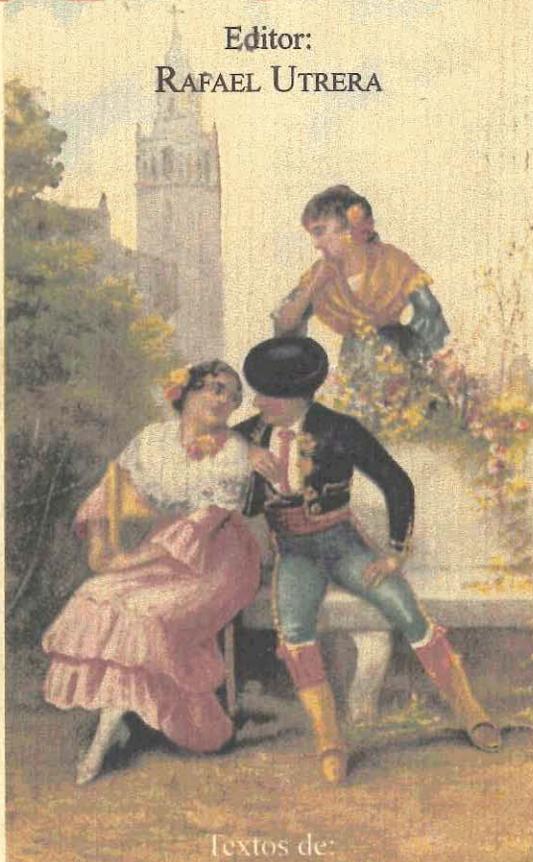


IMÁGENES CINEMATográfICAS DE SEVILLA

Editor:
RAFAEL UTRERA



Textos de:

§ ANTONIO CHECA § VICTORIA
FONSECA § INMACULADA GORDILLO
§ VIRGINIA GUARINOS § FRANCISCO
PERALES § ANA RECIO § ENRIQUE
SÁNCHEZ OLIVEIRA § RAFAEL UTRERA

S E R I E C O M U N I C A C I Ó N

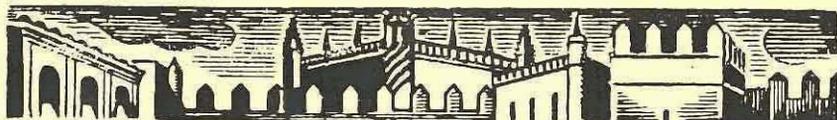
PADILLA LIBROS
SEVILLA

SINFONÍA SEVILLANA
de
CLAUDIO GUERIN HILL

por
RAFAEL UTRERA

FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION
BIBLIOTECA

RAFAEL UTRERA MACÍAS es Profesor Titular de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla. Ha publicado los siguientes libros: *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo, Escritores y Cinema en España: un acercamiento histórico*, *Federico García Lorca/Cine*, *Literatura Cinematográfica-Cinematografía Literaria*, *Homenaje literario a Charlot*, *Memoria cinematográfica de Rafael Porlán*, *Claudio Guerin Hill: obra audiovisual*. Ha recibido los premios Círculo de Escritores Cinematográficos (Madrid), *Film Historia* (Barcelona), Asociación de Escritores (Andalucía) y Ensayo Europeo Villa de Perpiñán (Francia). Socio fundador de la Asociación Española de Historiadores del Cine y de la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía, de la que ha sido presidente.



