tan populares como la Pantera Rosa (que debutara en los títulos de crédito del filme de Blake Edwards, *El regreso de la pantera rosa*, 1975). Este aumento de la demanda provoca la división de los grandes estudios de animación en otros más pequeños y especializados. Y en estos revolucionarios años sesenta resurge el género en España, de la mano de Francisco Macián, que dirige *El mago de los sueños* (1965), calificado como el más importante largometraje español de dibujos animados.⁴⁶

En 1965 se estrena *El mago de los sueños*, protagonizada por la familia Telerín, de Francisco Maciá. Éste, junto a Cruz Delgado y José Luis Moro se convirtieron en los puntales de la animación española, junto a Maite Ruiz de Austri, la autora de *El regreso del viento norte* (1995) y *La leyenda del unicornio* (2001).⁴⁷

5.1.5. El cine de animación en la actualidad: Comienzo de la era electrónica

Con los setenta empezó la llamada era electrónica de la que *Heavy Metal* (1981) y *Rock & Rule* (1983), ambas animaciones dirigidas al público adulto, son dos brillantes ejemplos.⁴⁸ El ordenador y el vídeo favorecieron que gentes inquietas como Gerald Potterton o Ralph Bakshi se adentraran en terrenos poco explorados y el cine de

⁴⁴ GUBERN, Román. *Historia del cine*. Editorial Lumen. Barcelona. 1995. Pp. 416 – 417.

⁴⁵ DURÁN, Jaume. *El cine de animación ...* Pp. 41 – 48.

⁴⁶ MOSCARDÓ GUILLÉN, José. *El cine de animación...*

⁴⁷ MANZANERA, María. *Cine de animación en España: largometrajes 1945 – 1985*. Universidad de Murcia. Murcia. (1992). Pp. 15 – 22.

⁴⁸ LENBURG, Jeff. *The encyclopedia of animated cartoons*. Checkmark Books. New York. 1999. Pp. 182.

animación se convirtió en elemento imprescindible de los cada vez más elaborados efectos especiales de las películas fantásticas.

En esta década de los 70 destaca la figura de Ralph Bakshi, por ser el creador del largometraje *Fritz, el gato caliente* (1972), la primera animación clasificada X, es decir, prohibido a menores de dieciocho años, que “utiliza un lenguaje sin prejuicios y gasta una sátira radical contra la sociedad de la época valiéndose, estilísticamente, de un grafismo *expresionista*”.⁴⁹

John Whitney es uno de los pioneros más destacados de la animación por ordenador. Su obra recorrió desde los dominios de lo óptico, lo analógico a lo digital. Su interés por la técnica y su talento artístico lo condujeron a utilizar, con una finalidad creativa, unas computadoras analógicas construidas por él mismo a partir de un cañón antiaéreo de la Segunda Guerra Mundial, precursora de la *motion control*⁵⁰, para desarrollar sus gráficos y animaciones, tanto en el ámbito experimental como en el comercial. Además, también experimentó con el color, las formas geométricas y la música sirviéndose del *optical printer*⁵¹ para componer algunos de los mejores filmes abstractos psicodélicos.

Su trabajo, recordando sus propias palabras, consiste en “*evocar las emociones más explícitas de una forma directa, mediante sencillas configuraciones formales de tonos de tiempo*”⁵²

En los años 60 del siglo XX fundó la Motion Graphics Inc., dedicada a realizar producciones audiovisuales a partir de un computador analógico, y en la década de los 80, trabajaba ya en formato digital, creando el Whitney-Reed RDTD, un software que combinaba gráficos hechos por ordenador a través de una entrada de audio.

Whitney sostenía que “la innovación tecnológica nos proveerá de los medios para desarrollar un nuevo arte para el ojo y el oído. Las computadoras son el único instrumento que nos permite crear música relacionada con colores en movimiento y gráficos, y aunque su complementariedad es aún experimental, se pueden prever grandes y promisorias consecuencias”.⁵³

Con el desarrollo de las computadoras, se pensó que éstas también podrían utilizarse para crear dibujos animados. Las dos primeras películas en las que intervinieron planos enteramente generados por ordenador fueron *Tron* de Disney

⁴⁹ LUCCI, Gabriele. *Animación...* P. 56.

⁵⁰ Es un tipo de filmación de maquetas con cámara en movimiento. En este tipo de filmación es la cámara la que se mueve mientras la maqueta está fija e inmóvil.

⁵¹ Se trata de un dispositivo óptico que consiste en uno o más proyectores de películas unidos mecánicamente a una cámara de cine lo que permite al realizador re – fotografiar una o más tiras de película previamente filmadas.

⁵² Artículo: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historiacineanimacion.htm>

⁵³ Artículo: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historiacineanimacion.htm>

(1982) y *The last fighter* (1984), aunque fueron fracasos comerciales. El que consideramos como el primer personaje verdaderamente creado por ordenador fue hecho por Pixar para la película *Las aventuras del joven Sherlock Holmes* (1985). En 1994 se crea en Canadá la primera serie de televisión animada totalmente por ordenador, *Reboot*, siendo este el primer trabajo comercial 100% realizado por ordenador.⁵⁴

Desde la última década del siglo XX, el gran cambio que ha sufrido el cine de animación se debe a la inclusión de ordenadores en el proceso técnico y creativo de las películas. La primera secuencia en la que se utilizó el ordenador para así crear un diseño y ambiente que diera la idea de que la cámara se movía en todas las direcciones, fue en 1991, en el baile de *La Bella y la Bestia* de Disney. Desde entonces, la tecnología digital ha entrado de lleno en la realización de películas animadas, facilitando la tarea de diseñadores y creativos y llevando a la desaparición, casi por completo, la animación tradicional.⁵⁵

Pero sin duda, los estudios que han revolucionado el cine de animación por ordenador ha sido Pixar (de John Lasseter), que en 1995 estrenó *Toy Story*, el primer largometraje de dibujos generados enteramente por ordenador, y que desde su creación ha elaborado películas maravillosas, obteniendo numerosos premios, sin duda, porque además de diseñar muy buenos gráficos por ordenador, cuidan al detalle la historia de sus filmes. Una vez más, Disney ha sido precursora y ha demostrado que es su predilección por los temas clásicos combinada con la preocupación por las tecnologías de vanguardia lo que la sitúa como la productora más importante del mundo en el campo de la animación.⁵⁶

En España, la empresa gallega Dygra Films, realizó *El bosque animado* (2001), una coproducción italo-española que se cuenta entre los primeros largometrajes animados en 3D del cine europeo. Esta historia está basada en la novela homónima de Wenceslao Fernández Flores.⁵⁷

Otro de los animadores que debemos destacar en estos últimos años es Bill Plympton, que estrenó varios cortometrajes y dos largometrajes de cierto interés, *Me casé con un extraño* (1997) y *Mutant aliens* (2001). Bill Plympton es un frenético humorista, que realiza sus dibujos de forma muy artesanal, con gran expresividad y tintes surrealistas y bastante duros y gamberros, con escenas fuertes de sexo y violencia.⁵⁸

⁵⁴ Artículo: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historiacineanimacion.htm>

⁵⁵ LUCCI, Gabriele. *Animación...* P. 234.

⁵⁶ LUCCI, Gabriele. *Animación...* P. 285.

⁵⁷ LUCCI, Gabriele. *Animación...* P.292.

⁵⁸ WIEDEMANN, Julius. *Animation Now!...* P. 57

En Francia, Michel Ocelot ha abierto el camino para un número creciente de películas de ambiciones y calidad notables. Tras trabajar con Disney, que no le sedujo, probó diversos estilos. *Los tres inventores* (1980) es un largometraje realizado con papel blanco recortado y blondas de pasteles. Su infancia en Guinea la reflejó en *Kirikú y la Bruja*, 1998, y *Kirikou et les bêtes sauvages* (2005), que le llevaron a la fama. Realizó también *Princes et princesses* (1999) y *Azur & Asmar* (2004), ambientada en Oriente, sobre la inmigración y la integración entre culturas.⁵⁹

Pascal Morelli, aunque nació en París, trabajó muchos años como animador en Los Ángeles y Tokio y trabajó en storyboards para largometrajes. En 1994, dirigió las series de dibujos animados *The busy world of Richard Scarry*, para Paramount, *Arsene Lupin* para France Animation, y *Calamity Jane* para Warner Bros-Kayenta.⁶⁰

En el Reino Unido, la productora Aardman Animations (dedicada principalmente a animación con plastilina) se hizo popular a ambos lados del Atlántico con sus cortometrajes (especialmente la saga de Wallace y Gromit). Nick Park creó los personajes animados en plastilina de Wallace y Gromit, que protagonizan varias obras como por ejemplo *Wallace y Gromit: la maldición de las verduras* (2005) y colaboró en varios proyectos ganadores del Óscar de Hollywood y en 2000 dirigió *Evasión en la granja, Chicken Run*.⁶¹

Uno de los acontecimientos más curiosos de los últimos tiempos, que en Japón encuentra sus orígenes en los años sesenta, es el *manga*, que ha creado una poderosísima industria que hace furor también en occidente. Sus consumidores principales son los jóvenes, ávidos de emociones fuertes y nuevas experiencias en el campo de la animación. A menudo se convierten en verdaderos adictos que manejan un nuevo vocabulario de términos relacionados con su pasión. Aunque la palabra *manga* sirve para definir tanto a los cómics como las producciones animadas, a éstas se las conoce como *anime* y, si han sido especialmente concebidas para su distribución en vídeo, se las llama *ovas*.

En Japón es de destacar Osamu Tezuka, pionero del cómic actual japonés (*manga*) y de los dibujos animados nipones (*anime*). Creó su propia empresa, Mushi Productions, y con ella la primera serie de dibujos animados de Japón: *Tetsuwan Atom (Astroboy, 1963)*. Más tarde *Janguru Taitei (Kimba el león blanco, 1965)*, que rodaría más tarde Disney con el nombre *El rey león*, y *Ribbon no Kishi (La princesa caballero, 1967)*.⁶²

Las propuestas de este fenómeno que invadió nuestro país a través de dos frentes, (*Bola de dragón, 1986*, en televisión, y el largometraje *Akira* de Katsuhiro Otomo,

⁵⁹ LUCCI, Gabriele. *Animación...* Pp.296.

⁶⁰ Artículo: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historiacineanimacion.htm>

⁶¹ WIEDEMANN, Julius. *Animation Now!*...P. 14.

⁶² MOSCARDÓ GUILLÉN, José. *El cine de animación ...* Pp. 9 – 18.

1988, en cine) abarcan géneros tan diversos como el melodrama romántico, el erotismo, el épico, la ciencia ficción y el terror. Y siguiendo con el cine de animación en Asia, en la actualidad debemos destacar uno de los directores más importantes, Hayao Miyazaki⁶³, que ha trabajado principalmente en el estudio Ghibli, y que ha sido creador de filmes como *El castillo en el cielo* (1986), *Mi vecino Totoro* (1988), *Porco Rosso* (1992), *La princesa Mononoke* (1997), *El viaje de Chihiro* (2001), *El castillo ambulante* (2004) *Ponyo en el acantilado* (2008). La mayor parte de su obra ha estado enfocada a los niños. Su obra trata temas complejos como el hombre y la naturaleza, el individualismo o la responsabilidad, y frecuentemente envía con sus largometrajes mensajes antibélicos, lo que le ha valido el reconocimiento público de Occidente y de los especialistas.

Actualmente, tanto el cine de animación por ordenador como la animación tradicional están presentes en todos los ámbitos que nos podamos imaginar. Existen multitud de películas de animación de muy prestigiosos estudios (Disney, Pixar DreamWorks, Blu Sky, Sony), series de televisión (*Los Simpsons*, *South Park*, *Pocoyó*), anuncios publicitarios (Coca Cola, Nescafé), videojuegos, etc. y sería objeto de otro trabajo profundizar más en este aspecto.⁶⁴

5.2. Breve historia de la animación rusa

5.2.1 Orígenes

Vladislav Starevich, el primer animador ruso.

La primera película de ficción fue realizada en Rusia en 1907, pero deberíamos esperar a 1912 para ver aparecer los primeros dibujos animados. El iniciador de los dibujos animados en Rusia fue Vladislav Starevich (1882-1965), que estrenó el 26 de marzo de 1912 su primer filme, *Lucanida, la bella*, un melodrama donde todos los papeles estaban representados por insectos hechos con marionetas.⁶⁵

Del 1912 a 1914, Starevich, director, dibujante, titiritero y camarógrafo, logró hacer siete películas. La mayoría constituyen parodias del cine más taquillero aunque también realizó filmes para niños. Al hacer sus muñecos, Starevich otorgaba a sus personajes una gran individualidad y les confería tanto detalle a sus muñecos que los espectadores creían que en la pantalla actuaban los insectos vivos amaestrados. En 1913 Starevich juntó por vez primera la animación con la imagen real en un mismo

⁶³ McCARTHY, Helen. *Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation : Films, Themes, Artistry*. Stone Bridge Press. Berkeley. 2002. Pp. 25 – 48.

⁶⁴ WIEDEMANN, Julius. *Animation Now! Taschen 25th Anniversary*. London. 2007. Pp 2 – 15.

⁶⁵ TAYLOR, Richard. *Politics of Soviet Cinema, 1917-1929*. Cambridge University Press. Cambridge. 1979. Pp. 1 – 25.

filme. Sus dibujos animados estuvieron acompañados por el famoso actor ruso del cine silente Iván Moszhujin (1889-1939) en la película educativa *El alcoholismo y sus consecuencias*.⁶⁶

El tema del alcoholismo fue tratado en numerosas ocasiones por el cine primitivo, sobre todo dentro del género del melodrama, emparentado con algunas manifestaciones teatrales de finales del siglo XIX. En estas historias se conjugaba violencia, patetismo y un acusado sentimentalismo.⁶⁷ Estos filmes tenían una función didascálica, ya que por un lado mostraban los efectos de los modelos negativos de conducta y en sí mismas su discurso las hacía aparecer como “un púlpito para la predicación de la sumisión al orden”⁶⁸, siendo el orden normal y perfecto el de la clase burguesa. En estos filmes en los que se trata el tema del alcohol de una forma edificante las historias “solían terminar más mal que bien y casi siempre (pero no siempre) ilustraban de forma directa los peligros del alcohol”⁶⁹. Como ejemplos podemos citar *Las víctimas del alcoholismo (1902)* de Ferdinand Zecca, la cual expone el drama de un obrero que consume el final de sus días internado en un sanatorio mental aquejado de las alucinaciones del *deliriums tremens*, o *Las víctimas del alcohol (1911)* de Gerard Bourgeois.⁷⁰

En 1919, Starevich emigró a Francia, donde realizó varios cortometrajes y un largometraje: *Reineke, el zorro (1939)*. Pero con la llegada de la II Guerra Mundial, la falta de recursos hizo que pasase largos años sin trabajo. Tiempo después, Starevich siguió trabajando y cosechando éxitos y premios en Festivales de cine infantil como el de Venecia en 1947 y 1949.⁷¹

Como curiosidad, podemos comentar que todavía hoy sigue siendo un gran enigma cómo Starevich fabricaba sus muñecos tan perfectos, ya que le ayudaba en todo su hija Irina, lo que permitía conservar la unidad de estilo.⁷²

5.2.2 El cine de animación ruso después de la revolución

Después de la Revolución rusa de 1917, el nuevo gobierno decidió llevar a cabo una labor de nacionalización del cine, al darse cuenta del gran poder que éste nuevo

⁶⁶ Artículo: <http://casarusia.com/2008/09/historia-de-la-animacion-rusa.html>

⁶⁷ NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel. *Reflexiones del hecho religioso a través del cine*. UAM – X. México. 2008. P. 4.

⁶⁸ GUBERN, Román. *Odisea Espacial*. Salvat. Barcelona. 1974. P. 17.

⁶⁹ BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Cátedra. Madrid. 1991. Pp. 102 – 103.

⁷⁰ NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel. *Reflexiones del hecho religioso a través del cine*. UAM – X. México. 2008. P. 5.

⁷¹ LABARRÉRE, André Z. *Atlas del cine*. Ediciones Akal. Madrid. 2009. Pp. 313 – 348.

⁷² Artículo: <http://casarusia.com...>

medio podía ejercer sobre las masas, y lo empleó al servicio de la nueva ideología y política. Entre los dibujantes que realizaban cortometrajes después de la Revolución estaba el famoso documentalista Dziga Vertov (1896-1954). Los dibujos animados se convirtieron en armas del nuevo poder para difundir sus ideas; sus títulos dejan entrever su contenido y la finalidad que se pretendía lograr con su difusión: *Como Avdotia aprendió a leer, China en llamas, La revolución planetaria*, etc. Los nuevos y jóvenes realizadores emplearon un lenguaje accesible a todos los ciudadanos rusos, incluyendo una gran cantidad de analfabetos, y al mismo tiempo aprendían un oficio lleno posibilidades creativas.⁷³

Los Estudios Soyuzmultfilm (los más importantes estudios de dibujos animados de la Unión Soviética) agruparon a todos los realizadores de Rusia en 1936.⁷⁴ Estos estudios, ubicados en Moscú, produjeron en casi 70 años más de 1100 películas de dibujos animados, entre ellas muchos largometrajes.⁷⁵ Incluso durante la II Guerra Mundial, en las que las condiciones sociales y políticas eran sumamente duras, seguían haciéndose dibujos animados infantiles y dedicados al tema bélico. En esta compañía trabajaron muchos de los más conocidos directores y artistas de la Unión Soviética, como Fjodor Khitruk (el animador más importante de la Unión Soviética en los 60), Ivan Ivanov-Vano, Yuri Norstein, Aleksandr Ptushko y Klara Rumyanova.⁷⁶

En la animación soviética se perciben dos facetas bien perfiladas: la de los dibujos animados para niños y otra de dibujos animados para adultos. Los dibujos animados para niños estaban basados en obras populares de la literatura infantil y tenían un carácter didáctico, aunque también había filmes satíricos. Después de la II Guerra Mundial, destacó sobre todo la producción de filmes de animación para los más jóvenes, siguiendo principalmente el estilo americano de Disney, aunque más sobrio, lejos de las deformaciones y contorsiones típicas de la animación *slapstick*⁷⁷. Los principales artistas de esta época eran profesionales bien posicionados

⁷³ RIVERA ESCOBAR, Raúl. *La era silente del dibujo animado*. Fondo Editorial de la UNMSM. Lima. 2007. P. 82.

⁷⁴ Artículo: <http://casarusia.com...>

⁷⁵ MACFADYEN, David. *Yellow Crocodiles and Blue Oranges: Russian Animated Film Since World War Two*. Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press. Montreal. 2005. Pp. 14 – 31.

⁷⁶ GODER, Dina. *Moving Pictures: The Little-Known History of Russian Animation*. Russian Life 46.6 Nov-Dec 2003. Pp. 24-31.

⁷⁷ *Slapstick* es un subgénero de la comedia que se caracteriza por presentar acciones exageradas de violencia física que no derivan en consecuencias reales de dolor. El *slapstick* basa su atractivo en el dolor, la farsa, los golpes y las bromas prácticas del humor crudo para crear un efecto cómico en el espectador, excediendo los límites del sentido común.

económicamente y entre ellos destacan Iván Ivanov-Vano, las hermanas Brumberg, Lev Atamanov y Mikhail Tsekhanovsky.⁷⁸

Ivanov-Vano, la personalidad más influyente de la política cultural, se convirtió en el favorito del público con su película *El caballito jorobado* (1947), basado en un cuento popular. La obra de Ivanov-Vano, de una gran calidad artística, se caracterizaba por la extraordinaria sencillez y linealidad, que la acercaron a los gustos y exigencias de un público en su mayoría joven pero sin dejar de lado la función política y propagandística. Ivano-Vano se convirtió en un autor tan importante que aun durante las siguientes décadas seguiría siendo un punto de referencia fundamental en Rusia y en los países vecinos.

Los dibujos animados para adultos planteaban problemas filosóficos y existenciales y podemos destacar a varios directores que trabajaron esta vertiente: Andrei Jrzhanovski, Fiodor Jitruk, Alexandr Tatarski, Garry Bardin y, sobre todo, Yuri Norstein, quienes trataron de convertir los dibujos animados en un arte elevado, detallista y en el que se crease un lenguaje y estilo singulares.⁷⁹

Yuri Norstein trabajó en el cine desde 1971. Empezó haciendo filmes para niños, que adquirieron una gran importancia en su obra. En 1974, Norstein estrenó su *Erizo en la niebla*, que resultó ser muy novedoso en cuanto al estilo y la técnica. En 1979 realizó el famoso *Cuento de los cuentos* para el público adulto, sin duda su obra maestra. Un filme basado en asociaciones mentales, recuerdos de su infancia y la guerra. Norstein afirmó que expuso allí su propia alma y planteaba problemas filosóficos y morales. Constituyó un nuevo tipo de dibujos animados que exigía del espectador una gran atención y un esfuerzo para comprenderlo.

Su obra recibe la influencia del teatro de sombras chinescas, de Jean Vigo y de Federico Fellini. Además bebe de las fuentes de Pushkin y Chéjov (cuyos dibujos aparecen en sus filmes), de Tolstoi y de los poemas líricos post- revolucionarios.⁸⁰

5.2.3. La animación rusa en la actualidad: Los problemas de distribución.

Tras la caída de la Unión Soviética, la cultura y el cine vivieron una situación complicada, que se hizo aun más plausible en el campo de la animación. Al cortarse la fuente de ingresos de los subsidios gubernamentales y de los patrocinadores

⁷⁸ MACFADYEN, David. *Yellow Crocodiles and Blue Oranges: Russian Animated Film Since World War Two*. Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press. Montreal. 2005. Pp. 62-82.

⁷⁹ KITSON, Clare. *Yuri Norstein And Tale of Tales: An Animator's Journey*. John Libbey Publishing. Eastleigh. London. 2005. Pp. 9 -20.

⁸⁰ KITSON, Clare. *Yuri Norstein...* Pp. 107 – 130.

particulares, muchos especialistas emigraron a Occidente. Con el paso de los años, y una vez superada la pobreza y el caos artístico que caracterizaron a los años 90, la industria fílmica rusa vuelve a renacer apoyada de nuevo por el gobierno, que creó un programa a largo plazo con el que pretende estimular a los estudios de animación, que se esfuerzan por competir con las producciones norteamericanas al tiempo que se fomenta el trabajo de los nuevos talentos en la animación.⁸¹

La primera prueba de este nuevo renacer de la animación rusa se produjo en febrero de 1996. En aquel momento, la industria fílmica independiente rusa estaba a punto de desaparecer. Sin embargo, a pesar del hundimiento de la producción cinematográfica fue el campo de la animación la que ocupó un lugar destacado en cuanto a creatividad y talento en los festivales de ese género en el mundo y demostró un gran potencial para reanimar la producción.⁸²

En la actualidad, el número de animadores y animadoras no ha disminuido, y junto al trabajo de Aleksandr Petrov, encontramos a autores que se relacionan con la compañía Studio Piloto (Mikhail Aldashin, Stanislav Sokolov, Ygor Kovaliov o Alexandre Tatarsky) o Konstatin Bronzit, mucho más minimalistas, pero avispados analizadores del factor humano.⁸³

La animación rusa sigue obteniendo prestigiosos galardones en afamados festivales de animación como los de Annecy, Hiroshima, Zagreb, Stuttgart, Fantosh, Tarusa o el KROK de la propia Rusia.⁸⁴

Todas las obras premiadas y las finalistas en el festival de Tarusa han sido películas que han marcado alguna ruptura creativa en la carrera de sus directores. Sin embargo, a pesar de los galardones y el prestigio obtenido en los festivales, el mercado fílmico y videográfico impone su propia ley y no dejan hueco alguno al cine de animación ruso fuera de los festivales. Aun con el apoyo estable del gobierno, la forma en que opera el mundo del espectáculo deja a los animadores rusos una escasa independencia creativa dentro de la profesión, porque los productores cinematográficos y la televisión orientan sus recursos hacia las producciones que les puedan reportar unos grandes beneficios económicos, cercando el desarrollo del cine de autor. De este modo, las únicas obras que se consideran logros de la animación contemporánea son exclusivamente las películas más taquilleras, mientras que la gran

⁸¹ Artículo: <http://casarusia.com...>

⁸² Artículo: <http://casarusia.com...>

⁸³ ROBINSON, Chris. *Animators Unearthed: A Guide to the Best of Contemporary Animation*. The Continuum International Publishing Group. New York. 2010. Pp. 158 – 164.

