

**MEMORIA DE LAS ACTIVIDADES DESARROLLADAS**  
**PROYECTOS DE INNOVACIÓN EDUCATIVA PARA GRUPOS DOCENTES**  
**CURSO 2013/2014**

**DATOS IDENTIFICATIVOS:**

**1. Título del Proyecto**

Adaptación, transposición, intertextualidad: El diálogo entre el cine y otros lenguajes

**2. Código del Proyecto**

2013-12-1002

**3. Resumen del Proyecto**

En este proyecto se ha centrado en la problemática y la cualidad misma del diálogo entre el cine y otros lenguajes y disciplinas, tales como la literatura (en sus distintos géneros), el arte y la filosofía, a través de los conceptos críticos de “adaptación”, “transposición” e “intertextualidad”. Se ha basado en la colaboración interdisciplinar y el diálogo intelectual entre profesores procedentes de distintas áreas de conocimiento y alumnos provenientes de distintas asignaturas y planes de estudio, y en el uso de la Filmoteca de Andalucía como un espacio idóneo para llevar a cabo dicho diálogo, alternativo a la tradicional aula universitaria.

**4. Coordinador/es del Proyecto**

Nombre y Apellidos	Departamento	Código del Grupo Docente
María Jesús López Sánchez-Vizcaíno	Filologías Inglesa y Alemana	99

**5. Otros Participantes**

Nombre y Apellidos	Departamento	Código del Grupo Docente	Tipo de Personal
Paula Martín Salván	Filologías Inglesa y Alemana	99	PDI
María Luisa Pascual Garrido	Filologías Inglesa y Alemana	99	PDI
Pedro Poyato Sánchez	Historia del Arte, Arqueología y Música	155	PDI
Ana Melendo Cruz	Historia del Arte, Arqueología y Música	155	PDI
Ramón Román Alcalá	CCSS y Humanidades	149	PDI
María Luisa Vadillo Rodríguez	Dibujo, Universidad de Sevilla	149	PDI ext. UCO
Rafael Cejudo Córdoba	CCSS y Humanidades	149	PDI
Pedro Mantas España	CCSS y Humanidades	149	PDI
María del Carmen Molina Barea	CCSS y Humanidades	149	Becaria

Agustín Gómez Gómez	Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad de Málaga		PDI ext. UCO
---------------------	--	--	--------------

## 6. Asignaturas implicadas

Nombre de la asignatura	Titulación/es
100588 Lenguajes Teatrales y Cinematográficos	Grado de Estudios Ingleses
8966 Literatura Inglesa D (Hasta el siglo XVI)	Licenciatura de Filología Inglesa
100564 Vanguardia y Experimentación	Grado de Estudios Ingleses
100637 Estética y Filosofía del Arte	Grado de Historia del Arte
100682 Arte y Cultura Visual	Grado de Historia del Arte
6509 Historia del cine y otros medios audiovisuales	Licenciatura de Historia del Arte
100688 Historia de la Filosofía	Grado de Historia
100617 Filosofía	Grado de Filología Hispánica
20068 Hermenéutica contemporánea	Licenciatura de Historia
20068 Hermenéutica contemporánea	Licenciatura de Humanidades

## MEMORIA DEL PROYECTO DE INNOVACIÓN EDUCATIVA PARA GRUPOS DOCENTES

### Especificaciones

Utilice estas páginas para la redacción de la memoria de la acción desarrollada. La memoria debe contener un mínimo de cinco y un máximo de **DIEZ** páginas, incluidas tablas y figuras, en el formato indicado (tipo y tamaño de letra: Times New Roman, 12; interlineado: sencillo) e incorporar todos los apartados señalados (excepcionalmente podrá excluirse alguno). En el caso de que durante el desarrollo de la acción se hubieran generado documentos o material gráfico dignos de reseñar (CD, páginas web, revistas, vídeos, etc.) se incluirá como anexo una copia de éstos.

### Apartados

#### 1. Introducción (justificación del trabajo, contexto, experiencias previas, etc.).

Este proyecto parte de proyectos de innovación educativa llevados a cabo en cursos académicos anteriores: “El cine como ámbito para la docencia compartida y el diálogo entre la filosofía y el arte” (curso 2011-12) y “El lugar de la frontera: reflexión e intercambio docente mediante el cine en filosofía, arte y literatura” (curso 2012-13). La realización de dichos proyectos ha supuesto la consolidación de la colaboración interdisciplinar y el diálogo intelectual entre profesores procedentes de distintas áreas de conocimiento y alumnos provenientes de distintas asignaturas y planes de estudio, y el uso de la Filmoteca de Andalucía como un espacio idóneo para llevar a cabo dicho diálogo, alternativo a la tradicional aula universitaria.