SINFONÍA SEVILLANA [1971] de CLAUDIO GUERIN HILL

ARGUMENTO

Sobre un mapa de España se enfoca progresivamente Andalucía. Una vista aérea ofrece un arbolado simétricamente dispuesto. Un macizo de flores antecede a una nueva vista aérea de las ruinas de Itálica. Columnas de Hércules del paseo de la Alameda. Rostros de césares y dioses tal como se ofrecen en el museo de Itálica. Bustos acéfalos, brazos amputados. Barrio de Santa Cruz. Forjas de hierro que encadenan con el Giraldillo. Rejas y balcones de la judería. Detalles pintorescos. Macetas y portalones floridos. Jardines. Vericuetos estrechos, callejones de fachadas blancas. Flores colgantes. Giralda enfocada de abajo a arriba y de arriba abajo. Vista panorámica de la ciudad. Mosaicos vidriados, azulejos policromados. Patios sevillanos donde se detecta la huella romana y árabe. Los alcázares reales: exteriores e interiores, techos y suelos, balcones y fuentes. Desde el Alcázar, vista de la Giralda y exteriores de la Catedral. Capilla de la Virgen de los Reyes; variados motivos religiosos. Otros interiores diversos con referentes romanos, árabes y judíos. Sepulcro del cardenal Cervantes; busto mármoleo, solemnidad corpórea. Otros elementos escultóricos que anteceden a las pictóricas postrimerías de Valdés Leal. Semana Santa. Detalles de antorchas y velas, costaleros y pasos de palio, nazarenos, crucificados. Vírgenes y Cristos. Gente ensimismada. Niños con dalmática, músicos de la banda, canastillas y claveles. Los rostros de las imágenes contrastan con artística ornamentación. Conjunto de pies que avanzan rítmicamente; atuendos militares; grupos de nazarenos. El puente de Triana. El Cachorro en procesión. Plaza de Toros de la Real Maestranza. La Feria. Paseillo. Curro Romero. Picadores, arrastre, faena.

Caballistas, rostros populares, gitanos y payos. Planos del Guadalquivir dan paso al Hospital de la Santa Caridad. Patio con macetas y fuentes. Interiores con mosaicos y pinturas. El hábito seglar alterna con planos de faralaes. Taconeo y palmas. Y otra vez el rostro marmóreo del cardenal en la escultura catedralicia mientras Santa Isabel de Hungría departe y reparte con sus pobres según la pintura de este lugar. La Feria y el paseo de caballos. De nuevo los estucos, las estatuas romanas, los arcos árabes. La procesión, los toros, el parque...

COMENTARIO

Claudio Guerin Hill (Sevilla, 1938; Santiago de Compostela, 1973) practicó el periodismo radiofónico en su ciudad natal, publicó crítica cinematográfica en revistas especializadas y se tituló en la Escuela Oficial de Cinematografía, especialidad de Dirección, con premio extraordinario; trabajó como *realizador* en televisión y *director* en la industria cinematográfica española. Su dramática muerte, al caerse de una torre cuando rodaba los últimos planos de su segundo largometraje, *La campana del infierno*, cerraba treinta y cuatro años de una vida y de una obra convertida en paradigma de una generación que se formó y profesionalizó en el marco del franquismo.

La obra de Guerin Hill, filmográfica y videográfica, reúne un total de veinticinco títulos. Un grupo significativo de éstos podría encuadrarse en el apartado al que denominamos *musical* por cuanto la música es elemento determinante de su composición, montaje y estilo. *Noches en los jardines de España*, *Sinfonía sevillana*, y *A través del flamenco*, conforman una trilogía con semejantes características.

Televisión Española, productora de tales filmes, denominó *Íntima armonía* a un espacio quincenal que se proponía divulgar composiciones musicales españolas apoyadas en la imagen cinematográfica. Además de las obras *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla y *Sinfonía sevillana*, de Joaquín Turina, se realizaron otras como *Diez melodías vascas*, de Jesús Guridi, *Módulos*, de Luis de Pablo, y *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, filmadas respectivamente por Pedro Olea, Ramón Masats y José Antonio Páramo.