⁸⁴ Artículo: <http://casarusia.com...>

mayoría de las joyas de la animación permanecen desconocidas para el público general y prácticamente sólo son conocidas entre el público asistente a los festivales.⁸⁵

Ciertamente, durante los años de crisis, la potente industria de la animación rusa se vio prácticamente desmantelada, a pesar de que en esa época se le daba oportunidad a animadores individuales de gran talento, tanto de los maestros reconocidos como de los jóvenes principiantes. Sin embargo, y a pesar de todas las dificultades por las que ha pasado esta industria, los animadores rusos continúan ejerciendo su trabajo con cierta independencia creativa y económica y poco a poco se va recuperando.⁸⁶

Por citar algún ejemplo de esa independencia que se intenta recuperar en la actualidad, podemos destacar el trabajo de los animadores y directores en el Studio Pilot y en Animos, que han desarrollado varios proyectos educativos en los que se recurre a los clásicos literarios infantiles. Sus películas se centran más en trabajar en la creatividad y no ceder ni un ápice de calidad estética que en lograr unos grandes rendimientos económicos. Esto hace que todavía sean muchos los estudios, los realizadores reconocidos y los jóvenes talentos que deben competir por la financiación que sufrague sus proyectos, ya sea de carácter gubernamental o por los patrocinadores privados, ya que muchas veces estos recursos económicos se dirigen más a proyectos exitosos que demanda el mercado que a productos de gran calidad.

Por eso son muchos los autores de prestigio que encuentran dificultades para dar continuidad a sus proyectos, incluido Aleksandr Petrov, que desde hace varios años espera tener el apoyo económico necesario para realizar su primer largometraje.⁸⁷

En relación a estas dificultades que se encuentran los animadores a la hora de crear sus proyectos, Yuri Norstein confesó que debido a las nuevas circunstancias del mercado libre y la ausencia de presupuesto estatal tuvo muchos problemas para realizar su adaptación de *El abrigo* (1842) de Nikolai Gogol. Además, Norstein tenía una forma muy particular de rodar sus películas. Para Norstein “Una película comienza a gestarse cuando está en proceso” Y esto, según palabras de Norstein “puede ser un problema desde el punto de vista de la producción”.⁸⁸ Y es que, aunque esta forma de trabajar permita una mayor creatividad durante el rodaje, más que si todo estuviera ya

⁸⁵ Artículo:

http://rusiahoy.com/cultura/2013/02/02/cine_de_animacion_antinazi_en_la_rusia_sovietica_1941-1945_24497.html

⁸⁶ Artículo: <http://www.pulso-digital.com/2a-literatura/my-love-de-alexander-petrov-1a-entrega-subtitulada-subido-por-amalokch-y-a-pulso-por-mam/>

⁸⁷ Artículo: <http://www.pulso-digital.com...>

⁸⁸ Artículo: <http://casarusia.com...>

planeado, sí que es cierto que, al mismo tiempo, puede ser uno de los motivos por los que la producción de Norstein haya sido tan limitada. Su método le obligaba a emplear mucho tiempo y a repetir tomas constantemente.⁸⁹

La vida del director Jrzhanovski tampoco fue un lecho de rosas, y Jrzhanovski recuerda que tuvo que esforzarse mucho para llevar a cabo su obra sobre la vida de Pushkin, porque los burócratas creían que no era un tema apropiado para los dibujos animados.⁹⁰

En numerosas ocasiones, los cineastas de animación comentan la dureza de su trabajo, debido principalmente al escaso reconocimiento que tiene su labor como animadores. Yuri Norstein dijo una vez: “Al parecer, los dibujos animados no constituyen un gran logro de la humanidad, porque casi no se habla de ellos. No son ni literatura, ni cine de ficción, que forman realmente la conciencia del hombre. Los dibujos animados aun no se han convertido en el lenguaje que todo el mundo necesita. Aun nadie aprendió a verlos como resultado de las búsquedas espirituales de un artista”.⁹¹

Por su parte, en una entrevista de 1989, Jrzhanovski dijo que hacer dibujos animados era un oficio duro que se agradecía poco. Los trabajos de él siempre tenían una carga social y moral, pero no siempre el público quería entenderla. A la pregunta de por qué toda su vida trabajó en la animación después de graduarse como director de cine en imagen real, Jrzhanovski contestó: “Cada artista posee una forma definida y orgánica de autoexpresión. Para mí, la encontré en el gran arte de dibujos animados y es una gran felicidad. También me gusta la ausencia del naturalismo. Me repelen los esfuerzos desesperados para crear una factura, una situación o una emoción naturales. Es más gratificante hacer lo que nadie más hace, en lo que nadie piensa o cree que es imposible”.⁹²

Y es que todavía en la sociedad actual se tiene en la mente una separación entre cine de animación y el otro cine, al que muchos se refieren como “cine normal”.⁹³ Por lo que los animadores independientes rusos y de cualquier otro país, lo que deben hacer es no ver sólo lo negativo de las pérdidas y tener también en cuenta el valor de los premios y las nuevas ideas creativas.

⁸⁹ Artículo: <http://rusiahoy.com...>

⁹⁰ Artículo: <http://rusiahoy.com...>

⁹¹ Artículo: <http://casarusia.com...>

⁹² Artículo: <http://casarusia.com...>

⁹³ Artículo: <http://casarusia.com...>

5.3. Aleksandr Petrov, un virtuoso animador y pintor.

5.3.1. Aspectos biográficos de Aleksandr Petrov

Aleksandr Petrov nació en 1957 en un pueblo de la región de Yaroslavl, y ya desde pequeño tenía muy clara su vocación. Con sólo diez años ganó un primer premio de dibujo en el que obtuvo su primera cámara y empezó a asistir a la escuela de arte local. Años más tarde se graduó en la Universidad Estatal de Cinematografía Gerasímov de Moscú trabajando bajo la supervisión de Ivan Ivanov - Vano (que estuvo a cargo de algunos de los proyectos de animación soviéticos más importantes del siglo).

Entre 1981 y 1987 Petrov empezó su carrera como realizador de películas de animación con Armenfilm en Yerevan (Armenia) y en el Sverdlovsk Film Studio en Ekaterinburgo (Rusia), donde contribuyó con su trabajo en *The Little Sparrow* (1984, basada en una historia de Máximo Gorki) y en *Welcome!* (1986, a partir de la obra *Thidwick the Big – Hearted Moose* de Dr. Seuss).⁹⁴

El perfeccionamiento de la técnica tan personal que le caracteriza llegaría a finales de los años 80, tras cursar estudios superiores de dirección y guión en Moscú de la mano de grandes maestros de la animación soviética como Fiodor Khitruk o Yuri Norstein.

Después de hacer sus primeras películas en Rusia, (*La vaca*, 1989; *El sueño de un hombre ridículo*, 1992; y *La sirena*, 1997) con los que consiguió varios premios y dos nominaciones al óscar, se trasladó a Canadá donde adaptó la novela *El viejo y el mar* (1999), de Ernest Hemingway, su primera película de gran formato y que lo encumbraría como uno de los grandes de la animación mundial y le haría ganar el Óscar al mejor corto de animación. Además, desde 1992 Petrov dirige su propia productora, la Panorama Animation Film Studio.⁹⁵

Tras el éxito obtenido con *El viejo y el mar* (1999) Petrov regresó a Yaroslavl, y rodeado de su equipo y con la ayuda de su hijo (su hijo Dimitri le sirve como modelo para inspirarse y crear los movimientos y posturas de sus personajes) sigue realizando trabajos como la película *My love*, obra finalizada en la primavera de 2006, después de tres años de trabajo. No obstante, continúa manteniendo una estrecha relación con el Estudio Pascal Blaise de Canadá, que ayudó a financiar *El viejo y el mar* (1999) donde trabaja realizando spots publicitarios para distintas marcas, como Coca Cola, United Airlines, Schwarzkopf u otro para conmemorar el 125 aniversario de los trenes rusos (*Russian Railways*, 2012).

⁹⁴ Artículo: <http://amistadhispanosoviética.blogspot.com.es/2011/11/las-obras-de-arte-animadas-de-alexandr.html>

⁹⁵ WIEDEMANN, Julius. *Animation Now!*... Pp. 24 – 35.

En su último cortometraje, *One more Time* (2010), contrató a un grupo de estudiantes con el que realizó un cortometraje ambientado en los años 30 de la Unión Soviética (La melodía de fondo es un pasodoble popular de la década de los 30 llamado *Für dich, Rio Rita*).

Aleksandr Petrov es admirado por los animadores de todo el mundo por su virtuosismo técnico y estilístico. Pero pese al éxito entre críticos y público y a obtener numerosos premios con sus obras, Petrov confesó en una entrevista de 2009⁹⁶, que estaba sin trabajo y que se gastó todo su dinero en realizar su última obra. En un artículo de 2010⁹⁷ declaró que quiere crear una película de animación empleando su técnica, pero no se puede iniciar debido a la falta de fondos.

5.3.2. La técnica de Petrov: Un pintor romántico con modernas técnicas de animación

Petrov ha desarrollado una técnica muy personal de animación, que se basa en la utilización de pinturas al óleo de secado lento sobre una superficie de cristal mate que permite el paso de luz proyectada desde abajo. Concretamente, los cristales utilizados son dos: uno para los fondos y otro para los personajes. Permitiéndole así, conseguir una mayor profundidad.⁹⁸

Esta técnica es muy detallista y minuciosa y requiere de una gran destreza, pero lo que hace única la forma de trabajar de Petrov es el hecho de pintar casi exclusivamente con los dedos ya que tan sólo utiliza los pinceles para realizar los retoques finales.⁹⁹ Por eso cada uno de los frames que componen sus cortometrajes se convierten en sí mismos en toda una obra de arte.¹⁰⁰

El proceso de captura de cada uno de los frames es también una tarea muy laboriosa. Hay que fotografiar cada cuadro pintado en las hojas de vidrio (que es cuatro veces más grande que el usual tamaño A4) uno a uno y después de esto se modifica ligeramente la pintura para el siguiente fotograma y así sucesivamente. Para poner un ejemplo, en su cortometraje de *El viejo y el mar* (1999) Aleksandr Petrov tardó dos años, desde marzo de 1997 hasta abril de 1999, tiempo que le llevó pintar cada uno de los 29.000 fotogramas que constituyen la obra. Para el rodaje de los frames se construyó un sistema especial de control de la cámara muy precisa, al que se le montó una cámara IMAX y a ésta se le conectó una cámara asistente.¹⁰¹

⁹⁶ Artículo: <http://www.pulso-digital.com...>

⁹⁷ Artículo: <http://www.pulso-digital.com...>

⁹⁸ Artículo: <http://elinfantedelladovacio.blogspot.com.es/2011/11/un-genio-de-nuestros-dias-aleksandr.html>

⁹⁹ Artículo: <http://www.metafilter.com/111744/Aleksandr-Petrov-Russian-paintonglass-animador>

¹⁰⁰ Artículo: <http://amistadhispanosoviética.blogspot.com.es...>

¹⁰¹ Artículo: <http://www.pulso-digital.com...>

El estilo de Petrov desde finales de los años 1980 en adelante puede ser caracterizado como un tipo de “realismo romántico” por la forma imaginativa que tiene de representar a las personas, los animales y los paisajes. Sus pinturas transmiten detalladamente la textura de los materiales, así como la suavidad de la piel de las personas. Pero también en sus películas, Petrov intenta representar pensamientos íntimos de un personaje y sus sueños.¹⁰²

5.3.3. Filmografía como director¹⁰³

1988 - *Marathon*, (dirigido y animado con Mikhail Tumelya)

1989 - *La vaca*, (basado en una obra de Andrey Platonov)

1992 - *El sueño de un hombre ridículo*, (de Fyodor Dostoevsky)

1997 - *Mermaid*, (sobre el texto de Alexander Pushkin)

1999 - *El viejo y el mar* (a partir de una obra de Ernest Hemingway)

2003 - Participó en *días de invierno*, (Fuyu no hi)

2006 - *My Love*, (basado en una obra de Ivan Shmelev)

Como director artístico

1984 *By a Wave of the Wand*, (dirigido por Valeriy Fomin)

1985—*Tale of a Small Fry*, (de la que es director Vladimir Petkevich)

1986—*Welcome*, (director: Alexei Karayev)

1989—*The Guardian*, (dirigido por Vladimir Petkevich)

¹⁰² WIEDEMANN, Julius. *Animation Now!*.... 24 – 35.

¹⁰³ Artículo: [http://en.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Petrov_\(animator\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Petrov_(animator))

6. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS

En primer lugar, hemos decidido abordar este estudio de las obras fílmicas de Petrov siguiendo un orden cronológico por épocas artísticas. Analizaremos los cortometrajes y los anuncios publicitarios de Petrov englobándolos dentro de cada período según las influencias que encontremos.

A modo de conclusión, afrontaremos otras referencias artísticas que hemos hallado en los filmes de Petrov y cuyo análisis sería objeto de otro estudio más profundo, como sería el caso de artes como la arquitectura, la escultura, la literatura, que tratamos parcialmente, o la fotografía. Además, también proponemos continuar este estudio analizando más estilos pictóricos, como la pintura del Renacimiento o la pintura del siglo XX.

6.1. Influencias de la pintura del Barroco

En la filmografía de Petrov encontramos influencias de varios pintores barrocos, como son Caravaggio, Rembrandt y el español Velázquez. Hemos seleccionado a estos tres autores barrocos por considerarlos los más representativos de la pintura barroca. Asimismo, estos tres autores provienen de tres países diferentes (Italia, Holanda y España) y conforman un amplio abanico de estilos, técnicas y temáticas dentro del Barroco.

Caravaggio supo manejar la luz, el color y la realidad de manera extraordinaria. El claroscuro de Caravaggio trajo consigo un oscurecimiento de las sombras, algo que podemos apreciar claramente en los primeros cortometrajes de Petrov. En *Sueño de un hombre ridículo* (1992), en el que el protagonista se apunta con un revólver, las zonas de sombra son prácticamente negras, y Petrov consigue transmitir muy bien la psicología del personaje, algo que pretendían los pintores barrocos como Caravaggio



Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992) Caravaggio. *David con cabeza de Goliath*. 1609 - 1610

Las figuras de Caravaggio poseen un gran realismo y suelen aparecer con un fondo monocromo, principalmente oscuro, e iluminados por una luz violenta, lo que conlleva que existan grandes contrastes entre las zonas de luz y de sombras. Esto también se puede ver en los ejemplos inferiores que ponemos del cortometraje de Petrov *Sueño de un hombre ridículo* (1992), en el que las zonas de sombras transmiten un halo tenebrista y siniestro.¹⁰⁴ En la primera imagen, además podemos apreciar que la fuente de iluminación procedente de la izquierda del personaje principal, proyecta una sombra sobre la pared del fondo.



Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)



Caravaggio. *Cena en Emaús*. 1606

En *La sirena* (1997) de Petrov observamos el interior de la cabaña. Lo que apreciamos es que debido a que la única fuente de luz es la puerta de entrada que deja pasar la luz del exterior, se crea un gran contraste de luz y de sombra, muy parecida a la del cuadro de Rembrandt *La vocación de San Mateo* (1599 - 1600) en la cual la única fuente de luz también proviene de la derecha.



Fotograma de *La sirena* (1997)



Caravaggio. *La vocación de San Mateo*. 1599 - 1600

En el cortometraje de *La sirena* (1997) vemos la escena de un anciano en el interior de una casa tan sólo iluminada por un farol de gas. Esta única iluminación crea

¹⁰⁴ VV.AA. El Barroco. 1600-1770. El Arte europeo de Caravaggio a Tiepolo. Editorial Electa. Barcelona. 2005.

grandes contrastes entre las áreas de luz y las de sombra. Las partes de la estancia y del propio personaje que no reciben luz aparecen muy ensombrecidas, lo que crea un halo de misterio debido a que las sombras ocultan muchas zonas de la habitación. Asimismo, en la franja de los ojos, las cejas del anciano proyectan una sombra que no deja ver su mirada, dando una imagen tenebrista al personaje que nos hace desconfiar de él. El tipo de encuadre, la iluminación proveniente de la izquierda y el ambiente lóbrego que se crea en la escena, es muy similar a la obra de Rembrandt *El filósofo* (1650).¹⁰⁵



Fotograma de *La sirena* (1997)



Rembrandt. *El filósofo*. 1650



Fotograma de *La sirena* (1997)

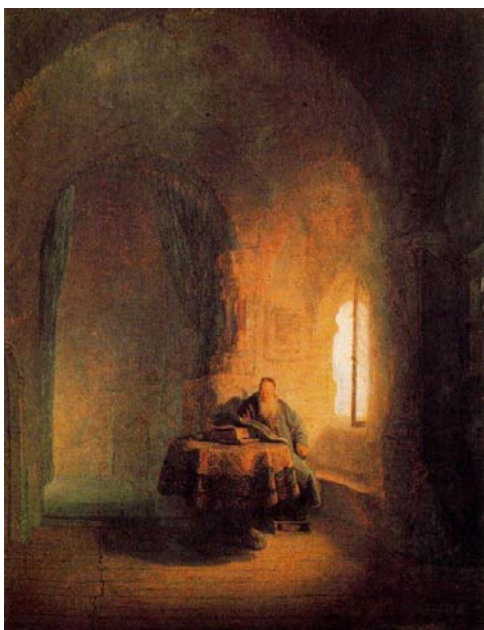


Rembrandt. *La Sagrada Familia*. 1645

En esta *Sagrada familia* (1645) de Rembrandt reparamos en la similitud que hay con el cortometraje de Petrov *La sirena* (1997), en cuanto a la actitud de la mujer con respecto al niño que hay en la cuna, que muestra movimientos suaves y ligeros, para

¹⁰⁵ BOECK, Wilhelm. *Rembrandt*. Editorial Labor. Barcelona. 1970. P. 53 – 58.

acunar cuidadosamente al bebé. Observamos también en que ambas composiciones se emplean pocas figuras, algo que era común en las pinturas de Rembrandt.¹⁰⁶ Además, hay otro elemento en común en *La Sagrada Familia* de Rembrandt, la Virgen lleva un libro en la mano; en este cortometraje de Petrov, el anciano también aparece con un libro justo cuando despierta del sueño (en el que se le aparece la Virgen que mostramos en el ejemplo anterior). La imagen del anciano con el libro es semejante a otro lienzo de Rembrandt, el *Estudioso leyendo* (1631), como podemos ver a continuación.



Rembrandt. *Estudioso leyendo*. 1631



Fotograma de *La sirena* (1997)

En el filme de *El viejo y el mar* (1999), destacamos la escena cuando el viejo recuerda un momento de su vida en la que mantuvo un duelo de pulsos en un bar, es un momento lleno de dramatismo y tensión. La dureza de la historia se acentúa con el tipo de iluminación que escoge Petrov. Todo permanece a oscuras excepto la mesa donde los dos contrincantes están compitiendo, análoga a la pintura de *La vuelta del hijo pródigo* (1662) de Rembrandt, en la que prácticamente toda la escena permanece en la penumbra excepto los rostros de los personajes del cuadro, que sí están iluminados. A medida que avanza el duelo, el campo que nos deja ver la imagen se amplía, y advertimos que la iluminación procede de una lámpara situada encima de los adversarios. Ese halo de luz alumbrá ligeramente a todo el público que está presenciando el espectáculo. Con este tipo de iluminación Petrov transmite la siniestralidad del contrincante.

¹⁰⁶ BOECK, Wilhelm. *Rembrandt...* P. 41



Fotogramas de *El viejo y el mar* (1999)



Rembrandt. *La vuelta del hijo pródigo*. 1662

La pintura de Velázquez en su primera etapa como pintor, se caracterizaba por una luz intensa y dirigida. Su pincelada estaba densamente empastada y los colores dominantes en sus pinturas eran tonos tostados y cobrizos. Como era común en los pintores barrocos, Velázquez plasma grandes contrastes entre las zonas iluminadas del cuadro y las zonas de oscuridad. Este tipo de elaboración pictórica la podemos ver también en el filme *La vaca* (1989) de Petrov, como por ejemplo en el momento en

que el niño enciende un farolillo en el interior de la casa. Ese único punto de luz que ilumina su cara contrasta con el resto de la estancia.¹⁰⁷



Velázquez. *El almuerzo*. c. 1618



Fotograma de *La vaca* (1989)

Siguiendo con la etapa sevillana del artista español, también percibimos que en la *Vieja friendo huevos* (1618), los rasgos físicos y la indumentaria de la protagonista del lienzo son muy similares a la anciana que aparece en el cortometraje de Petrov, ambas son dos mujeres avejentadas por el trabajo, con los ojos hundidos, mirada fatigada y con aspecto apesadumbrado. Incluso el niño del cuadro muestra un gran parecido con el protagonista del cortometraje de *La vaca* (1989).



Velázquez. *Vieja friendo huevos*. 1618



Fotogramas de *La vaca* (1989)

También podemos referirnos a Velázquez al analizar el anuncio publicitario que Petrov realizó en 2012 para conmemorar el aniversario de los ferrocarriles rusos (*Russian Railways*)

¹⁰⁷ JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo*. Espasa – Calpe. Madrid. 1999. Pp. 111 – 114.

Velázquez. *La fragua de Vulcano*. 1630Fotograma de *Russian Railways* (2012)

En el caso de este anuncio publicitario, nos interesa destacar el cuadro de *La fragua de Vulcano* (1630), en la que Velázquez trata un tema mitológico: Apolo se acerca a la fragua de Vulcano para contarle la infidelidad de su esposa, Venus, con Marte. Vulcano en ese momento se encontraba trabajando, con un yunque, un martillo y una pieza de hierro incandescente.¹⁰⁸ Al fondo del cuadro, podemos ver el horno encendido. Esta misma escena está representada en el anuncio de Petrov, en la que el personaje principal está trabajando el hierro. Asimismo, tanto el herrero de Velázquez como el personaje de Petrov, tienen una musculatura muy marcada y ambos llevan ropajes de color pardo.

6.2. Influencias de la pintura del Romanticismo

A continuación, detallamos las influencias de los pintores románticos encontradas en los cortometrajes de Aleksandr Petrov, como son Constable, Turner y de la particular pintura de Francisco de Goya.

La pintura de Constable no busca un realismo exacto en la representación sino la evocación de ideas o emociones, al igual que Petrov intenta hacer en su cortometraje de *La vaca* (1989).¹⁰⁹ En sus cuadros, como el que mostramos a continuación, vemos un naturalismo sombrío, que rememora sentimientos como de melancolía o añoranza, sentimientos muy próximos a los que siente el protagonista del cortometraje *La vaca* (1989) por el animal. Su forma de pintar, a base de trazos superpuestos y pequeñas manchas igual al de Petrov, en el que parece que su pintura está sucia y llena de pasta, como podemos distinguir en algunos fotogramas del filme

¹⁰⁸ JUSTI, Carl. *Velázquez y...* Pp. 250 – 254.

¹⁰⁹ VV.AA. *Turner y Constable. Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés*. Art Book. Electa bolsillo. Madrid. 2000. P. 54 y 83.

que mostramos abajo. Además, en ambos pintores se advierte el intento por infundir el movimiento a través de sus trazos que están ejecutados de manera rápida.¹¹⁰



Constable. *Tormenta de lluvia sobre el mar*. c. 1824 – 1828



Fotogramas de *La vaca* (1989)

Igualmente, apreciamos el influjo de Constable en el humo y las nubes que Petrov pinta en este cortometraje. Como vemos, las nubes pintadas por Petrov recuerdan mucho al estudio que Constable hace de las nubes. Los cuadros están compuestos por pinceladas ágiles y vigorosas, que acentúan los efectos de movimiento y energía.



Constable. *Estudio de nubes*. 1822



Fotogramas de *La vaca* (1989)

¹¹⁰ COGNIAT, Raymond. *El Romanticismo*. Editorial Aguilar. Madrid. 1969. Pp 26 – 83.

Para realizar este estudio, nos fijaremos asimismo en las *Pinturas Negras* (El colorido restringido, en el que domina el negro y los pardos, dan nombre a las pinturas) de Goya¹¹¹, *Los Disparates* y *Los Caprichos*, porque nos interesará cómo Goya es capaz de plasmar multitud de seres monstruosos y horribles intentando revelar su amargura, su desilusión ante el mundo y su pesimismo.¹¹²



Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)



Goya. *Esto es peor*. 1810 - 1814



Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)



Goya. *Escena de brujas*. 1798

En *Sueño de un hombre ridículo* (1992), en el momento en que el protagonista empieza a corromper a los habitantes de ese mundo ideal al que llega en su sueño, los monstruos empiezan a surgir. Los habitantes de ese mundo pacífico aprenden de él a

111 PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso, E. *Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates*. Fundación Bartolomé March. Madrid. 1979. Pp. 1 – 11; 29 – 31; 81 – 82. 157 – 158.