Este proyecto ha incorporado nuevo profesorado y nuevas asignaturas, ha establecido un nuevo tema como punto de discusión, y ha contado, además, con la presencia de un especialista en cine procedente de otra Universidad.

En cuanto a la temática de este proyecto, ha girado en torno al diálogo entre el cine y otros lenguajes y disciplinas, tales como la literatura (en sus distintos géneros), el arte y la filosofía. La procedencia

interdisciplinar del profesorado implicado y su vinculación con dichas disciplinas favorecen este acercamiento al cine como espacio de encuentro, fusión y transformación de otros lenguajes. Los tres términos elegidos para el título de este proyecto – “adaptación”, “transposición” e “intertextualidad” – ponen de manifiesto la complejidad de la cuestión que nos ocupa y las múltiples discusiones críticas y teóricas que ha generado, especialmente en lo concerniente al diálogo entre cine y literatura. Así, en la discusión de las películas que se han visionado en la Filmoteca, se han abordado aspectos tales como las nociones de fidelidad y origen, las particularidades de los distintos discursos y disciplinas como modos de representación e interpretación de la realidad, la (im)posibilidad de una equivalencia entre sistema lingüístico y sistema visual, y el carácter intertextual, dialógico e híbrido del discurso cinematográfico.

## **2. Objetivos** (concretar qué se pretendió con la experiencia).

- Proporcionar al alumnado herramientas críticas y teóricas para interpretar obras cinematográficas.
- Analizar la obra cinematográfica como espacio intertextual, dialógico e híbrido en el que se dan cita lenguajes y discursos diferentes y complementarios – el literario, el artístico y el filosófico –, y tratar de elucidar y analizar los mecanismos concretos de adaptación, traducción o transposición a través de los cuales dichos lenguajes entran en diálogo.
- Potenciar la reflexión crítica y autónoma del alumnado, así como su capacidad de análisis y debate, impulsando el intercambio de ideas y el diálogo intelectual en el contexto universitario y un contexto social más amplio.
- Fomentar un tipo de aprendizaje universitario que complementa la tradicional enseñanza en el aula llevada a cabo por el profesor, y en virtud del cual, tanto profesorado como alumnado se convierten en agentes de análisis e intercambio de ideas en un espacio (la Filmoteca de Andalucía) que va más allá del entorno universitario.
- Potenciar el intercambio y la coordinación docentes entre profesores procedentes de distintas áreas de conocimiento.
- Potenciar la transversalidad entre distintas áreas de conocimiento de la macro-área de Arte y Humanidades.
- Utilizar el cine en V.O.S. como recurso para fomentar el plurilingüismo.

## **3. Descripción de la experiencia** (exponer con suficiente detalle qué se ha realizado en la experiencia).

La experiencia se ha basado en la proyección de las siguientes películas en la Filmoteca de Andalucía:

- 20 de febrero 2014: *The Pillow Book*, 1996, dir. Peter Greenaway. Presentan y moderan el debate la prof. Marisa Vadillo Rodríguez y Mari Carmen Molina Barea.
- 20 de marzo 2014: *Coriolanus*, 2011, dir. Ralph Fiennes. Presenta y modera el debate la prof. María Luisa Pascual Garrido.
- 10 de abril: *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story*, 2005, dir Michael Winterbottom. Presentan y moderan el debate la prof. Paula Martín Salván y Pablo García Casado (director de la Filmoteca de Andalucía).
- 15 de mayo: *Lust for life*, 1956, dir. Vincente Minnelli. Presentan y moderan el debate los profs. Pedro Poyato y Agustín Gómez Gómez (profesor invitado).
- 22 de mayo: *Korol Lir*, 1971, dir. Grigori Kozintsev. Presenta y modera el debate el prof. Pedro Mantas España.

Previamente a la proyección, los profesores han introducido la película en cuestión en clase, dentro del marco de su asignatura, utilizando las herramientas teóricas y críticas pertinentes.

El profesor o profesores encargados de discutir la película han preparado una Hoja de Sala para el día del visionado en la Filmoteca.