Guerin llamó *visualización* a su trabajo fílmico desarrollado en el programa *Íntima armonía*; tal término aparece en ambas obras. El Diccionario de la Real Academia Española¹ define este sustantivo como «acción y efecto de visualizar» y al infinitivo verbal, *visualizar*, equivalente de *visibilizar*, mediante tres acepciones: «representar mediante imágenes ópticas fenómenos de otro carácter. || Formar en la mente una imagen visual de un concepto abstracto. || Imaginar con rasgos visibles algo que no se tiene a la vista». La triple significación viene bien al proceso cinematográfico llevado a cabo por Guerin puesto que las abstracciones musicales, acústicas, se concretan y materializan en imágenes del paisaje urbano andaluz. El realizador, visto el resultado obtenido en *Noches en los jardines de España* al utilizar la música de Falla como banda sonora, quiso repetir el procedimiento tomando ahora los acordes de Turina para referirlos a un semejante documental donde la vida y el paisaje sevillanos se hicieran evidentes.

En *Sinfonía sevillana* no hay, como en *Noches en los jardines de España* introducción ni voz en *off* que advierta al espectador del carácter y el sentido de la *visualización*. En un proyecto inicial, el realizador pretendió que la cabecera del programa incluyera una entrevista con Lola Rodríguez de Aragón, ahijada de Turina, que sería grabada en el antiguo Conservatorio madrileño; las palabras de la cantante orientarían sobre la biografía y actividades del compositor; no tenemos noticias de que este propósito se cumpliera; en el montaje último no aparece.

El realizador estimó que su mayor dificultad en *Noches en los jardines de España* consistió en ordenar los componentes visuales respecto a un ritmo musical preexistente; por el contrario, en *Sinfonía sevillana* se planteó integrar en un documental un tema conformado por una pluralidad de ritmos; el filme es «como un gran mural donde se mezclan, aparentemente de forma caprichosa, los más diversos elementos», declaraba en un boletín de Televisión Española (sin fecha). Sigue manteniendo el concepto de *visualización* para definir su trabajo: «las imágenes tratarán de componer, también, una sinfonía visual de la ciudad andaluza». En su opinión, la escasa duración de un documental (que debe acomodarse al tiempo de la sinfonía) hace inabarcable un proyec-

1 R.A.E., *Diccionario* t.II (Madrid²⁰) 1392.

to cuya intención es mostrar la complejidad de unas fiestas y, por extensión, la idiosincrasia de un pueblo; ante ello, se impone necesariamente la técnica narrativa del *collage*, de manera que trata de «componer una especie de gran mural impresionista en donde esté, no todo, sino la sugestión de todo, desde la visión de la ciudad histórica y monumental, hasta el reflejo actual de la capital española que más ha crecido en los diez últimos años, pasando también por la dimensión espectacular de su Semana Santa y Feria».

Sinfonía sevillana, filme, se caracteriza por no ofrecer la usual voz en off que se sirve de la palabra como recurso explicativo; la expresión del puro lenguaje *musical* comporta la supresión del didactismo propio del documental *histórico*. Es aquél el determinante de la estructuración de las imágenes; la elección de los motivos filmables es, en principio, arbitraria para el autor; el tratamiento a que aquéllos se ven sometidos, temporal y espacialmente, establece conexiones con el ritmo previo de la partitura musical; es decir, hay una adecuación entre el movimiento originado y registrado por la cámara y las sugerencias emotivas emanadas de la música. El paralelismo o la antítesis son procedimientos que asocian o disocian los respectivos ritmos, de modo que la instrumentación *comenta* elementos de la imagen o ésta *sitúa* en el espacio lo que la música *describe* en el tiempo.

Sinfonía sevillana arranca de un mapa de la España primitiva donde la cámara sitúa la zona andaluza en primer plano; la denominada por el autor *visualización* se inicia con una diversidad de planos aéreos que muestran el estado de las ruinas romanas.