112 GLENDINNING, Nigel. *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. 2007. Pp. 119 – 133.

mentir y a partir de esto surgen sus defectos: el engaño, los celos y la crueldad, hasta que se comete el primer asesinato.

Todos esos monstruos representado por Petrov en el filme se pueden comparar a los seres monstruosos que pinta Goya en sus *Caprichos* y sus *Pinturas Negras*. Son imágenes muy duras, llenas de violencia, muerte y fealdad, igual que lo que intenta transmitir Petrov en el cortometraje en el momento en que el pueblo de la Arcadia se empieza a destruir. Autores como Müller y Bird han defendido la relación directa existente entre algunas de las imágenes fantasmagóricas de la linterna mágica que se exhibían en España en el Siglo XIX.¹¹³



Goya. *Disparate de tontos*. 1819 - 1823



Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)



Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)



Goya. *Duelo a garrotazos*. 1820 1823

Petrov vuelve a pintar más seres deformes en el cortometraje de *La sirena* (1997), cuando el protagonista cae al agua. Su cuerpo y sobre todo su cara se desfiguran por la angustia que está sufriendo al no poder respirar. En ese instante, observamos unas imágenes similares a los personajes grotescos de *El aquelarre* (1798).

¹¹³ BIRD, W. "Robertson in Madrid".2003. En *New Magic Lantern Journal*, London, 9. Pp. 38-42. Y BIHALJI – MERIN, Oto. *Goya entonces y ahora: Retratos, pinturas, frescos*. Ediciones Encuentro. Madrid. 1983. Pp. 76 – 81.



Fotograma de *La sirena* (1997)



Goya. *Dos mujeres y un hombre*. 1819 - 1823

Asimismo podemos citar la pintura *Dos mujeres y un hombre* (1819 - 1823) de Goya, para ejemplificar esos rostros deformados que Petrov pinta en *La sirena* (1992) cuando el chico cae al agua.

En *My love* (2006) también se encuentran similitudes entre los distintos seres y criaturas monstruosas que pinta Goya en sus *Pinturas Negras* con un horrible ser del cortometraje de Petrov que sobresalta al espectador.

Goya recibió un aprendizaje en el estilo del barroco tardío y posteriormente entra en contacto con el neoclasicismo. Sin embargo, varios acontecimientos en su vida (la Guerra de Independencia contra los franceses, una grave enfermedad que cambia su carácter y que lo lleva a aislarse etc.) hacen que poco a poco su pintura vaya evolucionando y deje a un lado el estilo académico. De este modo, en las *Pinturas Negras* ya se apuntan algunos rasgos de lo que posteriormente será la pintura del Romanticismo.¹¹⁴

En el *Bobalicón* (1819 - 1823), se representa una gran figura tocando las castañuelas que parece espantar a un hombre, oculto tras una mujer. Junto al Bobalicón, encontramos los rostros espantosos de dos figuras más, cuyo significado parece incierto, pero podría ser una alusión al miedo humano hacia lo desconocido.

¹¹⁵Ese miedo a lo desconocido es lo que parece apresar de Antón, que duda entre

¹¹⁴ GLENDINNING, Nigel. *Arte, ideología...* Pp. 119 – 133.

¹¹⁵ Artículo: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/2967.htmmonet>

qué mujer escoger y a qué mujer entregar su amor. Y en esa duda, le asaltan sus miedos más profundos.¹¹⁶

Los cromatismos oscuros de las *Pinturas Negras* los apreciamos en *Dos viejos comiendo* (1820 - 1823), la composición del cuadro es descentrada y la escena nocturna carece de luz. Goya muestra lo feo, lo terrible y los aspectos desagradables de la vida humana. Todo esto se muestra en una serie de imágenes del filme de Petrov *My love* (2010), sobre todo en la secuencia en la que Antón vive un sueño en el que aparece un monstruo similar a una serpiente, la mujer que anteriormente le intentó acosar y tiene una premonición con el asesinato en casa del pastor. También podemos citar la secuencia en la que tiene alucinaciones provocadas por su fiebre.



Fotograma de *My love* (2006)

Goya. *Dos viejos comiendo*. 1820 - 1823

Y llegando por último al anuncio publicitario de la *Russian Railways* (2012) que Petrov realiza para conmemorar el aniversario de los ferrocarriles rusos, podemos volver a las pinturas de Goya, concretamente a *El coloso* (1808 - 1812).¹¹⁷ Aunque el significado del lienzo de Goya nada tiene que ver con el anuncio de Petrov, en ambos cuadros vemos a un gigante, poderoso y fuerte. Ambos se mueven entre nubes de humo, aunque en el caso de Goya este humo viene de una guerra, en cambio en el spot publicitario de Petrov, ese humo viene del trabajo de construcción del tren y de la propia locomotora. Mientras que el cuadro de Goya está marcado por la destrucción, el de Petrov es más positivo, puesto que la construcción del tren supone un avance muy importante para una sociedad, comunicando diversas poblaciones, permitiendo el transporte de personas, mercancías, etc.

¹¹⁶ GLENDINNING, Nigel. *Arte, ideología...* Pp. 60 -70.

¹¹⁷ Consideramos aquí a Goya como autor del *El Coloso*, a pesar de la polémica surgida desde hace algunos años en torno a su verdadera autoría. En 2008 el Musel del Prado emitió un comunicado por parte de Manuela Mena, jefa de conservación del siglo XVIII y Goya del Museo del Prado en el que afirmaba que el cuadro era "casi con toda seguridad" obra del pintor Asensio Juliá, uno de los pocos discípulos documentados de Goya. Un análisis posterior determinó que el cuadro es de un discípulo de Goya, pero sin asegurar que se trate de Juliá. Por otra parte, Nigel Glendinning rechazó esta teoría y señaló que las razones argumentadas por Mena eran "totalmente subjetivas". Otros estudiosos, como Jesusa Vega, después de analizar los trazos del lienzo, continúan manteniendo que *El Coloso* es de Goya. (<http://www.museodelprado.es/investigacion/estudios/emel-colosoem-y-su-atribucion-a-goya/16-la-posible-firma-en-el-cuadro-y-el-papel-de-asensio-julia/>, y GLENDINNING, Nigel, VEGA, Jesusa. *¿Un fracasado intento de descatalogar "El Coloso" por el Museo del Prado?*. Goya, Revista de arte. Nº 326. Madrid. 2009. Pp. 61 – 68.



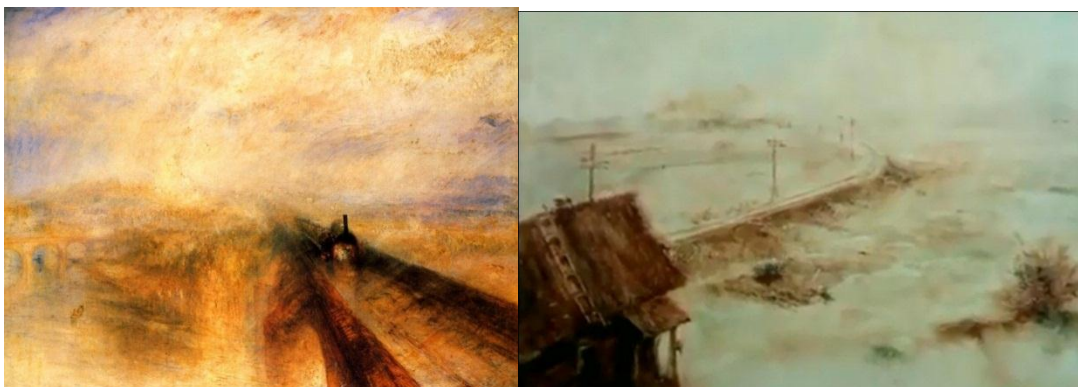
Goya. *El Coloso*. 1808–1812



Fotograma de *Russian Railways* (2012)

La pintura romántica de William Turner se caracteriza por la disolución de las figuras y por un interés mayor por el color y la luz que por las formas. Además, Turner acentuó el contraste de los colores, haciéndolos más intensos, casi evanescentes y llenos de matices.¹¹⁸

Un ejemplo de esa disolución de las formas la apreciamos en varias escenas exteriores de los cortometrajes de Petrov. En *La vaca* (1989), cuando el tren se acerca a la casa, casi no distinguimos el horizonte del suelo, y el tren es vagamente reconocible, tan sólo lo distinguimos por el humo que desprende la locomotora. Esta escena nos recuerda al cuadro de Turner *Lluvia, vapor y velocidad* (1844).



Turner. *Lluvia, vapor y velocidad*. 1844

Fotograma de *La vaca* (1989)

Las formas diluidas están muy presentes también en el cortometraje de Aleksandr Petrov *My love* (2006) y es muy llamativo además ver las transiciones que utiliza para pasar de la realidad a la fantasía de Antón. Ahí es cuando más notamos que Petrov usa la descomposición de las figuras para llegar a pintar otras diferentes.

Como vemos en esta imagen, de un remolino de nubes surge un toro que más tarde causará el terror en el pueblo. Esta polvareda que crea el toro es muy semejante

¹¹⁸ VV.AA. *Turner y Constable...* Pp. 76 y 77.

a la nebulosa que Turner pinta en su cuadro *Wreckers, Coast of Northumberland* (1834), donde se difuminan las formas y el escenario se desvanece.



Turner. *Wreckers, Coast of Northumberland*. 1834

Fotograma de *My love* (2006)

En las obras de Turner tiene mucha importancia las texturas rugosas y apreciamos que la pincelada es libre, viva y llena de expresividad. Además, distinguimos que con la iluminación se consiguen unas importantes gradaciones, como en *Puesta de sol sobre un lago* (1840), lo mismo que hace Petrov en *La vaca* (1989), que dentro de un mismo plano, a través de la iluminación, consigue unas suaves progresiones de colores y sombras difuminadas.¹¹⁹



Turner. *Puesta de sol sobre un lago*. 1840

Fotograma de *La vaca* (1989)

En *La sirena* (1997) de Petrov, la naturaleza tiene una gran importancia y habrá numerosas escenas en las que los seres humanos no tendrán presencia, tan sólo la naturaleza en todo su esplendor. Como hemos comprobado en sus filmes anteriores, Petrov tiene un modo muy particular de crear sus fotogramas, pareciéndose en muchas ocasiones a la pintura de Turner, sobre todo cuando representa elementos naturales como niebla, agua, árboles, etc. en los que las formas se disuelven y casi no se diferencia donde acaba la superficie del suelo y dónde empieza la línea del horizonte.

En ambos artistas, evidenciamos que el dibujo no es lo importante para representar las figuras, sino que éstas se crean a través de manchas de color, lo que confiere a sus obras un mayor poder emotivo. Los trazos de pintura que aplica Petrov

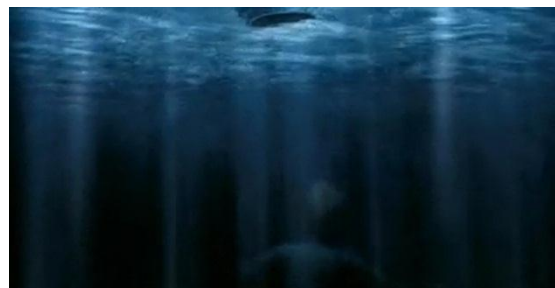
¹¹⁹ VV.AA. *Turner y Constable...* Pp. 94 y 95.

con el dedo (Petrov casi nunca usa el pincel) son muy expresivos y llenos de viveza. Además sus composiciones son muy dinámicas y marcadas por líneas curvas, igual que las de Turner, en cuyas obras apreciamos que la luz y el color se simplifican hasta llegar casi a la abstracción.¹²⁰ A continuación mostramos un ejemplo de lo que estamos comentando, en la obra de Turner *Tempestad de nieve, barco de vapor frente a Harbours Mout* (1842) y en los fotogramas de Petrov: ambos lienzos dibujan una tempestad en la que se forma un tornado.



Turner. *Tempestad de nieve, barco de vapor frente a Harbours Mout*. 1842 Fotograma de *La sirena* (1997)

Igualmente, en ambos artistas podemos apreciar su interés por mostrar la luz del sol atravesando las nubes o el mar. En el fotograma de *My love* (2006) que mostramos seguidamente, vemos los rayos de sol atravesando el mar. Turner también pinta un lienzo parecido, en el que el sol atraviesa las nubes y en el que distinguimos el halo de luz que dejan los rayos.



Turner. *Nant Peris, Looking towards Snowdon*. 1799 – 1800.

Fotograma de *My love*. (2006)

Petrov utiliza una textura empastada en su pintura, igual que hacía Turner en la época del Romanticismo, lo que conlleva que la obra tenga una superficie rugosa, como podemos apreciar en los ejemplos que mostramos a continuación. En ambos

¹²⁰ VV.AA. *Turner y Constable...* P. 77.

cuadros la paleta de colores es muy similar y el agua y la tierra se entremezclan con una serie de pinceladas cargadas de materia.



Turner. *Seascape with Storm coming on*. 1830 – 1845

Fotograma de *La sirena* (1997)

En los ejemplos que mostramos a continuación, podemos ver otros ejemplos de las composiciones dinámicas y llenas de curvas de Turner.¹²¹ Este tipo de composición también la toma Petrov para determinadas escenas, como las de las ensoñaciones de Antón y las transiciones de éstas con la realidad o en los remolinos que forma el agua del río en *La sirena* (1989).



Fotograma de *My love* (2006)

Turner. *Marina Cholmeley, Pescadores en el mar*. 1796



¹²¹ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Turner, J. M. W. (Joseph Mallord William), 1775-1851*. Col. Los impresionistas y su época. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000. Pp. s/n

Turner. *Bengalas en alta mar*, 1840.Fotograma de *La sirena* (1997)

Examinando los cortometrajes de Petrov percibimos que ambos pintores comparten igualmente tonalidades azules para pintar el cielo y el agua, pero empleando unas gamas cromáticas de azul poco saturado, casi grisáceo. Seguidamente mostramos unos ejemplos:

Turner. *Norhan Castle: amanecer*. 1835-1840Fotograma de *La sirena* (1997)

Otro de los temas recurrentes del Romanticismo es la preocupación por mostrar los cambios de la luz según la hora del día y según los cambios meteorológicos.¹²² En *My love* (2006) tenemos todas las variantes, días con sol, nubes, lluvia, tormenta etc. y Petrov es capaz de captarlo de una manera precisa y rápida. En los siguientes ejemplos, mostramos un día de lluvia y cubierto de niebla y otra escena nocturna, dos estados atmosféricos muy valorados por los pintores románticos.

Fotogramas de *My love* (2006)

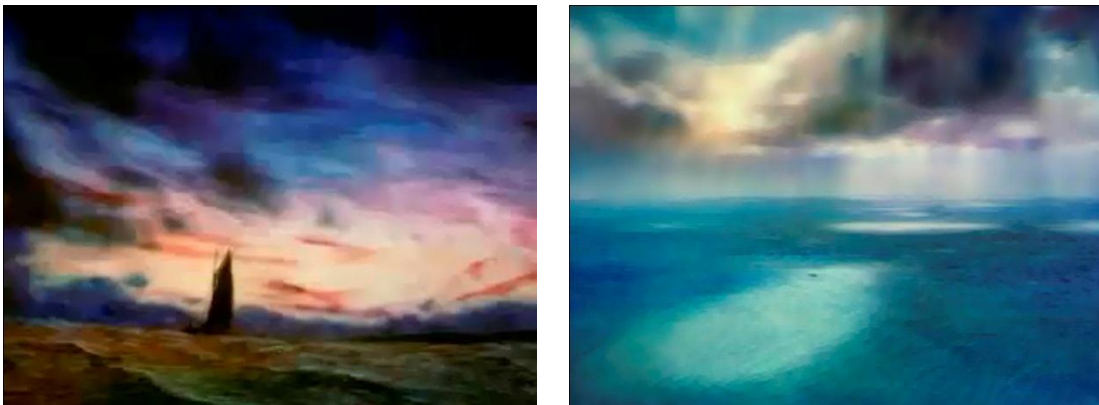
Una de las características que más nos llama la atención al visionar *El viejo y el mar* (1999) es la cantidad tan numerosa de cielos diferentes que pinta Petrov. Son cielos de amaneceres, de atardeceres, de noches, etc. plagados de colores que afectan también al color del mar. Estos cielos multicolores se pueden relacionar con los cuadros de Turner en los que muestra el espectáculo de la naturaleza a través de juegos lumínicos, acentuando los colores y confiriéndoles mucha intensidad y un gran contraste.

¹²² VV.AA. *Turner y Constable...* P. 76 y 77.

La pincelada de Turner hace que las formas se difuminen y que se cree una mezcla entre el paisaje y los objetos, sin que sea fácil distinguir el cielo, el mar y los objetos y personajes. Más abajo mostramos varios ejemplos de estas formas diluidas y de cielos multicolores que caracterizan a la pintura de Turner y a la de Petrov.



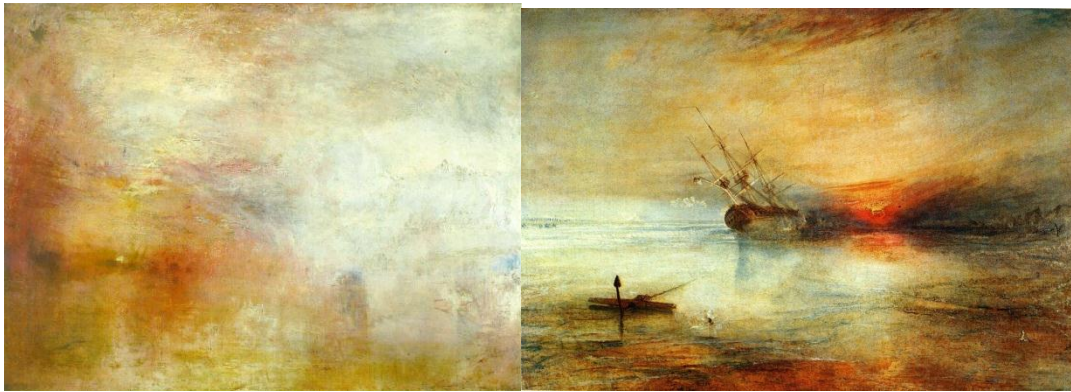
Fotogramas de *El viejo y el mar* (1999)



Fotogramas de *El viejo y el mar* (1999)



Fotograma de *El viejo y el mar* (1999)



Turner. *Crepúsculo sobre un lago*, 1840.

Turner. *Fort Vimieux*, 1831.

La inspiración esencial de las obras de Turner fue el espectáculo de la naturaleza, bajo todas las formas. A lo largo de todo el s. XIX el paisaje será el tema de mayor interés para los artistas y los amantes del arte. La pintura de paisaje ya no necesitará un tema histórico o alegórico que lo sustente. A partir de este momento la propia naturaleza se convertirá en un tema en sí mismo para la pintura, en el que se explora las posibilidades del color y de la materia.¹²³

La luz es muy importante en las obras de Petrov y en numerosas ocasiones vemos que esta luz la utiliza, igual que en otras películas de cine, con un carácter efectista y teatral, cuidando mucho las gradaciones de luz y sombras, como podemos apreciar en el fotograma siguiente, en el que la iluminación procede de un lateral del fotograma, iluminando el rostro del protagonista con ese foco, pero dejando el otro en la penumbra, y en el lado opuesto del cuadro, donde ya no llega la luz, los colores se ensombrecen hasta dejar el cuadro casi a oscuras.



Fotograma de *My love* (2006)

En cuanto a los temas que caracterizan al Romanticismo y que podemos apreciar en los filmes de Petrov es, por un lado la fantasía, que se puede ver en ese mundo paralelo que habita Antón en *My love* (2006), y el exotismo de un misterioso y

¹²³ VV.AA. *Turner y Constable...* P. 77

glorioso pasado, incluyendo la Antigua Grecia, como podemos distinguir en varias ocasiones en este corto (se hacen menciones a diosas griegas y aparecen muchos paisajes que recuerdan a la Antigua Grecia) o en *Sueño de un hombre ridículo* (1992), (en el que el protagonista, también en un sueño, viaja a un lugar que recuerda a la Antigua Grecia).



Fotograma de *My love* (2006)

6.3. Influencias de la pintura del Impresionismo europeo

Las influencias impresionistas en la obra de Aleksandr Petrov son las más numerosas, principalmente porque, como ya hemos comentado, su técnica pictórica es muy similar a la empleada por los impresionistas. Seguidamente realizamos un análisis más pormenorizado de las referencias halladas en distintos pintores impresionistas.

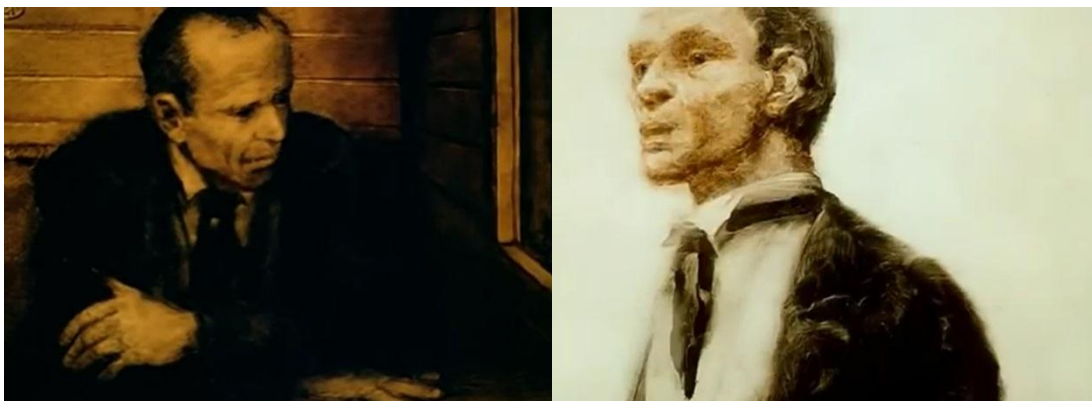
Caillebotte pintó numerosas escenas urbanas y de interiores, de cafés y retratos de personas aristócratas y de una acomodada posición económica.¹²⁴

¹²⁴ SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Alianza Editorial. Madrid. 1994. Pp. 191 – 221.



Caillebotte. *En el café*. 1880

En este cuadro de *El café* (1880), Caillebotte pinta un retrato de un caballero mirando hacia su izquierda, enfocando su vista en algo que no se nos muestra en el lienzo. El hombre está trajeado y tiene el gesto apesadumbrado. La pincelada de Caillebotte es suelta y predominan los tonos pastel.¹²⁵



Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)

Asimismo, el protagonista del cortometraje *Sueño de un hombre ridículo* (1992) está angustiado, se siente un hombre ridículo y solitario y todo le es indiferente. En este fotograma lo vemos en el tren, mirando al exterior, al vacío, pensando quizás en la idea de suicidarse. Petrov emplea en estas pinturas transiciones graduales de la luz a la sombra, consiguiendo así mayor volumen en la figura del protagonista, a pesar de que la pared del tren en su espalda está muy cerca y podría dar la sensación de poca profundidad. Además, vemos cómo el protagonista está cortado dentro del cuadro, una clara influencia de la fotografía, con la que aparece una concepción del espacio nueva y que muchas figuras queden incompletas.¹²⁶ Del mismo modo que pinta

¹²⁵ LAVEQUE, Jean Jacques. *Gustave Caillebotte: l'oublié de l'impressionnisme. 1848 – 1894*. ACR edition. Paris. 1994.

¹²⁶ SCHARF, Aaron. *Arte y...* Pp. 191 – 221.

Caillebotte a su personaje, al cual recorta por las piernas y lo sitúa a la izquierda del plano. Estos son encuadres inusuales, son asimétricos y el punto de interés se desplaza hacia los bordes de la obra.