El primer movimiento de la sinfonía, *Panorama*, lo describe GARCÍA DEL BUSTO en *Turina* conformado por «continuos juegos métricos entre subdivisiones binaria y ternaria (tresillos en el seno de $\frac{2}{4}$, conversiones del $\frac{6}{8}$ en $\frac{3}{4}$ y a la inversa) [...] Sin incidir demasiado en las contraposiciones temáticas de la forma sonata, se tensa el curso musical para descender después, a través de la reexposición ortodoxa».²

En la película viene caracterizado por una fuerte presencia de lo dinámico; por un lenguaje marcadamente enfático apoyado en una planificación exploradora del espacio; el movimiento de

² GARCÍA DEL BUSTO, J.L., *Turina* (Madrid 1981) 64

cámara, suave o agresivo, presentará los objetos bajo angulaciones y perspectivas inusuales o los desfigurará al ser *barridos* por el brusquísimo desplazamiento de la cámara. Lejos del toque reverencial del documental histórico, Guerin adopta una actitud distanciada ante unos elementos filmicos cargados de tradición; las figuras de los Hércules, situados en la Alameda sevillana, son sucesivamente presentados por medio de dos planos, resultado de recorrer una y otra columna en vertiginosa ascensión; toda la simbología del personaje, sus connotaciones relativas a la fuerza, han sido traducidas y transmitidas al espectador con movimiento de cámara que, al repetirse, duplica la significación última del plano. Tales movimientos vuelve a utilizarlos el autor al presentar la Giralda: doble desplazamiento con ascenso y descenso. Los símbolos representativos de una y otra cultura han tenido un semejante tratamiento cinematográfico. De modo diferente, en el museo de Itálica se explora el espacio por el procedimiento de travelines circulares (la cámara girando sobre sí misma) que siguen a primeros planos de las estatuas romanas, a rostros de ciudadanos ilustres que modifican sus expresiones por medio de una iluminación sometida a la intencionada voluntad del realizador; el machadiano *mármol duro y eterno* se convierte en imagen, que no palabra, en el tiempo, por medio de los recursos de la luz artificial que colabora a ofrecer un modo expresionista de puesta en escena. El *raccord* o continuidad del movimiento se consigue con nuevo travelín circular que gira alrededor de la Cruz del Barrio del mismo nombre; también ahora, otro recurso cinematográfico iguala, por semejante uso, a elementos simbólicos de la cultura romana y cristiana. El plano general sobre la ciudad coincide con el final del primer tiempo musical.

Turina titula el segundo movimiento "Por el río Guadalquivir"; en palabras de GARCÍA DEL BUSTO «lo inicia un cálido solo de violín; un 6/8 ondulante, sobre cuyo compás vuelven los timbres orquestales turinianos a recordarnos a Dukas, se establece como característico fondo sonoro. Por fin, brota la petenera, lenta, *jonda*, sentida, en largo solo del corno inglés. Una sección *scherzando*, que incluye una variante del motivo *schottis*, aporta el deseado contraste antes de que reaparezca la petenera para ser recreada brevemente por el movimiento en aire de sevillanas y todo se

desvanece en un final de gran poesía». ³ Para este movimiento, las imágenes guerinianas seleccionan muestras representativas de la arquitectura árabe; en el Alcázar sevillano la cámara realiza ahora una exploración tranquila, detenida, resuelta a paso de hombre, que permite detenerse en azulejos y columnas, techos y arcosonados; el descubrimiento de un patio es motivo para modificar el ritmo del movimiento porque la fuente va a ser descrita con un travelín circular de 180°. En una obsesiva búsqueda de la Giralda, la cámara salta por encima de las murallas para ofrecer, desde una polimorfa angulación, encadenados de la torre, metaforizando así el paso del tiempo en la diversa morfología del símbolo sevillano.