El trabajo de Mary Cassatt destaca primordialmente por resaltar situaciones de la vida social y de la vida cotidiana con una gran sensibilidad. El mundo cotidiano que representa es el suyo, de una sociedad acomodada, un ambiente aristócrata y rodeado de cierta riqueza. Esta vida acomodada y apacible se refleja, asimismo, en los personajes de *My love* (2006), que beben té en confortables sillones o en mesas repletas de otros manjares en casa con multitud de muebles lujosos, relojes de péndulo, chimeneas, etc.¹²⁷



Cassatt. *Té*. 1880



Fotograma de *My love* (2006)

El protagonismo de la figura humana que hay en los cuadros de Cassatt, sobre todo de mujeres y de niños, será interesante compararlo con los cortometrajes de Petrov. Los personajes de la pintora se presentan llenos de vida y de frescura, y su visión femenina le confiere a las pinturas una suavidad única. Esta suavidad la vemos también en los niños pequeños del filme *La vaca* (1989) de Petrov y también en las vacas y los terneros que aparecen en este cortometraje. Se establece una relación de complicidad entre el animal y el niño que evoca a las relaciones establecidas entre los personajes de los cuadros de Cassatt, como por ejemplo *El juguete* (c. 1901), *Bebé soñoliento* (1910) o *Primeras caricias* (1891).¹²⁸

¹²⁷ BARTER, Judith A. *Mary Cassatt, modern woman*. Art Institute of Chicago in association with H. N. Abrams. New York. 1998. Pp. 45 – 108.

¹²⁸ MAUVIEUX, Martine. *Mary Cassatt*. Éditions de la culture et de la communication. Paris. 1988. Pp. 7 - 12.



Cassatt. *Bebé soñoliento* c. 1910

A través de pinceladas pequeñas y realizadas de manera rápida y cargada de pasta¹²⁹, Courbet confiere a la obra un efecto luminoso y atmosférico muy particular: la nieve parece esponjosa y las pinturas nos transmiten la temperatura gélida que hay en el cuadro, semejante a los que nos transmite la nieve de Petrov en el cortometraje de *La sirena* (1997), y que mostramos a continuación.¹³⁰



Courbet. *Zorro en la nieve*. 1860



Fotograma de *La sirena* (1997)

Petrov, se ve influenciado por el tipo de planos que utilizan muchos pintores impresionistas. A pesar de que en la época en la que Petrov hace cine ese tipo de encuadres es más común, apreciamos el uso de los picados, los contrapicados, muchas referencias al fuera de campo, etc. Igual que hacen los pintores impresionistas, que empiezan a utilizar nuevos tipos de encuadre en sus lienzos.

¹²⁹ FRIED, Michael. *El realismo de Courbet*. Antonio Machado Libros. Madrid. 2003. Pp. 15 – 62.

¹³⁰ FERNIER, Jean Jacques. *Courbet et Ornans*. Herscher. Paris. 1989. Pp. 95 – 101.



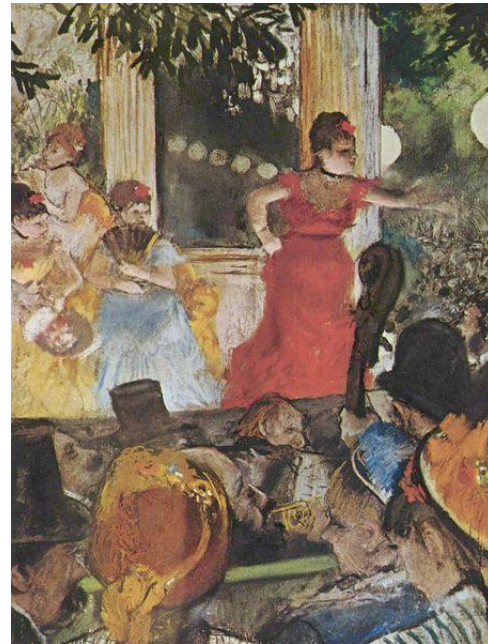
Fotograma de *My love* (2006)

En esta imagen de *My love* (2006), vemos a la amada misteriosa de Antón, cuando éste rescata a su gato. Este plano es un picado, en el que Antón, fuera de campo, se sitúa por encima de ella. Él es el que tiene el poder en ese momento, porque ha conseguido rescatar al gato de la dama. Y ella, agradecida, le muestra sus respetos y aparece sumisa ante él.

Degas no suele pintar al aire libre y aunque se manifiesta un fiel observador e incluso un maníaco de la realidad, también reivindica el poder de la imaginación, lo que implica que reproduzca la realidad pero enriqueciéndola con su propia visión de pintor. Degas logra recrear el tema en su máxima tensión y con el acompañamiento de una atmósfera y una luz matizadas. Saca partido de las iluminaciones escénicas violentas y concentradas y es capaz de crear para un solo objeto gamas muy diversas de intensidad, utilizando también el contraste con las penumbras y los medios tonos.¹³¹

Esto lo notamos en *My love* (2006) en las escenas de la iglesia o en la escena en la que Antón se ve apresado por una señora. En este plano hay muchos contrastes, desde el brillo en la cara de la señora hasta la zona de penumbra de la cara de Antón. Además, también hay contrastes de color entre el fondo rojo y el chal de la señora y el vestido, las perlas y la vestimenta de Antón, en tonos azulados.

¹³¹ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Edgar Degas. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000. Pp. s/n

Fotograma de *My love* (2006)Degas. *Aux ambassadeurs*. 1876 - 1877

En referencia al fotograma mostrado arriba, Degas, pintó numerosas obras en teatros y café conciertos, y la mujer que vemos en *Aux ambassadeurs* (1876 - 77) vestida de rojo, es muy similar a la mujer que intenta apresar a Antón en *My love* (2006). Es una mujer voluminosa, en la que destaca el color rojo y que presenta una actitud de seducción. La del cuadro, frente al público. Y la de *My love* (2006), frente a Antón. Existen otras obras de Degas en las que vemos mujeres voluminosas cantando, que parece que han servido a Petrov para pintar a esta dama. Otro ejemplo sería *La canción del perro* (1888). En este lienzo de Degas, además, apreciamos el influjo de la estampa japonesa, ilustrada por la asimetría de sus composiciones, algo que para occidente era muy original a finales del siglo XIX.

En los últimos años de su vida, Manet hace un buen número de escenas de cafés y locales nocturnos.¹³² En el cuadro de *En el café* mostrado arriba distinguimos el estilo difuminado de Manet y cómo sitúa la escena en un primerísimo primer plano para invitar al espectador a participar en ella. Incluso la mujer sonríe y nos ofrece una silla. Detrás de la mujer, vemos un hombre trajeado con sombrero de copa, igual que en el plano que ofrecemos de *Sueño de un hombre ridículo* (1992), en el que también se muestra a un hombre con traje y sombrero y con un gran bigote que parece acechar a una mujer. El modo de pintar de Manet se caracteriza por una pincelada rápida, dejando las figuras difuminadas para crear el efecto atmosférico de un local cerrado. No obstante, a pesar de esa rapidez en el toque del pincel, sigue muy interesado por los detalles, como vemos en las jarras de cerveza o en los trajes de los modelos. Las tonalidades muestran su interés por los colores oscuros, paralelo al fotograma citado

¹³² FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Edouard Manet, 1863-1923. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000. Pp. s/n

de Petrov. La cortina del fondo permite algo de luz, creándose un interesante juego de sombras coloreadas.¹³³ A pesar de la oscuridad del fotograma de Petrov, vemos que la fuente de luz no proyecta sombras negras sobre el rostro de la mujer y sobre el velo que lleva en la cabeza, sino que poseen un ligero toque de color.

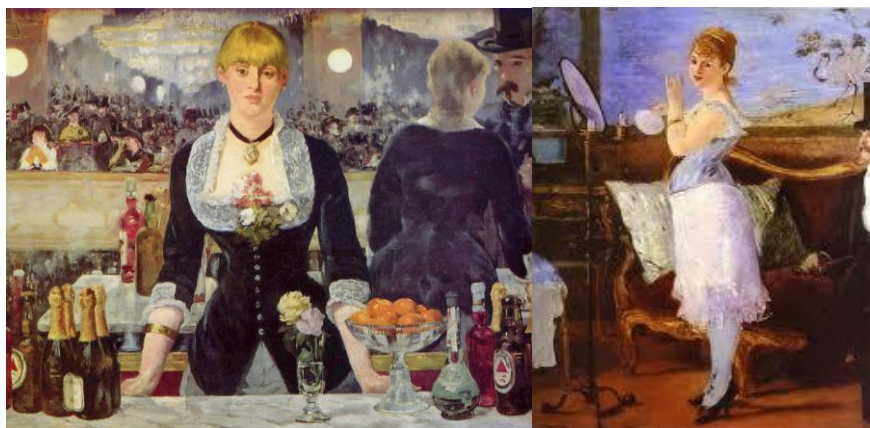


Manet. *En el café*. 1878



Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)

Asimismo, y empleando de nuevo el fotograma anterior de *Sueño de un hombre ridículo* (1992), podemos ejemplificar las similitudes entre ambos artistas con el lienzo *Un bar en Folies - Bergère* (1882) de Manet. En el lienzo vemos un ejemplo de ese hombre que mira a una mujer y que pasa desapercibido ante ella. Igualmente el cuadro de Manet *Nana* (1887) es una referencia de la figura del “mirón” que desde una esquina del lienzo y al que no se le muestra el cuerpo entero, sino que sólo vemos medio cuerpo y el resto queda fuera del plano visual, está mirando a una mujer, en este caso, en una actitud seductora, mirando hacia el espectador, mientras se retoca el maquillaje ante un pequeño espejo. Por último, citaremos otro ejemplo similar de lo que venimos comentando, que es el lienzo *Madame Manet en el conservatorio* (1879).



Manet. *Un bar en Folies - Bergère*. 1882

Manet. *Nana*. 1887

¹³³ HANSON, Anne Coffin. *Manet and the Modern Tradition*. Yale University Press. New Haven. 1979. Pp. 128 – 136.

En las obras de Manet vemos representados personas de distintos niveles sociales (burguesía, prostitutas, camareras, borrachos, etc.), al igual que hace Petrov en el cortometraje de *Sueño de un hombre ridículo* (1992), que establece unos contrastes muy marcados entre personajes acomodados económicamente con personas indigentes que no tienen recursos económicos y que suelen aparecer tirados en la calle, pidiendo limosna y cuyas vestimentas van acorde a su situación económica.

Igualmente, los cuadros de Manet, compuestos a base de un conjunto de manchas precisas y delicadas, otorgan al lienzo un gran relieve, sin casi mostrar los detalles.¹³⁴

Esto mismo vemos en las pinturas de *El viejo y el mar* (1999) de Petrov, que plasma de manera sencilla pero muy sincera la realidad. Las pinturas de Petrov en este filme, como las de Manet, son esplendorosas. La luz cae, blanca y amplia, iluminando los objetos de manera suave y creando ligeras sombras que dotan a la pintura de un gran volumen. Esas sombras no son negras completamente, sino que están coloreadas.



Manet. *Pareja en un balandro*. 1874



Fotograma de *El viejo y el mar* (1999)

En este mismo cortometraje, observamos una gran semejanza entre el lienzo de *Trapero* (1865 - 1870) de Manet y el personaje protagonista de *El viejo y el mar* (1999). Los ropajes están sucios y viejos en ambos personajes y los dos llevan un sombrero para protegerse la cabeza.

¹³⁴ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Edouard Manet...* Pp. s/n

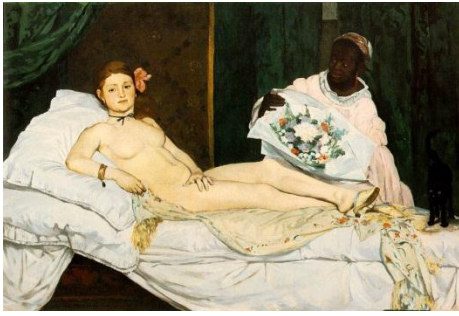
Manet. *El trapero* 1865 - 1870Fotograma de *El viejo y el mar* (1999)

En cuanto a la distribución del comedor de la casa de Antón en *My love* (2006) es muy parecida a la que se encuentra en el cuadro de Manet *Le déjeuner* (1868).

Manet. *Le déjeuner*. 1868.

Para los desnudos, Petrov también pudo basarse en los desnudos pintados por Manet.¹³⁵ En el ejemplo que reproducimos a continuación, vemos a dos mujeres reclinadas sobre un diván, en una postura erótica, tocándose ligeramente el cuerpo y mirando hacia el espectador, en actitud seductora.

¹³⁵ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Edouard Manet...* Pp. s/n

Manet. *Olimpia*, 1863.Fotograma de *My love* (2006)Monet. *Interior de la estación de Saint-Lazare* 1877 Fotograma de *La vaca* (1989)

En los ejemplos superiores, vemos el interés de Monet por captar la complejidad y la fugacidad de los efectos de la luz reflejada en los cristales de la estación de tren, así como pintar el vapor y el humo del tren, con ese movimiento ondulante y formas redondeadas. Sin duda Monet ha sido uno de los pintores impresionistas que mejor ha sabido captar los fenómenos atmosféricos y los cambios que éstos atraviesan según la luz¹³⁶. En estos dos casos, vemos que el humo posee gamas cromáticas diferentes, debido a la incidencia de la luz sobre el humo. Esto mismo ocurre con el humo y las nubes pintadas por Petrov en *La vaca* (1989), en *Sueño de un hombre ridículo* (1992) o en *Russian Railways* (2012). Al igual que Monet, en estos ejemplos reparamos en que Petrov trabaja con una pintura rápida y abocetada, coloreando las sombras y pintando un humo semitransparente y voluptuoso, lleno de formas circulares. Las formas van perdiendo importancia, pero la sensación de realidad que crea es perfecta.

¹³⁶ LEYMARIE, Jean. *El impresionismo: la explosión del color*. Carroggio. Barcelona. 1991.



Monet. *Calles de la Estación de Saint – Lazare vistas desde el túnel de Batignolles*. 1877



Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)



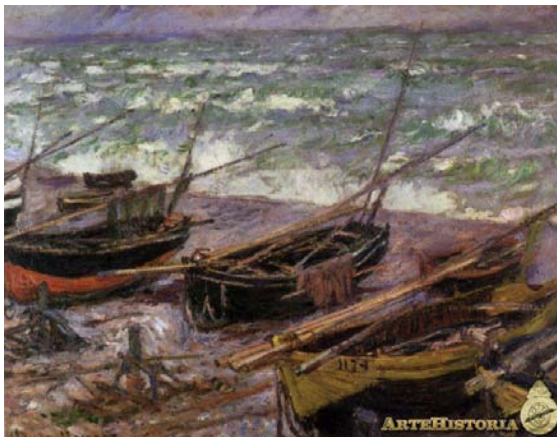
Monet. *Estación de Saint-Lazare, llegada de un tren*. 1877 Fotograma de *Russian Railways* (2012)

En *El viejo y el mar* (1999) Petrov tiene la posibilidad de mostrar en un mismo escenario todos los cambios de luz según la hora del día. El viejo, que sale a pescar al amanecer, pasa largas horas en su barca esperando a capturar algún pez. De este modo, las horas van pasando hasta llegar al anochecer, y poco a poco se muestran los cambios de luz que se van produciendo y cómo la luz influye en el color de los objetos y del agua.

En este cortometraje, Petrov consigue expresar los efectos fugitivos de la luz combinando las leyes atmosféricas con la marcha regular de los fenómenos terrestres

o celestes. Por esta razón, a lo largo del cortometraje *El viejo y el mar* (1999) pasamos de ver cálidos rayos de sol, a brumas que lo oscurecen todo con un halo misterioso, y logra representar los grandes dramas de la naturaleza que se corresponden con el drama que vive el protagonista de la historia.

En *El viejo y el mar* (1999), el escenario principal es el mar y Petrov emplea múltiples tonalidades cromáticas para pintar el cielo y el mar. Petrov lo plasma de color azul, anaranjado, violeta, gris, verdoso, etc. En el ejemplo que mostramos a continuación, Monet pinta el mar con tonalidades verdes, azules, violetas y grises, muy parecido a la paleta de colores que emplea Petrov, que también recurre al azul y al verde. Igualmente, en el cielo se distinguen los matices violáceos y plateados, como los colores del cielo de Monet en este lienzo. Igualmente, podemos ver cómo este tipo de luz afecta a los objetos inertes que hay en el cuadro, las barcas.¹³⁷



Monet. *Barcas de pesca*. 1885



Fotograma de *El viejo y el mar* (1999)

En los lienzos de paisajes nevados de Monet también apreciamos esas variaciones cromáticas dependiendo de la luz y el clima que haya. En el cortometraje *La sirena* (1997) y en el anuncio *Russian Railways* (2012) vemos numerosos paisajes nevados en los que las sombras son difuminadas y existen transiciones suaves entre las zonas de luz y de sombra. Esto lo consigue a base de pequeñas manchas, que componen el paisaje y unas figuras humanas llenas de volumen y expresividad.

¹³⁷ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Claude Monet. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000. Pp. s/n



Monet. *La charrette. Route sous la neige à Honfleur vers. 1867*



Fotograma de *La sirena* (1997)



Monet. *Jardín en flor en Sainte-Adresse. 1866*



Fotograma de *La sirena* (1997)



Monet. *Tren en la nieve. 1875*



Fotograma de *Russian Railways* (2012)

Monet pinta numerosos ríos, con aguas ondulantes que hacen temblar la imagen y añade reflejos multicolores del sol que hacen espejar el cuadro. Petrov también crea numerosas escenas marinas, en las que los tonos metálicos de las olas espejan sus lienzos. A continuación mostramos dos ejemplos de escenas pintadas por Monet en las que aparecen varias personas en una barca, remando en un río, en el que se ven los reflejos y las ondulaciones del agua. Esto mismo vemos en el fotograma de Petrov en el que el joven protagonista de *La sirena* (1997) rema en una barca al encuentro de la sirena y en el que se reflejan los serpenteos del movimiento del agua.



Monet. *Barca rosa*. 1890



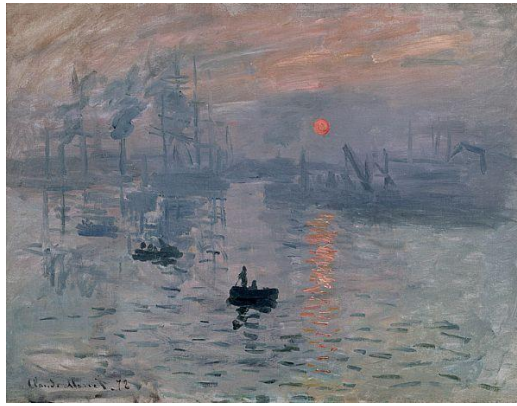
Monet. *En el Norvégienne*. 1887



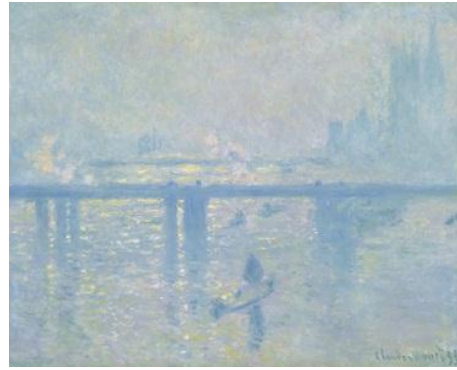
Fotograma de *La sirena* (1997)

La obra de Monet *Impresión sol naciente* (1872) la ha aprovechado Petrov para trasladarla a sus escenarios. También la pintura *El puente de Charing Cross* (1899) en el que todo parece estar muy difuminado por la niebla y predominan las tonalidades frías. Estas dos obras las vemos en una escena de lluvia que hay en *My love* (2006), cuando de repente el paisaje se nubla y aparece la tormenta. Todo se vuelve gris y sombrío, al igual que también cambian las emociones de Antón, que ve cómo su amor por Pasha se desmorona sin que él pueda remediarlo.

Cuando miramos estos cuadros, a pesar de la sensación de encontrarnos frente a una superficie pictórica aparentemente informe, reconocemos sin dificultad cada elemento, las barcas, el río, el puente, los edificios altos al fondo, etc. Lo mismo ocurre con esta escena de Petrov, que además de presentarse las figuras muy difuminadas, se suma el movimiento de la cámara, que dificulta un poco más su apreciación.



Monet. *Impresión, sol naciente*. 1872



Monet. *Puente de Charing Cross*. 1899



Fotogramas de *My love* (2006)

Asimismo, podemos considerar la influencia de la fotografía en las pinturas de Monet, ya que en numerosas obras se muestran encuadres cortados, en los que la acción principal no se sitúa en el centro del lienzo y en el que los personajes no miran al espectador.¹³⁸ Ejemplo de esto es la pintura de *El desayuno* (1868) de Monet, que mostramos a continuación. Y a su lado lo comparamos con un fotograma de Petrov, en el que también apreciamos este tipo de composición de los planos.

¹³⁸ SCHARF, Aaron. *Arte y...* Pp. 191 – 221.



Monet. *El desayuno*. 1868



Fotograma de *My love* (2006)

Monet se centra en su pintura en los espectáculos naturales, que le ofrecen un campo de acción lleno de riqueza y donde los personajes se presentan a modo de raras siluetas, apenas esbozadas. Lo mismo sucede en *My love* (2006), ya desde el inicio del cortometraje, en el que vemos los árboles en los parques pintados a base de pequeñas manchas y en los grandes planos, la naturaleza es la protagonista, dejando a las personas como mero accesorio del plano.



Fotogramas de *My love* (2006)

Incluso en los primeros planos, Petrov emplea esas manchas y esos toques de pintura para representar el movimiento, ya sea del agua o de los árboles al moverse con el viento. A continuación mostramos un ejemplo en el que podemos comparar las pinceladas de ambos artistas y la paleta cromática empleada por ambos. Los tonos azulados predominan en el cuadro y la pincelada a base de manchas es pareja en ambas obras.



Monet. *Nenúfares*. 1914 - 1917



Fotograma de *My love* (2006)

Los óleos de Berthe Morisot y sus acuarelas destacan por una delicada armonía de luz y color y las pinceladas vivaces.¹³⁹ El primer plano del cortometraje *My love* (2006) que nos llama la atención por su parecido con un cuadro de Morisot, es el momento en que Pasha se está probando, frente al espejo, su mejor delantal. Esta imagen es muy similar a *El espejo de vestir* (1876).



Morisot. *El espejo de vestir*. 1876



Fotograma de *My love* (2006)

Estas dos imágenes comparten la actitud seductora de la joven, con las manos apoyadas en la cadera, viendo su efecto en el espejo. En el caso de Pasha se mueve para verse desde distintos ángulos, movimiento que también se intuye en la obra de Morisot, acentuado por la imagen descentrada y borrosa de su reflejo en el espejo. En la obra de Morisot hay un mundo de brillos y transparencias que unen en un ambiente

¹³⁹ STUCKLEY, Charles F. *Berthe Morisot, impressionist*. Sotheby's Publications. London. 1987. Pp. 187 – 214.

luminoso la figura femenina y los toques de luz blanca en la cortina, los visillos y el sillón floreado. Los detalles de la tapicería, de la tela de las cortinas, del dibujo de la alfombra, y de la mano o el peinado de la joven han desaparecido. A Morisot le ha preocupado más captar la luz, que realza el gesto coqueto de la mujer, pero que a la vez la desdibuja, fundiéndola con los tonos claros de la habitación donde se viste. Este dibujo también ha desaparecido en el plano de Petrov. En esta escena tan sólo existe Pasha, su delantal nuevo y el espejo. El resto de la estancia aparece difuminado y borroso, porque no interesa mostrarlo. Lo importante del plano es la chica y todo lo que ella piensa de sí misma viéndose con el delantal frente al espejo.

El espejo de vestir (1876) y el plano de Petrov comparten la construcción y el volumen a través del color. En ambas pinturas casi nunca se emplea el color negro. En *El espejo de vestir* (1876) predominan los tonos claros y los blancos y sólo se utilizan tonos oscuros para las sombras arrojadas sobre el suelo. Las pinceladas frías, más azuladas, construyen la superficie de las telas y sus reflejos y las pinceladas blancas conforman los pliegues y crean el volumen de las telas. Mientras que los tonos más cálidos de la base crema proporcionan la transparencia, por ejemplo, en la pierna de la chica bajo la falda.

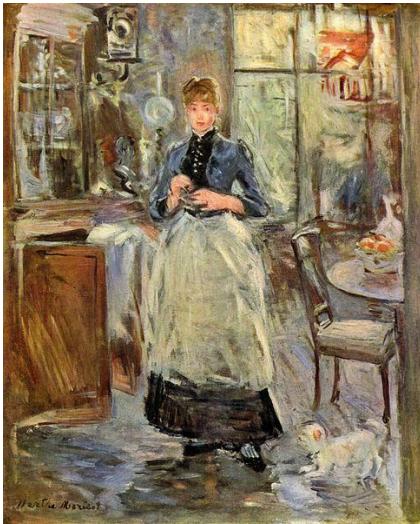
En *My love* (2006) también se combinan las tonalidades cálidas y frías. Los tonos claros y fríos se utilizan para pintar a la joven, mientras que los tonos más oscuros y cálidos, se emplean en el fondo, resaltando aún más la figura de la chica. De este modo, Petrov consigue recrear una atmósfera de belleza y de ensueño en torno a Pasha y el espejo, sólo rota por la entrada de su ama en la habitación.

En Morisot también encontramos figuras infantiles que nos recuerdan a los niños pintados por Petrov. Un ejemplo es *Edouard Manet con su hija* (1881) en el que vemos una niña con cabellos rubios, labios rojos y mejillas sonrosadas, igual que los niños que acompañan en el desayuno a Antón.



Morisot. *Edouard Manet con su hija*. 1881

Berthe Morisot pinta a sus modelos dentro de la casa familiar en la mayor parte de su obra. Generalmente son miembros de la familia —como su hermana y su hija— y retratan la vida ociosa y refinada de las mujeres burguesas, acompañadas por sus hijos y sus criadas domésticas. Su pintura sobre las mujeres nos sirve para compararla con las mujeres de *My love* (2006) de Petrov. Son muy cuantiosas y se muestran en diferentes actitudes, tendiendo la ropa, poniendo la mesa, ejerciendo labores del hogar con delantal, etc.



Morisot. *En el comedor*. 1884



Fotograma de *My love* (2006)



Morisot. *Peasant Hanging out the Washing*. 1881



Fotograma de *My love* (2006)

El conjunto de la obra de Pissarro se centra en el paisaje, tanto urbano como rural. Pinta carreteras vistas de frente, en perspectivas sencillas que se pierden en el horizonte, bordeadas de árboles, como el ejemplo que reproducimos abajo, en el que exponemos una pintura de Pissarro en la que se muestran árboles y un fotograma de *My love* (2006) en la que vemos unos árboles situados al borde de un camino estableciendo una perspectiva que se pierde en el horizonte, semejante a la de Pissarro.



Pissarro. *Camino. Efecto de lluvia. 1870*



Fotograma de *My love* (2006)

La composición de Pissarro es muy densa y llena de pasta y destacan sus magníficos cuadros sobre el efecto de la lluvia en el suelo de las calles o de los parques.¹⁴⁰ En varias escenas, Petrov pinta escenas de lluvia y esas pinturas recuerdan mucho a las de Pissarro, por cómo pinta la lluvia a base de pequeños toques.¹⁴¹



Fotograma de *My love* (2006)



Pissarro. *Boulevard Montmartre, efecto nocturno. 1897*

En *Sueño de un hombre ridículo* (1992) de Aleksandr Petrov, vemos dos escenas urbanas nocturnas, con grandes contrastes entre las zonas de luz y las sombras, que casi permanecen en completa oscuridad. Están pintadas a base de diminutos golpes de pintura. Las lámparas de gas están encendidas y crean reflejos amarillos sobre el suelo. Aquí, al contrario que en la pintura impresionista, las sombras son negras, quizás para mostrar el profundo decaimiento del protagonista. Pero la forma de pintar es rápida, sin apenas preocuparse por el dibujo. En el primer fotograma, además, el protagonista

¹⁴⁰ MALVANO, Laura. Camille Pissarro. Codex. Buenos Aires. 1965.

¹⁴¹ LASSAIGNE, Jacques. *El Impresionismo*. Aguilar Ediciones. Madrid. 1968. Pp. 66

está huyendo hacia su habitación, con lo que se resalta todavía más esos movimientos rápidos en la pintura.



Fotogramas de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)

Estos ejemplos pintados por Petrov nos recuerdan a las obras de Camille Pissarro, en las que la pintura está aplicada con pinceladas redondeadas.¹⁴² En el ejemplo que mostramos a continuación de Pissarro, *El boulevard de Montmartre* (1897), a pesar de que Pissarro muestra una mayor claridad y de que sus sombras no son negras, sino más azuladas, apreciamos similitudes en la manera de componer las figuras, empleando manchas pequeñas de pintura, que se distinguen a simple vista, esto le confiere a las pinturas un mayor dinamismo, sobre todo en la huida del protagonista.

Las escenas pintadas por Pissarro tienen una iluminación naturalista que es resultado de la cuidadosa observación de los efectos lumínicos según las horas del día, la estación del año y la climatología de la zona geográfica. En sus cuadros percibiremos gente, casas y sembrados, nunca una naturaleza salvaje o solitaria. Igual que en las pinturas de Petrov, que pese a que en algunas ocasiones el paisaje y la naturaleza tienen más importancia que las personas, éstas siempre están presentes.

El primer cortometraje en el que apreciamos el influjo de la pintura de Renoir en Petrov es en *Sueño de un hombre ridículo* (1992) sobre todo por las múltiples pinturas de mujeres desnudas que realizó Renoir a lo largo de su carrera. En ellas se ve su gran preocupación por representar el volumen y las densidades. Llama la atención de sus obras la laboriosa mano de obra que requieren estas pinturas para su ejecución pero que al mismo tiempo consiguen cautivar al observador y envolverle en la historia.¹⁴³

En el caso de Petrov, representa numerosas mujeres desnudas o semidesnudas, cuando el protagonista llega a ese mundo desconocido durante su sueño. En este ejemplo, vemos, al igual que en el cuadro de Renoir, a una mujer adormilada de

¹⁴² MALVANO, Laura. Camille Pissarro. Codex. Buenos Aires. 1965.

¹⁴³ MATTHEWS, Kate. *Assembly Required: Technique, Style and Story: The 2007 Melbourne International Animation Festival*. 2007. En: <http://sensesofcinema.com/2007/festival-reports/melbourne-animation-2007/>

cabellos rubios y largos, recostada y semitapada con una especie de sábana blanca. Las sombras que generan las figuras no son negras, algo típico del Impresionismo y Petrov también utiliza las tonalidades rojizas y anaranjadas para pintar a esta mujer, una nota identificativa de las últimas obras de Renoir.¹⁴⁴



Renoir. *Bañista adormilada*. 1897



Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)

Esta pintura de Renoir es de la época en la que se vuelve a interesarse por el dibujo y el modelado, que se convierten en los protagonistas del lienzo, recuperando el clasicismo que presentaban las obras de Rafael o Ingres, sus maestros favoritos en estas fechas. Pero aún encontramos toques impresionistas como la pincelada rápida y fluida, las tonalidades o las sombras coloreadas que observamos en las cortinas.¹⁴⁵

Lo más frecuente en Renoir, es que se quede en la superficie del modelo, intentando solamente dar una representación de él que exprese su apariencia carnal y el placer del pintor al contemplarla. Para él, una cara o un cuerpo son un conjunto de volúmenes, una plenitud que ofrece una cierta imagen de felicidad. Como ocurre también en *My Love* (2006) en el que la mujer se muestra como un objeto deseado pero no poseído. En este caso, la mujer es observada desde el exterior por Antón, mientras ella se cambia de ropa en su cuarto y no conoce de la presencia de ese intruso.

¹⁴⁴ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *P. Auguste Renoir, 1841-1919. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000. Pp. s/n

¹⁴⁵ LASSAIGNE, Jacques. *El Impresionismo...* Pp 64 – 65.



Fotogramas de *My love* (2006)

En sus obras de 1875 a 1876 utiliza la figura humana de manera muy original, como motivo constitutivo del paisaje, sobre el cual la luz puede actuar con más riqueza y fantasía. En esta época la luz aparece a modo de grandes manchas redondeadas, con un ligero toque rosáceo situadas sobre los rostros y vestidos, creando una fantasmagoría de colores. Con este criterio realiza *El columpio* (1876) lienzo que distinguimos en varios cortometrajes de Petrov. Además, en los retratos de mujeres, Renoir también recurre muchas veces a introducir un elemento en la vestimenta de las damas de color azul, algo que toma también Petrov.¹⁴⁶

En *La sirena* (1997), en la escena en la que el joven protagonista tiene un encuentro con la sirena fuera del agua, vemos que hay una especie de juego de seducción entre ambos. Él la desea y ella parece que juega con él, lo seduce, a veces se acerca al joven y otras veces desaparece sin dejar rastro. Es el caso de esta escena, en la que ella se está columpiando y de repente desaparece. El columpio le sirve como juego.

Esto nos recuerda de nuevo al lienzo de Renoir de *El columpio* (1876) en el que una dama también se está columpiando y también semeja que está intentando seducir al caballero que la observa, mientras que ella mira hacia otro lado, con un gesto de indiferencia.

Además, en ambas pinturas podemos apreciar pequeñas manchas circulares que poseen la misma forma y tamaño. En el cuadro de Renoir lo notamos sobre todo en el pavimento, y con estas manchas Renoir ha intentado pintar las formas de las piedras que están en el suelo. Por otro lado, Petrov ha utilizado esta técnica para representar el rápido movimiento de la chica en el columpio.

¹⁴⁶ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *P. Auguste Renoir, 1841-1919. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000. Pp. s/n

Fotograma de *La sirena* (1997)Renoir. *El columpio*. 1876

El cuadro de *El columpio* (1876) está representado también en el cortometraje de *My love* (2006). En dos ocasiones vemos escenas con columpios. En una de ellas, la amada misteriosa está balanceándose en un columpio. Y en la segunda ocasión, tanto Antón como la amada misteriosa, comparten un columpio.

Fotogramas de *My love* (2006)

Igualmente percibimos similitudes entre los lienzos de Renoir dedicado a los remeros, en los que vemos a numerosos jóvenes en alargadas barcas de madera remando y la pintura de Petrov en la que el protagonista se escapa de su habitación y corre al encuentro de la sirena. Llama la atención cómo ambos pintores consiguen los reflejos en el agua, a base de pequeños toques de pintura y cómo se entremezclan los colores usados para pintar el agua con los matices empleados para plasmar los reflejos de las barcas y las personas. Asimismo, tanto los ríos de Renoir como los de Petrov están rodeados de abundante vegetación, de árboles y de arbustos que se emplean para encuadrar la escena, creando así una mayor profundidad dentro del cuadro.



Renoir. *Remeros en Argenteuil*. 1873



Fotogramas de *La sirena* (1997)

Para las formas vegetales, Renoir ha utilizado finas pinceladas muy próximas que producen una impresión de abundancia y combina trazos de colores claros que introduce en las masas verdes una especie de magia floral.¹⁴⁷ En *My love* (2006), continuamente vemos flores, tanto en árboles como colocadas en jarrones en el interior de las casas y semeja que tanto Renoir como Petrov aplican de igual manera los colores.



Fotogramas de *My love* (2006)

¹⁴⁷ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *P. Auguste Renoir...* Pp. s/n

Otra de las referencias que podemos apreciar de Renoir en la obra de Petrov es en el cuadro *El paseo* (1870). En este lienzo vemos a un hombre y una mujer en el campo. Él coge de la mano a la mujer para ayudarla a caminar y la guía. En el caso de *My love* (2006), la mujer misteriosa es la que guía a Antón hacia un lugar más escondido del parque y tener allí un encuentro íntimo. En este caso, ella es la dominadora y Antón es más sumiso, al contrario de los prejuicios establecidos.



Reinoir. *El paseo*. 1870



Fotograma de *My love* (2006)

En cuanto a las figuras de niños, también vemos que Renoir influye en Petrov. Petrov dibuja los rostros infantiles redondeados, rechonchos y sonrosados, como observamos en el cuadro de Renoir de las *Dos hermanas* (1890)



Reinoir. *Dos hermanas*. 1890



Fotogramas de *My love* (2006)



Renoir. *Dibujo de Jean*. 1901



Fotograma de *My love* (2010)

Petrov toma de los impresionistas una técnica de pinceladas cortas y perceptibles, de pequeños puntos y comas. La luz, que baña todos los objetos, disuelve los contornos y los confunde con el fondo, rompiendo así con la tradicional jerarquía ente las diferentes zonas del cuadro.



Fotograma de *My love* (2006)

Asimismo, el paisaje está muy presente en el cortometraje *My love* (2006), como hemos visto. Pero también vemos escenas de paisaje urbano, ya que la historia se desarrolla en un ambiente de ciudad. Y debido al componente erótico de la historia, aparecen igualmente desnudos o semidesnudos en el filme. Los dos temas, paisaje y desnudo, son temas habituales en la pintura de Renoir. En los ejemplos que mostramos a continuación, vemos en ambos una casa en el campo, rodeada de árboles y con un camino de acceso de tierra y no asfaltado. La similitud que podemos establecer es el tipo de pincelada aplicada para crear los árboles, en los que se entremezclan toques de varios verdes que al final conforman una masa arbórea para componer la copa del árbol.¹⁴⁸

¹⁴⁸ REWALD, John. *Historia del impresionismo*, 2 vols. Barcelona. Seix Barral. 1972. Vol I. Pp. 142- 144.

Fotogramas de *My love* (2006)Renoir. *La maison Colette a Cagnes*

Aunque la técnica pictórica de Sisley no es igual a la empleada por Petrov, en numerosos lienzos del pintor en los que está representado un paisaje nevado, apreciamos variaciones cromáticas de la nieve según el tipo de luz que incide y el cielo entre gris y azulado se desvanece creando un estilo muy parecido al de Petrov. En estos ejemplos, tanto la nieve como las nubes poseen una gran variedad de luces y sombras otorgando a la pintura un mayor volumen y una iluminación difusa.

Sisley. *Nieve en la carretera, Louveciennes*. 1874Fotograma de *La sirena* (1997)

Las obras de Sisley como las que mostramos aquí, transmiten la sensación de quietud y serenidad que dejan las nevadas fuertes en los paisajes rurales.¹⁴⁹ Sisley reduce la paleta de colores al blanco y gris para plasmar la nieve y el cielo y ha economizado las pinceladas para conseguir la máxima descripción con la mínima modulación tonal. La mezcla de colores usada por Petrov para plasmar la nieve en *La sirena* (1992) es también bastante reducida, pero con el juego de luces y sombras consigue el efecto de volumen y una textura esponjosa para la nieve.

¹⁴⁹ LASSAIGNE, Jacques. *El Impresionismo...* Pp. 66-67.



Sisley. *Nieve en Louveciennes*. 1878



Fotogramas de *La sirena* (1997)

6.4. Influencia del Impresionismo de Rusia

Durante el Siglo XIX y parte del siglo XX, los artistas rusos se fijaron en las tendencias pictóricas europeas. De este modo, el impresionismo nacido en Francia se trasladó pronto a Rusia, aunque con unas particularidades específicas. Según Vladimir Lenyashin los cuadros de los impresionistas rusos “eran un intento de llenar de luz y aire los cuadros realistas, que resultaban poco interesantes”. Para muchos críticos, estos cuadros eran “improvisaciones individuales que no se acercaban en absoluto al impresionismo” y calificaban a los pintores rusos de ser “poco cuidadosos” y “dejar las obras sin terminar”. Otra de las críticas que les hicieron a los artistas rusos que

siguieron esta tendencia fue la poca preocupación por los temas sociales que había en sus pinturas y mostraban más temas poco transcendentales y banales.¹⁵⁰

A continuación mostraremos varios ejemplos de las influencias de los pintores rusos sobre la obra de Petrov, que será muy común a lo largo de toda su filmografía. No existirá una mejor manera de ambientar una historia de Rusia que fijándose en las pinturas sobre Rusia que han hecho sus compatriotas.



Dobuzhinsky. *Al piano*. 1900

En este cuadro de Dobuzhinsky vemos la figura de una dama sentada al piano. Su figura está compuesta por una serie de diminutos puntos en tonos azulados mezclados con tonos más claros. Observamos una clara similitud entre este cuadro con las figuras de las mujeres que están en las máquinas de escribir del cortometraje *One more time* (2010) y que llevan una falda de color azul, en una postura erguida y cuya cara casi no se distingue, porque están compuestas a base de manchas.

¹⁵⁰ VV.AA. Catálogo de exposición. *Impresionismo ruso*. Museo Estatal Ruso de San Petersburgo. Palace Editions. San Petersburgo. 2001. Pp. 15 – 21.



Fotograma de *One more time* (2010)

Petrov tomó de los pintores impresionistas rusos su visión sobre el mundo urbano, sobre cómo pintaban ellos los edificios y las calles. Y fijándose en sus pinturas, Petrov supo captar las formas y los volúmenes y también el ambiente nebuloso que tanto vemos en el París de Docekin como en las ciudades de Petrov. Las pinturas de ambos están compuestas por una suma de manchas de colores, que aparentemente no tienen sentido, pero que juntas, adquieren una armonía de colores y conforman las figuras que vemos finalmente representadas.



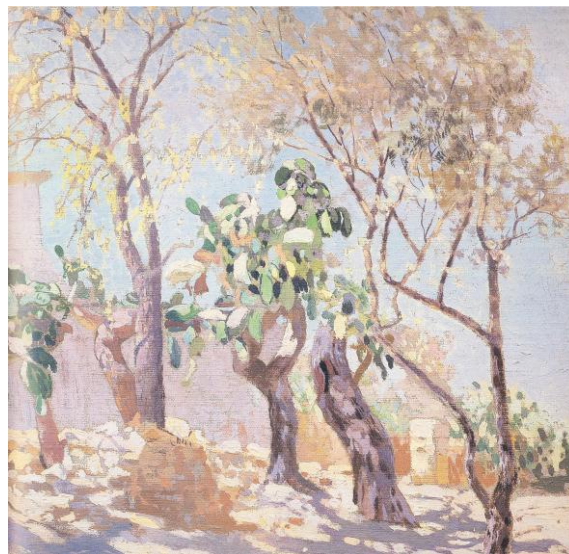
Docekin. Detalle de *París, calle del Barrio Latino*. 1904.

Fotograma de *One more time* (2010)

En el cuadro de Nikolai Petrovich Jimona, *Paisaje con cactus* (Circa. 1900) podemos apreciar unas tonalidades muy parecidas a las empleadas por Petrov en ciertas escenas. La luz llena el cuadro de viveza y las sombras son claras y difusas. Lo mismo pasa con las pinturas de Petrov, cuando decide optar por primeros planos y a medida que va alejando la cámara, vamos descubriendo poco a poco, lo que ha querido mostrar.

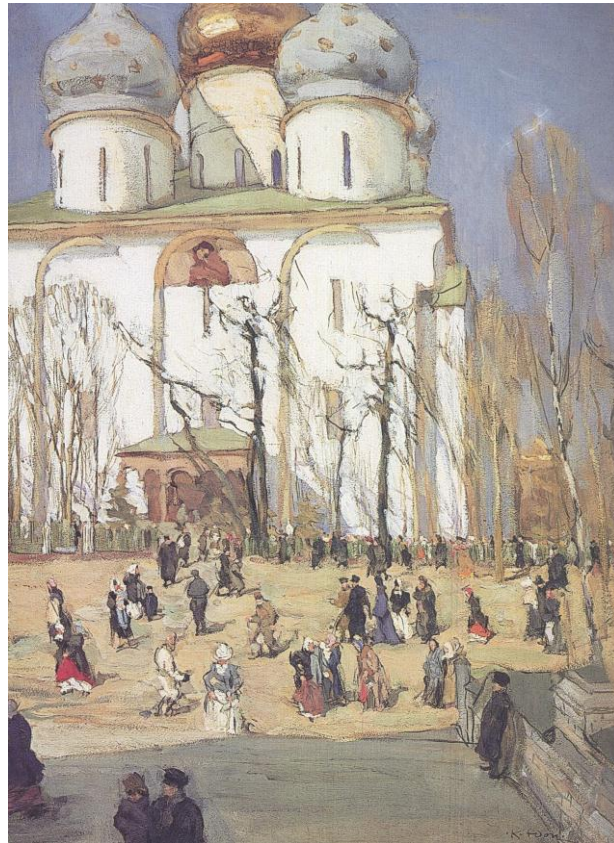


Fotogramas de *My love* (2006)



Jimona. Detalle de *Paisaje con cactus*. Circa 1900

En este cuadro de Konstantin Juon vemos un edificio típico de la arquitectura rusa, con unas cúpulas azules que Petrov ha representado en su cortometraje. Además, estos edificios tienen una planta baja de forma rectangular pintada de blanco en su exterior. Igualmente, en ambos lienzos hay varios árboles situados alrededor del edificio principal y varios grupos de personas que hablan entre sí, plasmados a base de pequeñas manchas y cuyos rostros apenas se distinguen.

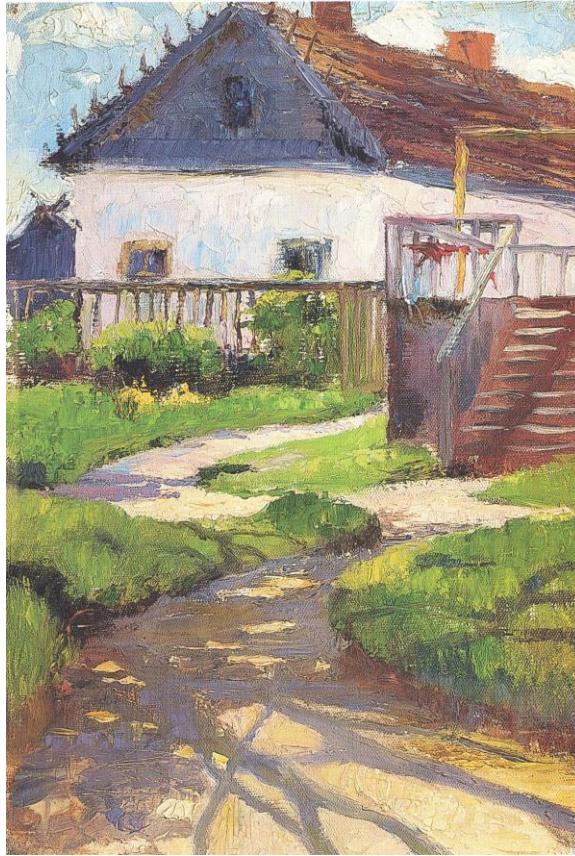


Jun. Día de fiesta. 1903



Fotograma de *My love* (2006)

En la siguiente pintura de Dimitri Nikolaievich Kardovsky aparece una casa de madera, material muy típico de las construcciones rusas. La construcción, dos plantas, es muy similar a las casas que aparecen en *My love* (2006).



Kardovsky. *Finca en el campo*. 1904 – 1907



Fotogramas de *My love* (2006)

Los impresionistas rusos admiraban mucho a los franceses, y como el mismo pintor Korovin afirmaba, “es necesaria la luz, debemos recrearnos más en la luz, hay que tender a la creación en el sentido impresionista”.¹⁵¹

Según Lenyashin en el cuadro *A la orilla del mar* (1910), sale a relucir la capacidad de unos pocos pintores impresionistas que poseen el don de plasmar la

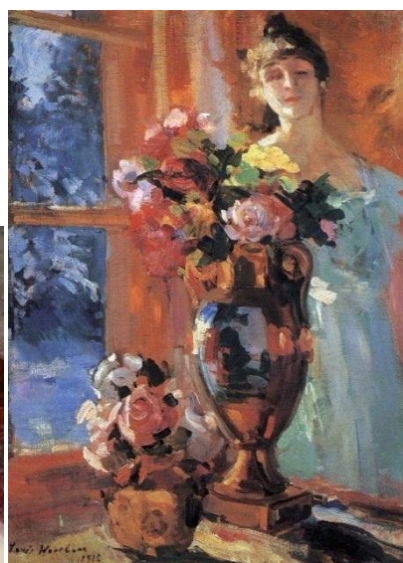
¹⁵¹ VV.AA. Catálogo de exposición. *Impresionismo...* P. 16.

naturaleza con un lenguaje poético, algo que para él es imposible aprender. Este mismo lenguaje, el de la naturaleza, es el que se ve en varias ocasiones en *My love* (2006). La presencia de las flores es muy importante en la historia (los girasoles, las campanillas, etc.) y el resto de la naturaleza y el clima parecen ir acordes con los sentimientos del protagonista. Cuando Antón se siente feliz y enamorado el sol brilla, los campos son verdes y la brisa suave del viento lo cubre todo. Pero cuando se encuentra confuso, débil y apesadumbrado, surgen el viento, las tormentas y la lluvia.¹⁵²

Los recursos del impresionismo, como la tonalidad clara, la pincelada suelta, las sombras de color, la fragmentación, están presentes en la obra de Korovin. Y estas características son muy semejantes a los fotogramas pintados por Petrov.