El interior de la Catedral es un nuevo espacio explorado en sus más significativos lugares, desde el retablo mayor a la capilla de la Virgen de los Reyes: la cámara se deleita en lo barroco de cada elemento; el sepulcro del cardenal Cervantes, cuya efigie marmórea se ilumina progresivamente, es un anticipo del tema ofrecido a continuación: luces y sombras, dirigidas seguidamente sobre capillas y altares, inician el contraste entre símbolos de vida y muerte; el recurso cinematográfico aplicado con anterioridad a rostros romanos abandona su ambigüedad para tornarse de unívoco significado; la semántica del color se ha puesto al servicio del tema de la muerte: la secuencia ha cerrado en negro. Dicho tema se ofrece simbólicamente representado en el cuadro *Las postrimerías*, de Valdés Leal. El final del movimiento musical, *visualizado* por medio de un violentísimo enfoque, acaba en la imagen de La Muerte (*la Canina* en versión popular andaluza) ofrecida en un terrorífico primer plano que se mantiene deliberadamente más allá de la música, cuando la banda sonora sólo ofrece ya el silencio.

El tercer movimiento, "Fiesta en San Juan de Aznalfarache", según el autor citado, «se abre en clima festivo, luminoso, y se cierra cíclicamente, con un exaltado recuento de los temas característicos de los movimientos anteriores —el *schottis*, la petenera—. La aportación temática de esta página consiste en sendas recreaciones libres de aires de zapateado y garrotín, enmarcando un intenso pasaje *andante*». ⁴ Guerin desarrolla ahora lo antropomórfico; en *Noches...*, la presencia humana sólo se insinuaba

³ Idem, 64-65.

⁴ Idem, 64.

en ocasionales planos de bailaoras; ahora, por el contrario, la plasmación de *lo religioso* y *lo festivo* requiere un sujeto actor; este antropomorfismo se ofrece mediante imágenes de colectivos, anónimos en su individualidad pero suficientemente definidos como grupo: nazarenos, caballistas, bailaoras, militares, y tantos otros intérpretes de la vivencia religiosa o folklórica. La imaginería del paso de palio alternará con costaleros y nazarenos para que los planos se ofrezcan metonímicamente: el rostro acongojado de la Virgen, el pie encadenado del nazareno, la mano portadora del cirio, el instrumento tocado por el corneta. Otros planos, sesgados y en escorzo, sirven para mostrar la uniformidad de cuantos, a un mismo ritmo, contribuyen a idéntico fin.

Si en las primeras partes del documental la imagen convertía en animado lo inanimado, ahora señala referencialmente lo humano de lo animado; el efecto sentimental está ocasionalmente buscado en la intención del autor: son los planos de niños de pocos años vestidos de nazareno, de dalmática, de militar; de mujeres descalzas, enlutada la figura, dolorido el semblante. La comparación metonímica se efectúa entre mano de nazareno/mano de imagen; el contraste parece convertirse en identificación. Del plano detalle al plano general se han ofrecido todos y cada uno de los componentes del desfile procesional. La mostración de *lo religioso* ha sido como un paréntesis en la planificación porque la coda final nos sumerge otra vez en una nueva apoteosis del movimiento. El plano rodado en *Noches en los jardines de España* haciendo girar la cámara sobre sí misma para filmar de ese modo el patio granadino del Palacio de Carlos V, se repite ahora en la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Sevilla. El giro vertiginoso de la cámara descompone completamente la figura; mediante él, lo concreto se hace abstracto; se muestra así la apoteosis de la *fiesta*, la excepcionalidad del arte que de ella se deriva, el éxtasis del espectador que siente la belleza de un *natural*, la elegancia de un banderillero al colocar impecablemente un par; la mística de la corrida debe ser una cierta pérdida del sentido que el cineasta filma de ese modo. El *racord* de movimiento encadena varios referentes: plaza de toros, tablao de baile, diversiones de feria. Frente a lo que pudiéramos esperar, el subtema de la corrida no es más que un apunte; el realizador se sirve de un montaje sintético

donde la fiesta popular se resuelve en cuatro planos; más tarde, volverá a aparecer ocasionalmente como mero elemento de unos sintagmas que organizan un montaje alternado: feria/paseillo en la plaza de toros /paseo por el real de la feria/banderilleros y contrapunto de la Torre del Oro reflejada en el Guadalquivir. La antítesis vida/muerte, Eros /Thanatos, Dionisos/Baco, queda simbolizada en el baile y en el vino, en la sensualidad del gesto con el que se atraen bailaor y bailaora, en la arrogancia del caballista, en la elegancia de la amazona. Una niña vestida de *flamenca* pone punto final al documental antes de que aparezcan los títulos de crédito.