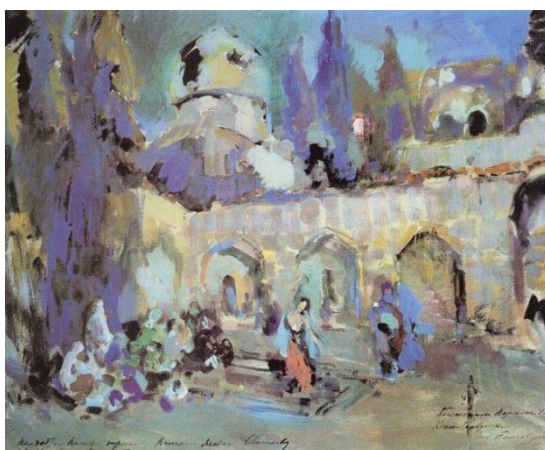
Fotogramas de *My love* (2006)



Korovin. *Still life with portrait of Pertseva*. 1912



Fotogramas de *My love* (2006)



Korovin. *The dance*. 1912

¹⁵² VV.AA. Catálogo de exposición. *Impresionismo...* Pp.15 – 21.



Korovin. *Autumn in Paris, 1912*

El primer lienzo en el que apreciamos la influencia de Konstantin Korovin en los cortometrajes de Petrov es en una escena interior y vemos cómo Petrov se ha servido de este cuadro, para elaborar la decoración interior de la casa de Antón, en la que existen multitud de floreros, jarrones, etc. Asimismo, podemos establecer semejanzas entre las pinturas de Korovin y los fotogramas de Petrov en las estampas urbanas y populares. Partiendo de los cuadros, Petrov ha utilizado el mismo juego cromático que Korovin y las figuras humanas parecen personajes secundarios frente al paisaje de los edificios, los árboles, etc. Por otra parte, el dibujo en Korovin es prácticamente inexistente y las formas se construyen a base de pinceladas difuminadas, igual que ha empleado Petrov en la escena del mercado.

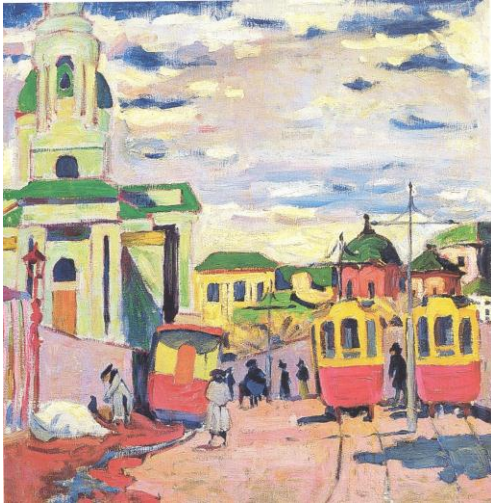
También se ha caracterizado Korovin por sus numerosos retratos de mujeres, como *La terraza* de 1916 o *Dos mujeres en la terraza* de 1911. Estas mujeres, vestidas de blanco o en tonos muy claros y frecuentemente con sombreros que las protejan del sol, se asemejan mucho a las figuras femeninas que Petrov pinta en *My love* (2006).



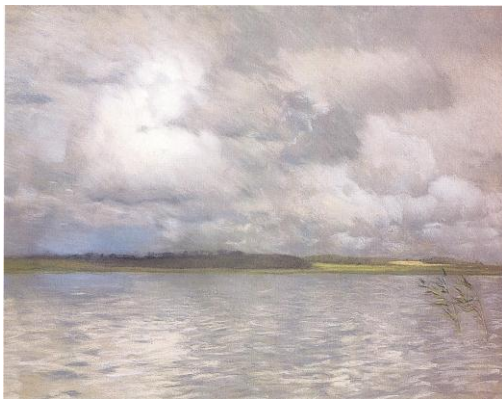
Korovin. *Dos mujeres en la terraza, 1912*



Fotogramas de *My love* (2006)

Lentulov. *Calle, Moscú*. 1910Fotograma de *My love* (2006)

En este cuadro de Aristarkh Lentulov vemos que hay representados varios tranvías y un edificio que semeja una iglesia. A pesar de que los colores son muy vivos y no se corresponden con las tonalidades cromáticas empleadas por Petrov en el filme *My love* (2010), sí que nos sirve el lienzo de Lentulov para comparar las formas que hay representadas. Como apreciamos, Petrov se fija en otros artistas plásticos rusos que ya hayan representado elementos que él quiere incorporar a sus cortometrajes, para que le sirvan de influencia y conseguir así verosimilitud en sus obras, ya que no hay mejor referencia para pintar una época, que echar mano de los pintores que han representado esa época anteriormente.

Levitan. *Día nublado*. 1895.Fotograma de *My love* (2006)

En este fotograma de *My love* (2010), Petrov pinta las nubes y el agua y la ciudad al fondo a base de manchas, pero cuidando los detalles para que las combinaciones de los colores, a pesar de ser muy oscuros, estén cargados de emotividad y expresen el momento de la Historia de Rusia que Petrov está plasmando en esta escena la guerra que llenó de sufrimiento a su país. El modo de plasmar las

nubes y la tormenta de este día nublado también es muy similar al lienzo de Isaac Levitan.

Otro de los impresionistas rusos que pintó paisajes nevados similares a los que Petrov representa en *La sirena* (1997) es Nikolai Mescherin. En su cuadro *Noviembre. Porche* (1905) vemos representada una cabaña en medio del bosque nevado. Esta obra nos interesa para mostrar los elementos naturales como los árboles, el cielo y la nieve, en comparación con Petrov. Pero el cuadro de Mescherin está más próximo al puntillismo, una técnica pictórica algo diferente a lo que empleaba Petrov. Aquí los toques de pintura se notan más que en la obra de Petrov, cuyas manchas están más ensambladas unas con otras. Ambos han sabido captar los paisajes nevado rusos, los ambientes fríos y la nieve que se acumula por todas partes.



Mescherin. Detalle de *Noviembre. Porche*. 1905



Pasternak. *Lev Tolstói con su familia en Yásnaia Poliana*. 1902



Pasternak. *Sesión del Consejo de artistas – profesores de la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú. 1902.*

En estos dos cuadros de interiores de Leonid Pasternak, predominan los tonos anaranjados y también destacan por los contrastes entre las zonas de luz y las sombras. En ambos lienzos hay un punto de luz principal que viene de una lámpara. Lo mismo vemos en varios planos de *Sueño de un hombre ridículo* (1992), como los ejemplos que mostramos abajo. Además, en estos dos ejemplos distinguimos primeros planos en los que las figuras se muestran parcialmente cortadas, pero aquello que ocurre fuera de campo, también tiene importancia para lo que ocurre en el interior del cuadro.



Fotogramas de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)

La influencia de Andrei Riabushkin en el cortometraje de Aleksandr Petrov la percibimos en su cuadro de *Regreso a la feria* (1886). Observamos que en este cuadro tienen mucha presencia los colores terrosos y ocre. Las figuras humanas son prácticamente secundarias, y los rostros se limitan a pequeñas manchas encarnadas. En el corto de Petrov *One more time* (2010), en la mayoría de las ocasiones los rostros

humanos no se representan con todos los elementos, casi nunca hay ojos o nariz. Tan sólo se perfilan a base de alguna pequeña sombra.



Riabushkin. *Regreso de la feria*. 1886



Fotograma de *My love* (2006)

Alexei Kondratyevich Savrasov fue uno de los más importantes pintores de paisajes rusos del siglo XIX, destacando por su estilo lírico y sus composiciones melancólicas. Destaca por pintar escenas de paisajes, con composiciones simples, pero llenas de fuerza.

En relación con las pinturas realizadas por Petrov en *One more time* (2010), podemos establecer relación en cuanto a las tonalidades empleadas (los tonos anaranjados y ocres propios del atardecer) y en cuanto a los elementos presentes dentro del escenario que le confieren un carácter poético a los fotogramas. Los azules del cielo desaparecen tanto en las obras de Savrasov como en este cortometraje de Petrov.



Savrasov. Paisaje de primavera. 1868



Fotograma de *La vaca* (1989)



Savrasov. Paisaje con arco iris. 1881



Fotograma de *La vaca* (1989)

Las cabañas pintadas por Savrasov son muy similares a la casa en la que vive el protagonista de *La vaca* (1989).



Savrasov. Balsas. 1868



Fotograma de *La vaca* (1989)



Savrasov. *Noche de invierno*. 1860

De Valentin Serov nos ha llamado la atención su obra *En invierno* (1898) en el que vemos una cabaña de madera en un paisaje nevado y con un cielo cubierto de nubes grises. Petrov en el cortometraje de *La sirena* (1997) ha tenido que representar muchos paisajes nevados y atmósferas frías. Y comprobamos cómo los fotogramas de Petrov y el cuadro de Serov comparten un encuadre fuera de lo común. La cabaña se encuentra recortada y en una esquina del plano. Además, se deja de lado los azules del cielo y se pintan nubes grises y una nieve que no es completamente blanca, sino que tiene toques grisáceos también, como un reflejo del cielo.

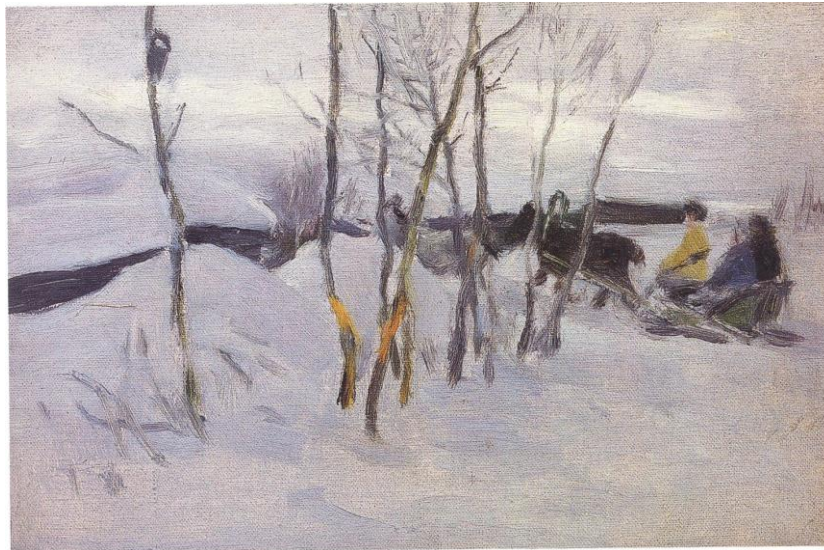


Serov. *En invierno*. 1898



Fotograma de *La sirena* (1997)

En el siguiente paisaje nevado de Alexei Stepanov podemos apreciar unos tonos plateados análogos a los que plasma Petrov en sus fotogramas de *La sirena* (1997). Los árboles y sus ramas, desprovistos casi de hojas, dibujan unas formas curvilíneas muy semejantes en los dos pintores. Conjuntamente, el cromatismo del suelo y el del cielo son parejos, distinguiéndose sólo por la línea del bosque que hay en el horizonte.



Stepanov. *De visita*. (Circa 1926)



Fotograma de *La sirena* (1997)

6.5. Influencias del Posimpresionismo

Recurrimos a Cézanne sobre todo por la temática de sus cuadros y por la composición. La imagen del duelo de pulsos en *El viejo y el mar* (1999), frente a frente en una mesa, también nos recuerda mucho a *Jugadores de Cartas* (1894 - 1895) de Paul Cézanne. Al mismo tiempo, en su cuadro de *Retrato de un campesino* (1905) vemos que la indumentaria es como la ropa usada por algunos personajes en *El viejo y el mar* (1999), vestimenta humilde y un sombrero que le cubra la cabeza.

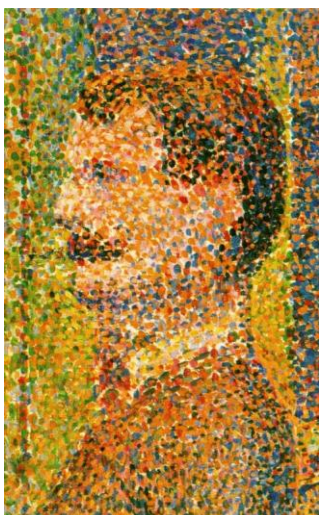


Cézanne. *Jugadores de cartas*. 1894 - 1895

Cézanne otorga volumen a sus pinturas gracias a la geometría, el dibujo y la definición de las formas mediante pinceladas que han sido llamadas constructivas; todo esto sin renunciar al color de gran intensidad mediante los contrastes y las sombras coloreadas¹⁵³, algo que tiene en común con Petrov.

¹⁵³ BECKS – MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne, 1839 – 1906: pioneer of modernism*. Taschen. London. 2001. Pp. 18 – 41; 62 – 64.

Dentro del movimiento pictórico posimpresionista, encontramos un estilo de pintura que consiste en hacer un dibujo mediante puntos, el puntillismo, y cuyo máximo representante es George Seurat. La técnica, que imita Petrov en este anuncio, se basa en poner puntos de colores puros en vez de aplicar pinceladas sobre la tela. Estos pequeños toques de color aplicados sobre la tela, y observados a una cierta distancia, conseguían crear en la retina las combinaciones de color deseadas por el pintor.¹⁵⁴ Esta técnica la imita a la perfección Petrov en la secuencia del anuncio en la que la ballena saca su cola del mar y que ejemplificamos a continuación.



Seurat. *La parade*. 1889



Fotograma del anuncio *Whales*

6.6. Referencias de la pintura costumbrista del S. XIX.

Muchos de los cortometrajes de Petrov tienen como protagonistas a personajes humildes, que son campesinos o pescadores y Petrov refleja de una manera muy expresiva la vida de estos trabajadores y sus sentimientos, prácticamente sin recurrir a los diálogos, tan sólo empleando el componente visual: los gestos del niño hacia la vaca en *La vaca* (1989), la desolación del protagonista ante la vida en *Sueño de un hombre ridículo* (1992), o el agotamiento y el esfuerzo del anciano en *El viejo y el mar* (1999).

¹⁵⁴ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *George Seurat. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000. Pp. s/n

La dura vida de estos personajes tienen grandes parecidos con la vida de los campesinos que pintores como Millet o Van Gogh reflejan en sus lienzos.¹⁵⁵



Fotograma de *La vaca* (1989)

Al analizar el filme de *La vaca* (1989) de Petrov, descubrimos que los escenarios, las vestimentas de los personajes, las herramientas que utilizan para trabajar, etc. son muy semejantes a las pintadas por Millet en *Las espigadoras* (1857) o en *El Ángelus* (1857 - 1859). Además, las tonalidades ocre de las obras de Millet también están presentes en el filme de Petrov.



Millet. *El Ángelus* (1857 - 1859)



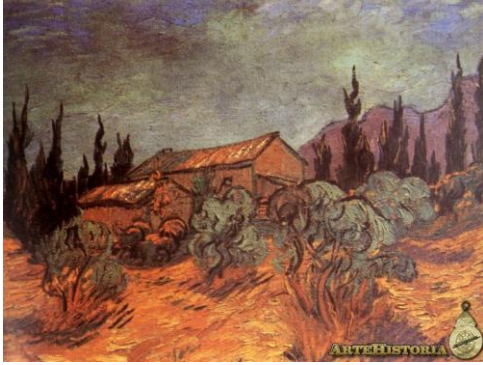
Millet. *Las espigadoras* (1857)

¹⁵⁵ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Vincent Van Gogh. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000. Pp. s/n



Fotogramas de *La vaca* (1989)

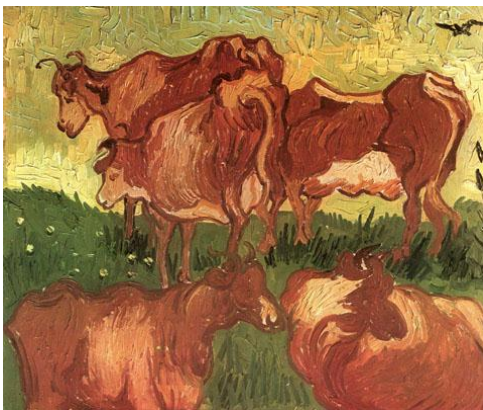
Al visionar al completo el cortometraje de *La vaca* (1989) de Petrov, podemos establecer multitud de semejanzas con los lienzos que Van Gogh realizó en torno al campo, los campesinos y las vacas, sobre todo en su primera etapa como pintor (*Casa de campo con campesina*, 1885; *Campesinos recogiendo turba*, 1883; o *Campo arado*, 1888). La obra Van Gogh está presente en los cortometrajes de Petrov más por su temática que por la técnica pictórica, aunque también veremos más tarde algún ejemplo en el que Petrov imita el estilo de Van Gogh. Ambos supieron reflejar con gran realismo la vida cotidiana de los menos protegidos, de personas que no pertenecen a la alta sociedad y que viven alejados de la ciudad.



Van Gogh. *Cabañas entre olivos* 1889



Fotograma de *La vaca* (1989)



Van Gogh. *Vacas*. 1890



Fotograma de *La vaca* (1989)



Van Gogh. *Campesinos sembrando patatas*. 1885



Fotogramas de *La vaca* (1989)

Van Gogh. *Los comedores de patatas*. 1885Fotograma de *La vaca* (1989)

También podemos establecer similitudes entre el campesino pintado por Van Gogh (*Campesino con pipa*, 1885) y el campesino de *La vaca* (1989). Ambos llevan una gorra para protegerse del sol y los rasgos faciales son muy parecidos. Además, ambos parecen tener una edad similar y se le marcan las arrugas en la frente, en los ojos y por las mejillas.

Fotograma de *La vaca* (1989)Van Gogh. *Campesino con pipa*. 1885

En *Sueño de un hombre ridículo* (1992) también apreciamos similitudes con la pintura de Van Gogh. En cuanto a la gama cromática, en sus primeras obras Van Gogh se inspiró mucho en la pintura de Rembrandt, ya que sus tonalidades son oscuras, los ambientes pobremente iluminados y claras tensiones entre las luces y las sombras. Esto mismo podemos distinguir en casi toda la obra de Petrov *Sueño de un hombre ridículo* (1992). El ambiente es oscuro, porque intenta representar el estado de ánimo del protagonista, que quiere suicidarse, y para él nada tiene sentido y se siente avergonzado por lo que es. A continuación mostramos un ejemplo de un plano de Petrov en *Sueño de un hombre ridículo* (1992) de unas botas gastadas y viejas por el uso que se le ha dado y con los cordones desatados, iguales a las que pinta Van Gogh en 1886 en *Un par de botas*.

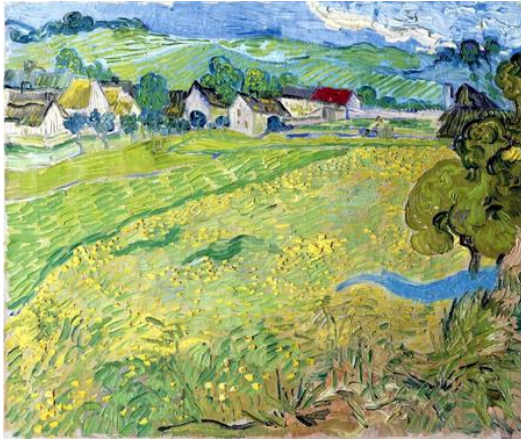
Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)Van Gogh. *Par de botas*. 1886

Como podemos notar, en ambos ejemplos, tanto el de Petrov como el de Van Gogh, la pincelada es gruesa y suelta, ejecutada de forma rápida sobre el soporte. A ambos lo que más le interesa es captar la esencia de lo que se está representado en el cuadro, más que interesarse por los detalles. En el siguiente ejemplo mostramos dos escenas en las que predomina la oscuridad en el plano y en el que la figura humana protagonista del cuadro sólo está iluminada por una pequeña fuente de luz. En el caso del lienzo de Van Gogh es un pequeño fuego el que ilumina la estancia. En el cortometraje de Petrov es una farola de la calle la que aporta la iluminación a la escena.

Van Gogh. *Campesina sentada en el fogón*. 1885Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)

En París, Van Gogh descubre el color impresionista, que transformará su pintura. En sus primeros tiempos en la capital francesa abundan los cuadros de flores y ejercicios prácticos para dominar la técnica de contraste entre colores complementarios aprendida de Delacroix y los impresionistas. Es en esta época cuando Van Gogh pinta la serie de sus girasoles, que también están presentes en el filme de Petrov *My love* (2010), aunque no aparezcan de forma visual.

Los girasoles son un símbolo de orgullo o de deslumbramiento. Ellos son la encarnación de las flores radiantes, que deslumbrará a los que les rodean. El amigo de Antón le recomienda a éste que le regale a Pasha unos girasoles para conquistarle. Y posteriormente, Stephan, el chófer, el hombre que intenta propasarse con ella, le dice que le regalará unos girasoles. Estos girasoles representan, también, a Pasha. Pasha es una chica de dorados cabellos, que deslumbra a todos los hombres, a los que seduce, como Antón y como el hombre que luego se enfrentará al toro. En muchas culturas amerindias, como los aztecas, el girasol simbolizaba al dios del sol.



Van Gogh. *Les Vessensots en Auvers*. 1890



Fotogramas de *My love* (2006)

En los ejemplos superiores, apreciamos las formas de representar los árboles, tanto de Van Gogh como de Petrov. En el primero, los árboles y sus hojas están conformados a base de pequeños toques. En el segundo ejemplo, vemos árboles redondeados, aunque tengan pinceladas cortas, la forma está compuesta a base de formas circulares.

De igual forma, podemos estudiar las influencias pictóricas halladas en los numerosos anuncios que el ruso Aleksandr Petrov ha realizado para la compañía canadiense Blaise Pascal. Uno que debemos destacar es el anuncio *Whales* que realizó para Pacific Life. En este anuncio publicitario encontramos claras influencias a la pintura de Vincent Van Gogh, como se muestra en el ejemplo siguiente.

Van Gogh. *La noche estrellada*. 1889Fotograma del anuncio *Whales*

En este ejemplo de Van Gogh, podemos apreciar similitudes entre ambos artistas en el modo de dar la pincelada, vigorosa y sugerente. Van Gogh pinta un cielo plagado de espirales, al igual que el cielo que pinta Petrov en su escena marina. Asimismo, Van Gogh emplea las líneas de contorno gruesas y de un tono oscuro para marcar los edificios de su lienzo, técnica pictórica que imita Petrov en este anuncio, en el marca con ese mismo trazo oscuro la ballena y la vegetación del fondo.¹⁵⁶

6.7. Influencias del Expresionismo

El pintor belga James Ensor es considerado uno de los precursores de los movimientos expresionistas.¹⁵⁷ Su obra se caracteriza por presentar un mundo lleno de personajes grotescos. Por eso recurrimos a él para hablar de *La sirena* (1999), porque la escena en la que el protagonista se está ahogando, su cara se descompone y semeja una máscara de Ensor. Sus obras a partir de 1880 se poblaron de seres extraños, esqueletos y personajes enmascarados, que en muchas ocasiones se convertían en una sátira social. Uno de los lienzos que podemos citar para ejemplificar su trabajo es *Autorretrato con máscaras* (1889).¹⁵⁸

¹⁵⁶ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Vincent Van Gogh. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000. Pp. s/n.

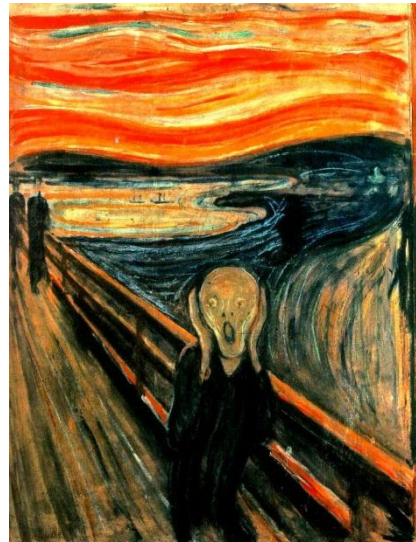
¹⁵⁷ RAGON, Michel. *El expresionismo*. Ediciones Aguilar. Madrid. 1968. Pp. 11 – 62.

¹⁵⁸ RAGON, Michel. *El expresionismo...* Pp. 63 – 74.

Fotograma de *La sirena* (1997)Ensor. *Autorretrato con máscaras*. 1889

En *La sirena* (1997), en el momento en el que el protagonista cae al agua por culpa de la sirena, que lo tira de la barca en la que está, su rostro se deforma, de manera muy similar a la cara que pinta Munch en *El grito* (1893). En los dos casos, los rostros masculinos se descomponen para mostrar la angustia y desesperación que vive el personaje. En el caso de Petrov, el protagonista está enamorado de la sirena, y por eso se subió a una barca para tratar de encontrarse con ella. Pero ella provoca un accidente, balanceando en exceso la barca y provoca que el chico caiga al agua.

Fotograma de *La sirena* (1997)



Fotograma de *La sirena* (1997)

Munch. *El grito*. 1893

Otro de los elementos que tienen en común la pintura de Munch y los fotogramas de Petrov es el posible significado que le otorgamos. La fuente de inspiración para *El grito* (1893) podría encontrarse quizá, en la atormentada vida del artista, educado por un severo y rígido padre. Igual de severo y rígido que es el anciano con el chico en *La sirena* (1997), que desde el momento en que descubre su relación con la sirena le prohíbe verla y lo encierra en la cabaña; razón por la cual el chico se escapa y decide acudir al encuentro de su amada. Es entonces cuando se produce el accidente que lo precipita al agua.

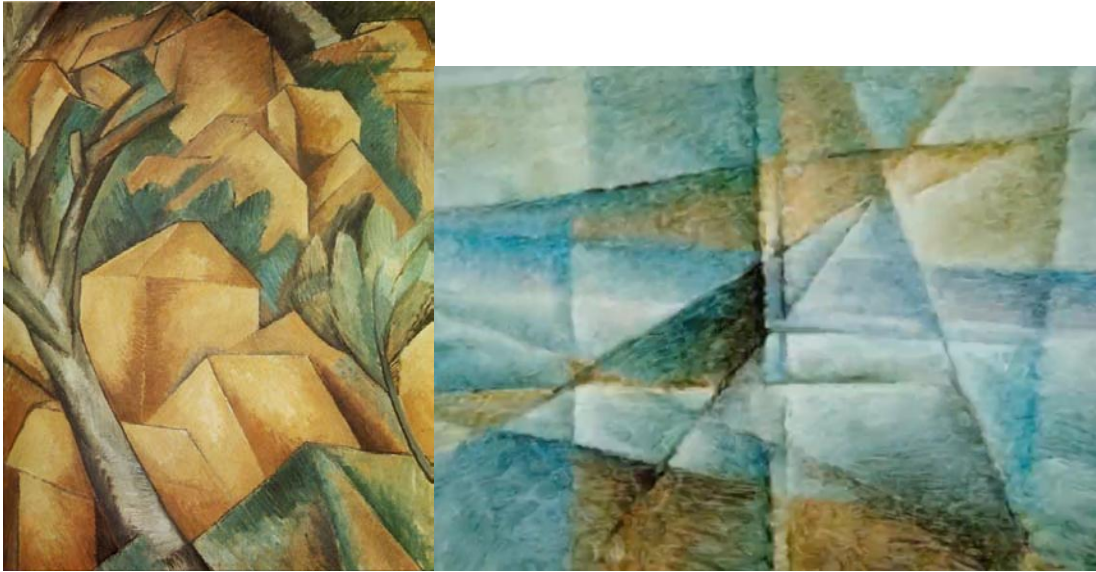
En el cuadro de Munch observamos la deformación de la realidad para expresar de forma más subjetiva la naturaleza y el ser humano. Esta deformación la vemos en el rostro del joven protagonista de *La sirena* (1997), propiciado por la grave situación en la que está, bajo el agua, poniendo en riesgo su vida.¹⁵⁹

6.8. Pintura del Cubismo

Volviendo de nuevo al anuncio publicitario *Whales* que Aleksandr Petrov realizó para la productora canadiense Blaise Pascal, también podríamos señalar otra referencia clara a la pintura cubista de George Braque, una pintura en la que la realidad es ambigua y en la que se experimenta con las formas, destacando en sus creaciones figuras planas, compuestas a base de líneas rectas. La paleta de color, como podemos apreciar en ambos ejemplos mostrados a continuación, se reduce de tal

¹⁵⁹ BISCHOFF, Ulrich. *Edvar Munch: 1863 – 1944*. Taschen. New York. 2000. Pp. 31 – 55.

manera que prácticamente sólo se emplean tres colores en los lienzos, como el verde, el ocre y el gris.¹⁶⁰



Braque. *Casas en L'Esaque*. 1908

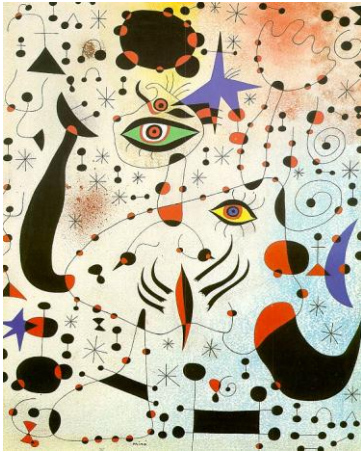
Fotograma del anuncio *Whales*

6.9. Influencia del Surrealismo

En la pintura surrealista de Miró, los colores y las formas abstractas empleadas por el artista español son muy semejantes a las que emplea Petrov en una secuencia de su anuncio. Como podemos apreciar, esta composición de Miró se aleja bastante de la realidad y tanto las formas como los colores están empleados en esta obra de una forma totalmente libre.¹⁶¹ Lo mismo hace Petrov en este anuncio publicitario, en el que identificamos a las ballenas por los colores vivos que destacan sobre el azul del mar situado en el fondo de la pintura.

¹⁶⁰ LEYMARIE, Jean. *Georges Braque*. Solomon R. Guggenheim Museum. Munich. 1988.

¹⁶¹ VV.AA. Catálogo de la exposición: *Joan Miró, 1893 – 1983*. Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern y Contemporani de Palma. Palma. 2008. PP. s/n.



Miró. *Chiffres et constellations amoureux d'une femme*. 1941 Fotograma del anuncio *Whales*

6.10. Influencia de la pintura cubana

En las primeras líneas de este trabajo comentamos que uno de los objetivos de este análisis era fijarnos en las localizaciones y en la época en la que se desarrollan los cortometrajes de Petrov para examinar las influencias en la pintura de artistas de ese mismo lugar y de esa época. Ya en el cortometraje de *My love* (2006) o en *La sirena* (1997), ambos ambientados en poblaciones rusas, percibimos diversas influencias de pintores rusos del siglo XIX y principios del siglo XX que reflejaron en su obra el paisaje de su país natal.

Del mismo modo, en el cortometraje *El viejo y el mar* (1999), ambientada en Cuba, Petrov se ha visto influenciado por diversos artistas cubanos que plasmaron en su obra el paisaje cubano y reflejaron la vestimenta y los rasgos físicos de los cubanos de una clase social humilde, igual que lo son los protagonistas de este cortometraje.

A continuación, mostraremos algunas similitudes entre el cortometraje *El viejo y el mar* (1999) y varios autores de la pintura cubana. Hemos notado que en cuanto a la temática de los cuadros y en el empleo de las gamas cromáticas, *El viejo y el mar* (1999) de Petrov y la pintura cubana tienen mucho en común, debido a que la historia del cortometraje está ambientada en Cuba y los personajes protagonistas están caracterizados de igual manera que algunos personajes que aparecen en la pintura cubana, sobre todo en la que refleja las clases sociales más bajas, su vestimenta, sus rasgos faciales, sus costumbres y los escenarios en los que se desarrolla su vida cotidiana.

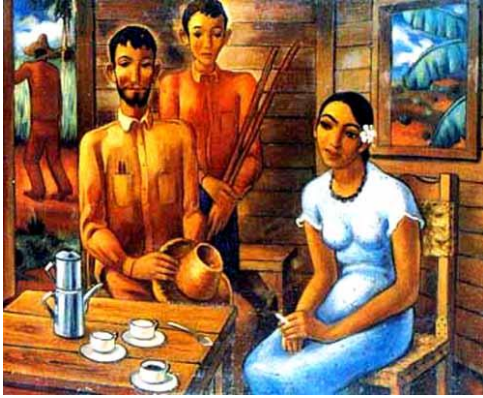
Escobedo Lazo. *Flamboyán y río*. c. 1960Fotograma de *El viejo y el mar* (1999)

Igualmente, en las escenas en las que la acción no se sitúa en el mar, pero que hay elementos naturales, con árboles, caminos de tierra, etc. Petrov y Eberto Escobedo Lazo comparten tonalidades cromáticas y también la forma en que se aplica la pintura, a base de pequeñas manchas, situadas unas por encima de otras, mezclándose entre sí y consiguiendo mezclas de colores variadas de verdes, ocre, naranjas, etc. Los árboles y la hierba se construyen con pinceladas más alargadas, para dar forma a las hojas y en el espacio superior se conjugan los azules del cielo y el blanco de las nubes, pero unas nubes muy suaves, de buen tiempo, que no traerán lluvia.¹⁶²

La pintura de Antonio Gattorno destaca por reflejar a los guajiros cubanos, en los que refleja la pobreza del pueblo cubano pero dotándoles de dignidad y reflejando su psicología interna.¹⁶³ En el cuadro que reproducimos a continuación, Gattorno ha pintado una taberna típica cubana, hecha de madera, con el mobiliario también de madera. Esta construcción típica también la representa Petrov en el cortometraje, tanto en la casa del viejo como el en bar en el que se celebra el duelo de pulso. Recurrir a la pintura cubana le ha servido a Petrov para poder ambientarse mejor y crear un espacio verosímil en su cortometraje.

¹⁶² VV.AA. Catálogo de exposición. *Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. 2006. Pp. s/n.

¹⁶³ VV.AA. Catálogo de exposición. *Cuba siglo XX...* Pp. s/n.



Gattorno. *¿Más café, Don Nicolás?* 1936



Fotograma de *El viejo y el mar* (1999)

Asimismo, también se fija en la indumentaria que reflejan los cuadros de los pintores cubanos para trasladar esa vestimenta a los personajes de *El viejo y el mar*. Como la camisa, los sombreros para protegerse del sol, etc.

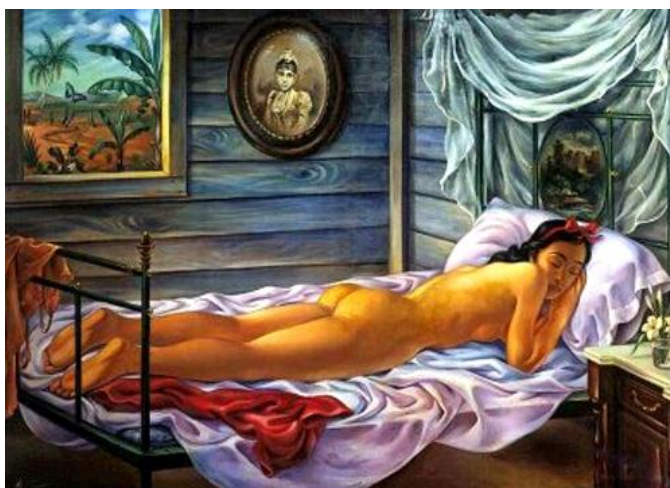


Fotogramas de *El viejo y el mar* (1999)



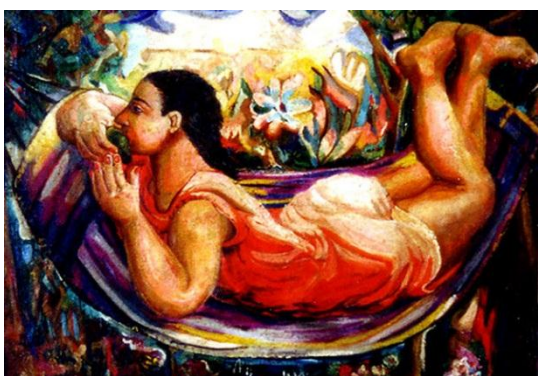
Gattorno. *Guajiros y pilón* c. 1930

Como vemos, numerosos personajes que aparecen en el cortometraje de Petrov llevan una indumentaria parecida a la del cuadro de *Guajiros y pilón* de Gattorno. Una camisa amplia de un solo color y un sombrero de alas grandes para protegerse del sol.

Fotograma de *El viejo y el mar* (1999)Gattorno. *La siesta*. 1940

En la última pintura que mostramos de Gattorno, *La siesta* (1940), observamos a una joven desnuda tumbada en una cama. El personaje no es el mismo, y la habitación del viejo es mucho más humilde. Sin embargo, la postura es similar, tumbados boca abajo. Y vemos cómo los materiales principales para construir los muebles en Cuba es la madera. En ambos cuadros, el mobiliario está dispuesto de manera análoga: la ventana, la mesilla de noche y la cama contra la pared.

Mariano Rodríguez fue un pintor cubano que podemos enmarcar dentro del *Fauvismo* y del *Surrealismo*, corrientes pictóricas de la vanguardia artística que llegó después que el *Impresionismo*. Mario Benedetti dijo de él que “cuando la crítica trató de encasillarlo, cuando intentó subordinarlo a algún rasgo peculiar, definitorio, paradójicamente sólo pudo echar mano a los adjetivos de la insubordinación, y así se dice que su pintura es exuberante, alegre, dinámica, esencial”¹⁶⁴

Mariano Rodríguez. *La hamaca*. c. 1950Fotograma de *El viejo y el mar* (1999)

¹⁶⁴ Artículo: http://multimedia.prensa-latina.cu/App_Files/TextFile/JoseMarianoManuelRodriguezAlvarez.pdf

Mariano Rodríguez tendrá especial interés por pintar escenas de la vida cotidiana, de su Cuba natal. Por eso vemos que estas dos pinturas tienen en común a dos personas descansando tumbadas en una hamaca de tela.

6.11. Influencia de la pintura del Realismo Socialista de Rusia



Brodsky. *Through the branches*. 1907



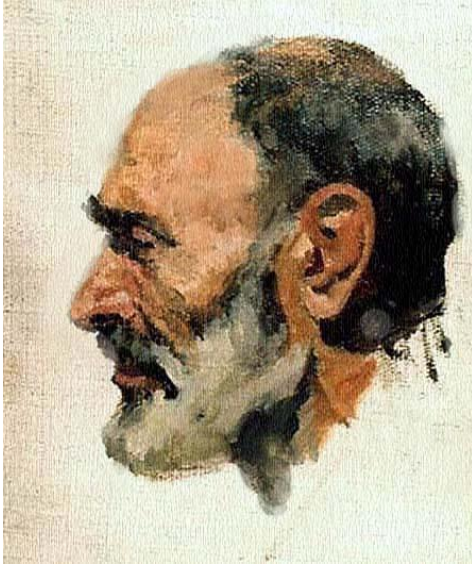
Fotograma de *La sirena* (1997)

La pintura de Isaac Brodsky destacó sobre todo por sus pinturas de retratos y pinturas histórico – revolucionarias.¹⁶⁵ Sin embargo, en este ejemplo de pintura paisajística vemos que hay grandes semejanzas con el paisaje pintado por Petrov en *La sirena* (1998). En el lienzo de Brodsky se representa un gran lago azul rodeado de árboles. Además, en la orilla, se ve una playa, con arena, tal y como se evidencia en la pintura de Petrov.¹⁶⁶ En este caso, las influencias que establecemos entre ambos pintores son más por la temática y la disposición del paisaje en el cuadro que por la técnica pictórica, que son totalmente diferentes.

En cuanto a la elección del rostro del anciano protagonista, vemos que guarda un gran parecido con este retrato pintado por Leonid Anisimovich Tkachenko. Ambos son parcialmente calvos, con pelo cano y barba. Además, poseen un semblante triste y cansado.

¹⁶⁵ HENRIQUE SILVA, Marcos. *Pintura realista russa no século XX: A construção da realidade proletária*. Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 5. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia 2008. Pp. 9 – 11.

¹⁶⁶ HENRIQUE SILVA, Marcos. *Pintura realista...* Pp. 9 – 11.



Tkachenko. *Un hombre viejo*. 1948.



Fotograma de *El viejo y el mar* (1999)

7. CONSIDERACIONES FINALES Y CONCLUSIONES

El trabajo desarrollado a lo largo de las anteriores páginas nos ha llevado a conocer de manera profunda la animación de Aleksandr Petrov, tanto en su técnica como en su temática, acercándonos a sus cortometrajes y anuncios publicitarios a través de las referencias pictóricas halladas en sus obras.

Después de este exhaustivo análisis de las obras fílmicas de Petrov, podemos apreciar una evolución en la paleta de colores que emplea el creador. En sus primeros cortometrajes, *La vaca* (1989) y *Sueño de un hombre ridículo* (1992), predominan las tonalidades sombrías, las sombras son más oscuras, incluso totalmente negras en algunas escenas, mientras que a partir de *La sirena* (1999) ya vemos una pequeña evolución. Hasta llegar a *My love* (2006), cortometraje en el que explota la luz y el color.

Asimismo, hemos comprobado que son muy numerosas las influencias pictóricas que se pueden establecer en las obras de Petrov, no sólo del arte ruso, sino de todo el arte mundial. Petrov se ha visto influenciado por el tenebrismo y el claroscuro tan característico de los pintores barrocos, en los que se establecen grandes contrastes entre las zonas de luces y las de sombras. Aleksandr Petrov emplea esta técnica para crear efectos teatrales, sensaciones de angustia y de misterio. Además, en sus cortometrajes la naturaleza siempre posee un papel primordial, por lo que recurrir a los pintores románticos como Turner o Constable le ha servido para crear atmósferas mágicas, llenas de expresividad y de luz, como en *El viejo y el mar* (1999). Un caso aparte, son las influencias del romántico español Francisco de Goya, del que Petrov ha tomado las pinturas de sus monstruos y seres deformes para crear criaturas espeluznantes o situaciones tensas e inquietantes, como en *My love* (2006) o *La sirena* (1992). De los impresionistas, tanto europeos como rusos, Aleksandr Petrov se ha visto influenciado por la técnica pictórica empleada por éstos, pintura confeccionada a base de pequeños toques de pintura, los contornos difuminados y obras en las que se suprimen los detalles minuciosos y tan sólo se sugieren las formas. Igualmente, los paisajes que Petrov pinta en *La sirena* (1992), en *My love* (2006) o en *One more time* (2010), todas ellas historias ambientadas en Rusia, guardan mucho parecido con obras pintadas por impresionistas rusos. Por otra parte, en varios de los cortometrajes de Petrov los protagonistas proceden de mundo rural, son humildes y viven sin grandes lujos y Petrov ha tomado como referencia para caracterizar a sus personajes la pintura costumbrista del siglo XIX, como la de Millet o Van Gogh. Del mismo modo que Petrov usó a pintores rusos para ambientar mejor sus cortometrajes que se desarrollan en Rusia, para crear el cortometraje de *El viejo y el mar* (1999), Petrov ha empleado a los pintores cubanos para conocer mejor los escenarios en los que se desarrolla la obra de Hemingway y saber cómo son las vestimentas típicas de los cubanos más humildes.

Además, Petrov también se ha influenciado de los pintores realistas socialistas de Rusia, tanto en las pinturas de paisajes como de retratos.

Como hemos visto, Petrov ha tomado numerosas referencias de pintores (Francisco de Goya, Vincent Van Gogh, James Ensor, Antonio Gattorno, etc.) que se preocuparon por los problemas sociales de las clases más desfavorecidas y que a través de su arte intentaron combatir y criticar diversos acontecimientos históricos que se sucedían en su época, como guerras, dictaduras, etc. Tan sólo el cortometraje de *My love* (2010) tiene un ambiente más aristócrata y sus personajes son de una clase social alta. En este cortometraje, además de poseer numerosas referencias a la pintura impresionista, destacan las alusiones a la literatura del Modernismo (que más adelante comentaremos) y a los temas típicos tratados en esta corriente artística, como son la mitología griega, el amor y el deseo sexual.

Con todo esto, este estudio tan sólo es un primer paso en el análisis de las referencias artísticas que se pueden apreciar en los cortometrajes de Aleksandr Petrov. Este trabajo podría continuarse estudiando otras referencias artísticas, como la literatura (recordemos que la mayoría de sus cortometrajes son adaptaciones literarias) las arquitectónicas, las escultóricas o incluso apreciamos influencias de la fotografía, que en este trabajo no hemos tratado en profundidad. Por otro lado, en los filmes de Petrov también encontramos otras referencias pictóricas que sería interesante tratar más exhaustivamente, como la pintura religiosa rusa, el arte del Renacimiento o las vanguardias pictóricas del siglo XX.

Seguidamente, citaremos algunas referencias pictóricas y de otras artes plásticas que se podrían analizar con una mayor profundidad en posteriores trabajos.

En *Sueño de un hombre ridículo* (1992), podríamos analizar el momento en que el protagonista sueña y viaja a ese mundo ideal y lleno de paz, el cual podríamos relacionar con el tema de la Arcadia. Asimismo, podríamos comentar la ambientación tan similar de este nuevo lugar al que llega el protagonista a la Grecia Antigua, tanto en el paisaje como en el vestuario de los personajes. También hay una referencia clara a *La Loba Capitolina*, que alimentó a Rómulo y Remo tras recogerlos del río al que habían sido arrojados.¹⁶⁷

¹⁶⁷ MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz. *Historia del arte clásico en la Antigüedad*. Editorial Universitaria Ramón Areces. Madrid. 2010. Pp. 233 – 238.



Fotogramas de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)

Otro aspecto reseñable que se podría analizar en un futuro estudio es la imagen de la Virgen vestida de azul en el cortometraje *Sueño de un hombre ridículo* (1992).



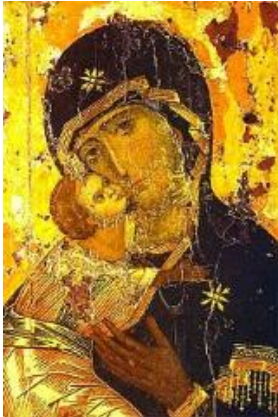
Fotogramas de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)

Durante los Siglos XIV y XV el uso del pigmento azul de ultramar era muy apreciado porque proporcionaba un brillo inigualable por otros pigmentos azules. Éste se obtenía a partir del lapislázuli, que debía ser triturado y mezclado con otros componentes para conseguir un pigmento que se pudiese utilizar en pintura. El lapislázuli es una piedra muy dura y no cede el pigmento con facilidad por lo que era necesaria una gran cantidad de materia prima para obtener una pequeña cantidad de pigmento. Por eso el azul de ultramar era muy apreciado, pero también muy caro (casi tanto como el oro), por lo que su uso en las pinturas se reservaba a los personajes más importantes, normalmente Jesús y la Virgen María.¹⁶⁸

En *La sirena* (1997) también podríamos continuar haciendo un análisis más exhaustivo de las referencias artísticas de este cortometraje. En este filme aparecen numerosas imágenes religiosas que nos recuerdan a las imágenes del arte medieval,

¹⁶⁸ CENNINI, Cennino. *El libro del arte*. Akal. Madrid. 1988. Pp. 29 y 40

con el que podríamos estudiar más en profundidad el arte religioso de Rusia, el país de origen de Petrov.



Virgen de Vladimir. 1125



Fotograma de La sirena (1997)

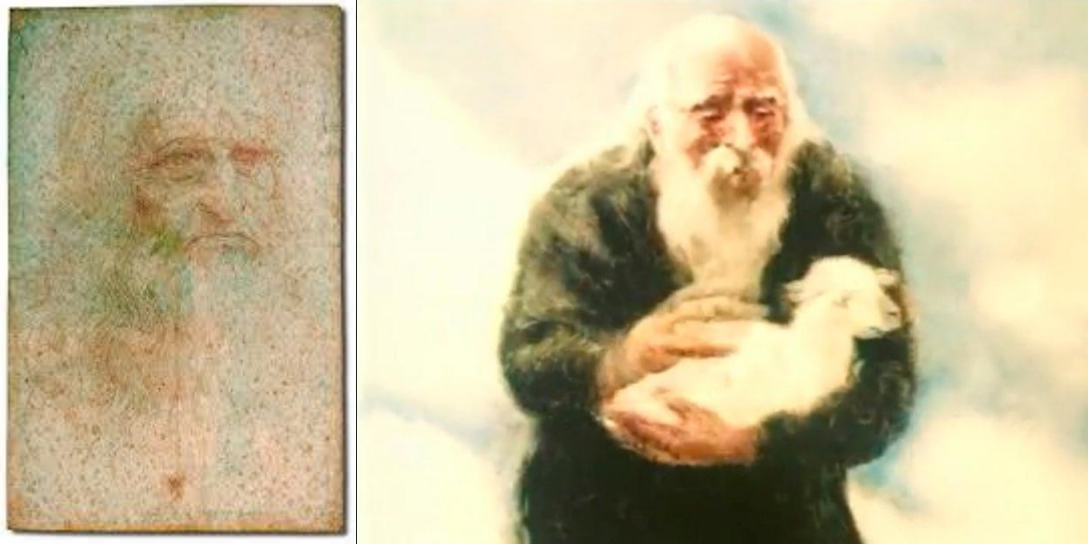
Por otro lado, podríamos estudiar el arte del Renacimiento, como por ejemplo el cuadro de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* (1510 -1513) de Leonardo da Vinci, que parece estar plasmado en el cortometraje de Petrov *La sirena* (1997), en la escena en la que el anciano sube unas largas escaleras y se encuentra con una mujer que balancea a un bebé en una cuna y posteriormente arroja a un cordero entre sus brazos.¹⁶⁹



Fotograma de La sirena (1997)

En cuanto al anciano que aparece en el cortometraje *La sirena* (1997), nos recuerda mucho a los autorretratos conservados de Leonardo da Vinci. Un viejo con gesto abatido, lleno de arrugas, con una larga barba blanca y cabellos largos.