El estilo utilizado en *Sinfonía sevillana* se mantiene en la misma línea de aproximación icono-acústica ofrecido en *Noches en los jardines de España*, aunque ahora desarrollando un aspecto, antes sólo sugerido, como es la presencia del baile flamenco enmarcado en el conjunto de la arquitectura barroca sevillana. Guerin ha mostrado en imágenes lo que entiende como la reflexión sobre una ciudad, la suya, de carácter y mentalidad muy específicas; el paisaje urbano seleccionado es el legado de culturas heterogéneas y la expresión humana y artística de unos hombres.

La síntesis histórica se hace patente tanto con los bustos y estatuas romanas como con las murallas y edificios árabes y las recoletas callejuelas judías. Los lugares donde la Historia reposa, teatro de Itálica, necrópolis de Carmona, contrasta con el cotidiano vivir de un pueblo que exacerba las vivencias en sus fiestas populares; las diversas culturas, romana, árabe, cristiana, se hacen patentes en estatua o imagen, mosaico o muralla.

La rica iconografía religiosa se evidencia en efímeros planos de una Semana Santa donde aparece el Cachorro y el Gran Poder, la Lanzada y la Mortaja para seguir con el Silencio, la O y el Calvario en alternancia ponderada con la Virgen de las Lágrimas, la del Dulce Nombre, la Esperanza de la Trinidad. Y otra vez los Cristos, de los Gitanos, de Santa Catalina, de los Negritos, mientras el populismo macareno se hace patente en sus *armaos*. La elección de esta imaginería como, del mismo modo, su montaje no obedecen a ningún causafinalismo preconcebido; al contrario, la aleatoria combinación de unas imágenes con otras parece determinarse más por razones rítmicas o estéticas que por mantener una cronología u ordenación seguidora del religioso orden externo.

El lenguaje cinematográfico ha traspasado, en intenciones y significados, las sugerencias del lenguaje musical. Guerin se nos presenta más dispuesto a *visualizar* el sentido de la petenera que el de la sevillana, el sentimiento trágico de la muerte que el de la alegría festiva de la vida.

La «alegría triste de la región andaluza»,⁵ plasmada por Joaquín Turina en su *Sinfonía sevillana*, ha sido ejemplarmente *visualizada* por el realizador sevillano; compositor y cineasta, con la música, con la imagen, han ofrecido una interpretación dramática de su tierra tan sentida como artística.



5 SÁNCHEZ PEDROTE, E., *Turina y Sevilla* (Sevilla 1982) 58.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Producción: Televisión Española.

Año: 1971.

Programa: *Íntima armonía*.

Guión y Dirección: Claudio Guerin Hill.

Producción ejecutiva: Luis Ocaña.

Fotografía: Federico Gutiérrez Larraya

Segundo operador: Manuel Cabanillas

Montaje: Magdalena Pulido

Ayudante de montaje: Carmen Pareja

Ayudante de cámara: Joaquín Mazón

Ayudante de dirección: Juan Mediavilla

Sonido: Julián del Santo

Color: Eastmancolor

Música: Joaquín Turina. Interpretada por la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión
bajo la dirección de Enrique García Asensio

Duración: 22 minutos.

Laboratorio: Fotofilm

Fecha de primera emisión: TVE, Segunda Cadena, 29 noviembre 1971. Emitida por
Canal Clásico, en formato 16/9, el 24-1-97.