¹⁶⁹ MARANI, Pietro c. *Leonardo: catálogo completo*. Akal. Madrid. 1992. Pp. 112 - 114

Da Vinci. *Autorretrato*. 1516Fotograma de *La sirena* (1997)

También en *La sirena* (1997) podríamos relacionar los fotogramas en los que el protagonista cae al agua y se está ahogando con las pinturas de Francis Bacon, que ha hecho algunas de las pinturas más desgarradoras y angustiosas del arte contemporáneo. Bacon en sus cuadros trabajó la representación de la figura masculina o femenina, que por lo general aparece de forma desfigurada e incluso de forma aterradora, en espacios cerrados y oscuros.¹⁷⁰

Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)Bacon. *Autorretrato*. 1971

Esta misma deformación de los cuerpos podemos citarla para *Sueño de un hombre ridículo* (1992), en el momento en que el protagonista está en el tren y empieza a soñar, plano que se parece a *Figura tumbada* (1966) de Bacon.

¹⁷⁰ FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 1994. Pp. s/n.

Fotograma de *Sueño de un hombre ridículo* (1992)Bacon. *Figura tumbada*. 1966

El cortometraje *One more time* (2010) no está enteramente realizado por Aleksandr Petrov, sino que ha sido una colaboración del director Ruso con varios estudiantes, a los que supervisó el trabajo. Sin embargo, la técnica pictórica continúa siendo la misma.

Lo que sería interesante destacar de este cortometraje, son las numerosas referencias a la Historia de Rusia que hay a lo largo del mismo. Hay referencias a la II Guerra Mundial, a la época de la Unión Soviética Comunista, incluso al desastre de Chernóbil. Hay también menciones a la aparición de la fotografía. Probablemente Petrov haya recurrido a imágenes fotográficas de la época para saber qué tipo de indumentaria llevaban en la época que él está representando o cómo eran los objetos reales de esa etapa que Petrov está pintando. De este modo, podríamos relacionar diversas fotografías de militares o imágenes de fotógrafos que después se plasman en el corto.

Imagen tomada de la web: <http://es.123rf.com/> Fotogramas de *One more time* (2010)



Fotograma de *My love* (2006)

Además, la ciudad en la que se desarrolla la historia de *One more time* (2010) es Yaroslav. Y si nos fijamos en algunas imágenes de la ciudad, vemos que algunos edificios emblemáticos sirven de inspiración a Petrov en su cortometraje, como son las cúpulas azul verdosas de los edificios que mostramos a continuación.



Imagen tomada de: <http://mir-travel.com/sp/destination-guide/yaroslavl> Fotograma de *My love* (2006)

Al final, también vemos que el último fotograma animado del cortometraje, se transforma en una fotografía real. De esta forma descubrimos que el niño que va conduciendo toda la historia a lo largo del cortometraje, es el mismo niño que el representado en la fotografía. Y cuando el plano se abre, descubrimos a un personaje masculino (que presuponemos que es el niño de la fotografía y protagonista del corto) que está disfrutando de la música de su gramófono, en el que suena el mismo tema que escuchábamos en el filme. Asimismo, también podría ser interesante analizar en este cortometraje el tema musical que sirve de hilo conductor para esta historia, ya que es el único filme de Petrov en el que la música juega un papel fundamental.

Por último, también podríamos profundizar en el estudio de la filmografía de Aleksandr Petrov analizando sus influencias literarias. No sólo tendríamos que estudiar las obras literarias que ha adaptado, sino que por ejemplo, en *My love* (2006) observamos influencias directas de la literatura del Modernismo. Muchas de las características del Modernismo, las podemos advertir en este cortometraje. Constantemente aparecen alusiones a la obra de Rubén Darío, a los temas y a los símbolos que emplea en sus poesías (el amor, el erotismo, la melancolía, la aristocracia, el helenismo, el color azul¹⁷¹, el cisne¹⁷², etc.)



Fotogramas de *My love* (2006)



Fotogramas de *My love* (2006)

En resumen, las posibilidades de análisis de referencias artísticas de los cortometrajes de Aleksandr Petrov son innumerables. En este trabajo sólo hemos abierto un pequeño camino que deberá ser continuado en futuras investigaciones.

¹⁷¹ VALERO, Juan. Primera carta de Juan Valera a Rubén Darío en respuesta al libro AZUL. 1888. En: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/corpus/unidad.cmd?idCorpus=30&idUnidad=694&posicion=1>

¹⁷² GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique. *Tuércelo el cuello al cisne*. 1911. En http://www.poesiahispana.com/gonzalez_martinez.htm

8. FUENTES DOCUMENTALES

8.1. Fuentes bibliográficas

Bibliografía sobre investigaciones científicas

- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Gregorio.; GIL FLORES, Javier. Y GARCÍA JIMÉNEZ, Eduardo. *Metodología de la investigación cualitativa*. Aljibe. Málaga. 1996.
- PÉREZ JUSTE, Ramón: "Diseño experimental". En *DE LA ORDEN (Dir.): Investigación Educativa*. Anaya. Madrid. 1985. p. 71. En RODRÍGUEZ GÓMEZ, Gregorio.; GIL FLORES, Javier y GARCÍA JIMÉNEZ, Eduardo. *Metodología de la investigación cualitativa*. Aljibe. Málaga. 1999.

Bibliografía sobre el cine de animación y la pintura

- HERGUERA, Isabel y VICARIO, Begoña. *Mamá, quiero ser artista Entrevistas a mujeres del cine de animación*. Ocho y medio. Madrid. 2004

Bibliografía sobre cine y pintura

- AUZEL, Dominique. *Emile Reynaud et l'image s'anima*. Editions Du May. Paris. 1992.
- BELLOUR, R. *Cinema et peinture*. PUF. París, 1980
- BORAU, José Luis. *La pintura en el cine. El cine en la Pintura*. Ocho y medio. Madrid. 2003.
- CAMARERO, Gloria. *Pintores en el cine*. Ediciones JC Clementine. 2009.
- CERRATO MEJÍAS, Rafael. *Cine y pintura*. Ediciones JC Clementine. 2010.
- HERNÁNDEZ RUIZ, J. *Escenarios de la fantasía. El legado de la arquitectura y de las artes plásticas en el Cine*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 1991.
- ORTIZ, A. y PIQUERAS, M^a J. *La pintura en el cine*. Paidós. Barcelona, 1995.
- SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Alianza Editorial. Madrid. 1994.
- TEJEDA, C. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Cátedra. Madrid, 2008.

Bibliografía sobre la historia de la animación

- BIRD, W. "Robertson in Madrid".2003. En *New Magic Lantern Journal*, London, 9 (3).
- CANDEL CRESPO, José María. *Historia del dibujo animado español*. Tres fronteras. Murcia. 1994.
- CERAM, C. W. *Arqueología del Cine*. Destino. Barcelona. 1965
- DURÁN, Jaume. *El cine de animación norteamericano*. UOC. Barcelona. 2008.
- CUENCA FERNÁNDEZ, Carlos. *Segundo de Chomón (Maestro de la fantasía y de la técnica)*. Editora Nacional. Madrid. 1972.

- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier y LÓPEZ SAN SEGUNDO, Carmen. *La vuelta al mundo de la linterna mágica en ochenta visitas*. Fonseca. Journal of communication. Salamanca. 2010.
- GILLI, Jean A. *Los grandes directores de cine*. Ediciones Robinbook. Barcelona. 2006.
- GODER, Dina. *Moving Pictures: The Little-Known History of Russian Animation*. *Russian Life* 46.6 (Nov-Dec 2003).
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Editorial Lumen. 1995.
- LENBURG, Jeff. *The encyclopedia of animated cartoons*. Checkmark Books. New York. 1999.
- LUCCI, Gabriele. *Animación*. Electa. Barcelona. 2005.
- MCCARTHY, Helen. *Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation: Films, Themes, Artistry*. Stone Bridge Press. Berkeley. 2002.
- MANZANERA, María. *Cine de animación en España: largometrajes 1945 – 1985*. Universidad de Murcia. Murcia. 1992.
- MARTÍNEZ BARNUEVO, María Luisa. *El cine de animación en España (1908 - 2001)*. Fancy Ediciones. Valladolid. 2003.
- MILLINGHAM, F. *¿Por qué nació el cine?* Nova. Buenos Aires. 1945.
- MONTIEL, Alejandro. *Teorías del cine: un balance histórico*. Literatura y ciencia. 1999.
- MOSCARDÓ GUILLÉN, José. *El cine de animación en más de 100 largometrajes*. Madrid. Alianza Editorial. 1997.
- NOAKE, Roger. *Animation. A guide to animated film techniques*. Macdonald Orbis. London. 1988.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial: Desde los orígenes*. Siglo XXI Editores. México. 2004.
- STAHELIN, C. *Historia genética del cine: de Altamira al Wintergarten*. Universidad de Valladolid. Valladolid. 1981.
- TAYLOR, Richard. *Politics of Soviet Cinema, 1917-1929*. Cambridge, Great Britain: Cambridge University Press, 1979.
- THARRATS, Juan Gabriel. *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza. 1988.
- THOMAS, Frank y OLLIE, Johnston. *Disney animation: the illusion of life*. New York, Abbeville Press. 1981.
- VALENCIA GARCÍA, Guadalupe. *Tiempo y espacio: miradas múltiples*. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2005.
- WIEDEMANN, Julius. *Animation Now! Taschen 25th Anniversary*. London. 2007.
- WILLIAMS, Richard. *The Animator's Survival Kit--Revised Edition: A Manual of Methods, Principles and Formulas for Classical, Computer, Games, Stop Motion and Internet*. Faber and Faber. London. 2010.

Bibliografía sobre la historia de la animación rusa

- BENDAZZI, Giannalberto. *Cartoons: 110 años de cine de animación*. Ocho y medio. Madrid. 2003.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Cátedra. Madrid. 1991.
- GUBERN, Román. *Odisea Espacial*. Salvat. Barcelona. 1974.
- HOWARD, Cerise. *The Passion of the Peasant Poet: Jiří Trnka, A Midsummer Night's Dream and The Hand*. 2013. En: <http://sensesofcinema.com/2013/uncategorized/the-passion-of-the-peasant-poet-jiri-trnka-a-midsummer-nights-dream-and-the-hand/>
- KITSON, Clare. *Yuri Norstein And Tale of Tales: An Animator's Journey*. John Libbey Publishing. Eastleigh (England). 2005.
- LABARRÉRE, André Z. *Atlas del cine*. Ediciones Akal. Madrid. 2009.
- MATTHEWS, Kate. *Assembly Required: Technique, Style and Story: The 2007 Melbourne International Animation Festival*. 2007. <http://sensesofcinema.com/2007/festival-reports/melbourne-animation-2007/>
- NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel. *Reflexiones del hecho religioso a través del cine*. UAM – X. México. 2008.
- RIVERA ESCOBAR, Raúl. *La era silente del dibujo animado*. Fondo Editorial de la UNMSM. Lima. 2007.
- ROBINSON, Chris. *Animators Unearthed: A Guide to the Best of Contemporary Animation*. The Continuum International Publishing Group. New York. 2010.
- ROLLBERG, Peter. *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Scarecrow Press. Maryland. 2009.

Bibliografía sobre pintura del Barroco

- BOECK, Wilhelm. *Rembrandt*. Editorial Labor. Barcelona. 1970. P. 53 – 58.
- JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo*. Espasa – Calpe. Madrid. 1999.
- <http://www.artehistoria.jcyl.es/>
- ROSENBERG, Jakob. *Rembrandt. Vida y obra*. Alianza Editorial. Madrid. 1987
- SCHWARTZ, Gary. *El libro de Rembrandt*. Lunwerg. Barcelona. 2006.
- VV.AA. *El Barroco. 1600-1770. El Arte europeo de Caravaggio a Tiepolo*. Editorial Electa. Barcelona. 2005.

Bibliografía sobre la pintura del Romanticismo

- BIHALJI – MERIN, Oto. *Goya entonces y ahora: Retratos, pinturas, frescos*. Ediciones Encuentro. Madrid. 1983.
- CISERI, Ilaria. *El romanticismo: 1780-1860: nace una nueva sensibilidad: Joseph Wright of Derby, Heinrich Füssli, Francisco Goya, Jacques Louis David, William Blake ...* Editorial Electa. Barcelona. 2004.

- COGNIAT, Raymond. *El Romanticismo*. Editorial Aguilar. Madrid. 1969.
- FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Turner, J. M. W. (Joseph Mallord William), 1775-1851. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000.
- GLENDINNING, Nigel. *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. 2007.
- MÜLLER, P.E. *Goya's 'Black' Paintings: Truth and Reason in Light and Liberty*. Hispanic Society of America. New York. 1984.
- PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso, E. *Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates*. Fundación Bartolomé March. Madrid. 1979.
- TOMAN, Rolf. *Neoclasicismo y Romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo: 1750-1848*. Könemann. Colonia. 2000.
- VV.AA. Turner y Constable. *Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés*. Art Book. Electa bolsillo. Madrid 2000.

Bibliografía sobre pintura impresionista

- ARGAN, G.C., *El arte moderno, 1770-1970*. Fernando Torres editor. Valencia. 1975 (1970).
- BARTER, Judith A. *Mary Cassatt, modern woman*. Art Institute of Chicago in association with H. N. Abrams. New York. 1998.
- BECKS – MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne, 1839 – 1906: pioneer of modernism*. Taschen. London. 2001.
- DENVIR, Bernard. *Historia del impresionismo: los pintores y sus obras*. Madrid. Libsa. 1992.
- FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Gustave Courbet, 1819-1877. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000.
- FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Vincent Van Gogh, 1853-1890. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000.
- FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *P. Auguste Renoir, 1841-1919. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000.
- FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Joaquín Sorolla, 1863-1923. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000.
- FERNIER, Jean Jaques. *Courbet et Ornans*. Herscher. Paris. 1989.
- FRIED, Michael. *El realismo de Courbet*. Antonio Machado Libros. Madrid.
- HANSON, Anne Coffin. *Manet and the Modern Tradition*. Yale University Press. New Haven. 1979.
- HERBERT, Robert Louis. *Impressionism: Art, leisure and Parisian society*. Yale University Press. London. 1988.
- HORST, Keller. *Miroir de L'impresionisme*. V.N.U Books International. Netherlands. 1980.
- JALARD, Michel – Claude. *El posimpresionismo*. Aguilar. Madrid. 1968.
- LASSAIGNE, Jacques. *El Impresionismo*. Aguilar Ediciones. Madrid. 1968.

- LAVEQUE, Jean Jacques. *Gustave Caillebotte: l'oublié de l'impressionnisme. 1848 – 1894*. ACR edition. Paris. 1994.
- LEYMARIE, Jean. *El impresionismo: la explosión del color*. Barcelona. Carroggio. 1991.
- MALVANO, Laura. *Camille Pissarro*. Codex. Buenos Aires. 1965.
- NOVOTNY, Fritz. *Pintura y escultura en Europa, 1780 – 1880*. Madrid. Cátedra. 1983.
- REYERO, Carlos. *Las claves del arte del Romanticismo al Impresionismo*. Madrid. Anaya. 1991.
- REWALD, John. *Historia del impresionismo, 2 vols*. Seix Barral. Barcelona. 1972.
- SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Alianza Editorial. Madrid. 1994.
- STUCKLEY, Charles F. *Berthe Morisot, impressionist*. Sotheby's Publications. London. 1987.
- VV.AA. *De Manet à Matisse*. Paris. Éditions de la Reunion des Musées Nationaux. 1990.

Bibliografía sobre el Posimpresionismo

- FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *George Seurat. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000. Pp. s/n.
- FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Paul Cézanne, 1839-1906. Col. Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 2000.

Bibliografía sobre el Surrealismo

- VV.AA. Catálogo de la exposición: *Joan Miró, 1893 – 1983*. Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern y Contemporani de Palma. Palma. 2008.

Bibliografía sobre el Cubismo

- LEYMARIE, Jean. *Georges Braque*. Solomon R. Guggenheim Museum. Munich. 1988.

Bibliografía sobre pintura del Expresionismo

- BISCHOFF, Ulrich. *Edvar Munch: 1863 – 1944*. Taschen. New York. 2000.
- RAGON, Michel. *El expresionismo*. Ediciones Aguilar. Madrid. 1968.
- TRICOT, Xavier. *James Ensor: catalogue raisonné des peintures*. La Bibliothèque des arts. Paris. 1992.

Bibliografía sobre el Modernismo

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique. *Tuércele el cuello al cisne*. 1911.

- MARINI – PALMIERI. *El modernismo literario hispanoamericano: caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*. Fernando García Cambeiro. Buenos Aires. 1989.

Bibliografía sobre pintura cubana

- VV.AA. Catálogo de exposición. *Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. 2006.

Bibliografía sobre pintura rusa

- HENRIQUE SILVA, Marcos. *Pintura realista russa no século XX: A construção da realidade proletária*. Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 5. Universidade Federal de Uberlândia. 2008
- VV.AA. Catálogo de exposición. *Impresionismo ruso*. Museo Estatal Ruso de San Petersburgo. Palace Editions. San Petersburgo. 2001.

Bibliografía de otras referencias

- CENNINI, Cennino. *El libro del arte*. Akal. Madrid. 1988.
- FAERNA GARCÍA – BERMEJO, José María. *Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa. Barcelona. 1994.
- MARANI, Pietro c. *Leonardo: catálogo completo*. Akal. Madrid. 1992
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz. *Historia del arte clásico en la Antigüedad*. Editorial universitaria Ramón Areces. Madrid. 2010.
- PIERRE, José. *El Cubismo*. Ediciones Aguilar. Madrid. 1968.
- ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci: obra pictórica completa y obra gráfica*. Taschen. London. 2007.

8.2 Fuentes webgráficas

Webgrafía sobre el cine de animación y la pintura

- <http://www.artofthetitle.com/title/walle/>
- <http://eternalsunshineofthelogicalmind.blogspot.com.es/2008/11/wall-es-credits.html>

Webgrafía sobre la historia de la animación

- <http://kailepdesign.wordpress.com/2008/01/15/historia-de-la-animacion-principios-de-la-animacion-etapas-de-la-animacion/>

- <http://ricardoglazmananimacion.wordpress.com/2010/08/26/breve-historia-de-la-animacion/>
- <http://www.scoop.it/t/anime-labzine/p/1250564098/maggot-de-saori-shiroki-cine-mudo-de-animacion>
- <http://www.subcutaneocreative.com/2013/04/animacion-breve-historia.html>
- <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historiacineanimacion.htm>

Webgrafía sobre la historia de la animación rusa

- <http://casarusia.com/2008/09/historia-de-la-animacion-rusa.html>
- http://rusiahoy.com/cultura/2013/02/02/cine_de_animacion_antinazi_en_la_rusia_sovietica_1941-1945_24497.html

Webgrafía sobre Aleksandr Petrov

- <http://amistadhispanosovietica.blogspot.com.es/2011/11/las-obras-de-arte-animadas-de-alexandr.html>
- <http://elinfantedelladovacio.blogspot.com.es/2011/11/un-genio-de-nuestros-dias-aleksandr.html>
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Petrov_\(animator\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Petrov_(animator))
- <http://www.awn.com/articles/profiles/alexandre-petrov-my-love-animation>
- <http://armacpherson.blogspot.com.es/2009/01/influences-part-2-aleksandr-petrov.html>
- <http://www.cineforum-clasico.org/archivo/viewtopic.php?f=64&t=13716>
- <http://www.metafilter.com/111744/Aleksandr-Petrov-Russian-paintonglass-animator>
- <http://www.pulso-digital.com/2a-literatura/my-love-de-alexander-petrov-1a-entrega-subtitulada-subido-por-amalokch-y-a-pulso-por-mam/>
- <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes12/cinedeanimacion.html>
- <https://vimeo.com/29157506>

Webgrafía sobre pintura del Barroco

- <http://www.artehistoria.jcyl.es/>

Webgrafía sobre pintura impresionista

- <http://www.artehistoria.jcyl.es/>
- <http://www.joconde.fr>

- <http://www.museothyssen.org/thyssen/home>
- <http://www.rmn.photo.fr>
- <http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?lang=nl>

Webgrafía sobre pintura del Expresionismo

- <http://sobrebelgica.com/2009/08/05/james-ensor-el-padre-del-expresionismo-belga/>
- <http://www.artehistoria.jcyl.es/>
- <http://www.pinturayartistas.com/james-ensor-pintar-a-los-hipocritas-y-mentirosos/>
- <http://www.museothyssen.org/thyssen/home>

Webgrafía sobre el Modernismo

- <http://complemento-agente.blogspot.com.es/2012/10/el-cisne-simbolo-modernista.html>
- <http://dreamers.com/cisne/textos/modernismo2.html>
- http://www.poesiahispana.com/gonzalez_martinez.htm

Webgrafía sobre Pintura Cubana

- http://multimedia.prensa-latina.cu/App_Files/TextFile/JoseMarianoManuelRodriguezAlvarez.pdf
- <http://www.pintorescubanos.org/>
- <http://www.pintoreslatinoamericanos.com>
- <http://www.cernudaarte.com/artists/eberto-escobedo/>

Webgrafía sobre Pintura Rusa

- <http://pintoresfamosos.juegofanatico.cl/pintores-rusos.htm>

Webgrafía sobre Fotografía Rusa

- <http://es.123rf.com/>

Webgrafía de los museos

- <http://saintlouis-rome.net/>
- <http://www.flg.es/>
- <http://www.fuendetodos.org/museo.html>
- <http://www.galleriaborghese.it/>
- <http://www.harvardartmuseums.org/art/fogg-museum>

- <http://www.hermitagemuseum.org/>
- <http://www.marmottan.com/>
- <http://www.mba-lyon.fr/mba/>
- <http://www.metmuseum.org/>
- <http://www.mfa.org/>
- <http://www.moma.org/>
- <http://www.musee-orsay.fr/>
- <http://www.museodelprado.es/>
- <http://www.museothyssen.org/thyssen/home>
- <http://www.nationalgallery.org.uk/>
- <http://www.natgalscot.ac.uk/>
- <http://www.nationalmuseum.se>
- <http://www.nga.gov/>
- <http://www.nortonsimon.org/>
- <http://www.staedelmuseum.de>
- <http://www.tate.org.uk/>
- <http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?lang=nl>

Webgrafía de Aleksandr Petrov

1988 - *Marathon* , (dirigido y animado con Mikhail Tumelya)

- <http://www.youtube.com/watch?v=itV455k4HZw>

1989 - *La vaca* , (basado en una obra de Andrey Platonov)

- <http://www.youtube.com/watch?v=AWGPK5Apv5A>

1992 - *El sueño de un hombre ridículo*, (de Fyodor Dostoevsky)

- <http://www.youtube.com/watch?v=rnRTaTP7SGo>
- <http://www.youtube.com/watch?v=Fj53DPz9UD0>

1997 - *Mermaid* , (basado en una obra de Alexander Pushkin)

- <http://www.youtube.com/watch?v=7MpAr3rcEg0>

1999 - *El viejo y el mar* (basado en una obra de Ernest Hemingway)

- <http://www.youtube.com/watch?v=W5ih1IRIxI>

2003 - Participó en *días de invierno* , (Fuyu no hi)

- <http://www.youtube.com/watch?v=nBxT4qsD9N8>

2006 - *My Love*, (basado en una obra de Ivan Shmelev)

Anuncio para Coca-cola

- http://www.youtube.com/watch?v=AIPXPAuE3_4

Anuncio por el 150 aniversario de Russian Railways

- <http://www.youtube.com/watch?v=2xulOwmr>

Anuncio para la United Airlines

- <https://vimeo.com/10290754>
- <https://vimeo.com/22659203>

Anuncio para Schwarzkopf Henkel

- <https://vimeo.com/22657789>

Anuncio Pacific Life "Whales"

- <https://vimeo.com/22656479>

9. ANEXOS