Antes del visionado de la película en la Filmoteca, se ha introducido la misma, dentro del marco del Proyecto

de Innovación Educativa, y apuntando a las principales claves interpretativas.

Tras la proyección de cada película, ha habido un primer momento en que los docentes han discutido los aspectos de la película más relevantes. A continuación, se ha dado la palabra a los estudiantes y al público en general, generando así un debate en la sala.

#### **4. Materiales y métodos** (describir el material utilizado y la metodología seguida).

A continuación se especifican los materiales y métodos que se han utilizado en las distintas asignaturas implicadas en el proyecto.

Asignatura “Lenguajes teatrales y cinematográficos”, Grado de Estudios Ingleses, Prof. Paula Martín Salván

La asistencia a las sesiones en la Filmoteca ha permitido a los alumnos acceder a tipos de cine no comercial, y poder debatir sobre los mismos. Los contenidos sobre lenguaje cinematográfico de la asignatura se han visto así reforzados, y la exposición a debates entre los asistentes ha contribuido al desarrollo del proyecto final (sobre adaptación cinematográfica) que todos los estudiantes tienen que realizar. Se ha ofrecido al alumnado la posibilidad de asistir a un total de 4 sesiones. La asistencia a las sesiones de la filmoteca se controlaba mediante control de presencia (hoja de firmas) y el posterior debate sobre la película permitía profundizar en cuestiones formales y de interpretación. Después, utilizando los foros en la plataforma Moodle, se abría un debate online en torno a la película vista, en el que los estudiantes podían expresar con libertad su opinión personal sobre la película, y establecer relaciones entre ella y las cuestiones tratadas en las sesiones teóricas (tipos de adaptación cinematográfica, lenguajes expresivos, usos de diferentes recursos cinematográficos-encuadres, fotografía, puesta en escena...). La actividad ha permitido a los participantes desarrollar competencias relacionadas con el aprendizaje autónomo o la capacidad para relacionar diferentes manifestaciones artísticas, así como competencias de tipo instrumental como la capacidad para expresar ideas de forma ordenada, la expresión escrita en lengua inglesa o la capacidad crítica, así como la capacidad para aceptar pensamientos que diverjan del propio.

Asignatura “Literatura inglesa D”, Licenciatura de Filología Inglesa, Prof. María Luisa Pascual Garrido

-Objetivos y Competencias: Además de estimular el desarrollo entre los alumnos de una serie de competencias generales de la Licenciatura de Filología inglesa ( como son la capacidad de comunicación en lengua inglesa, al ser las películas en VOS (inglés); la capacidad de análisis y síntesis; la capacidad de aplicar los conocimientos teóricos en la práctica ...) este proyecto fomentaba varias competencias específicas establecidas para la asignatura de “Literatura inglesa D”, como son la capacidad de relacionar el conocimiento filológico con otras áreas y disciplinas, ya que se trata de un proyecto de innovación educativa de marcado carácter interdisciplinar, y potenciar la reflexión crítica y autónoma mediante el intercambio de ideas y el diálogo intelectual en un contexto social más amplio que va más allá del aula universitaria. Además enfrentarse a una obra cinematográfica donde confluyen varios discursos (literario, artístico y filosófico) les ha obligado a profundizar en los procesos de adaptación y trasvase implícitos cuando todos estos lenguajes dialogan entre sí.

-Actividades: Los alumnos de 5º curso estudiaban la literatura en lengua desde la Edad Media hasta el Renacimiento y profundizaban en la obra de William Shakespeare durante el segundo semestre mediante la lectura y análisis crítico y textual de algunas piezas escogidas (Richard III, Hamlet, Twelfth Night, y The Tempest). Obviamente existen muchas adaptaciones fílmicas de las obras dramáticas de Shakespeare que podían servir de estímulo para la reflexión sobre las relaciones entre los diversos lenguajes artísticos, los procesos de adaptación del texto a la pantalla y el diálogo intertextual que se establece entre originales y versiones. Siendo un curso de literatura inglesa, el acercamiento a la obra se inicia sobre la base del texto literario y no a la inversa. Gracias al proyecto los alumnos anduvieron el trayecto a la inversa, vieron primero la adaptación fílmica y luego se les animó a cotejar esa versión con el texto jacobino. En este caso, se escogieron obras no estudiadas en clase al objeto de ampliar el espectro de títulos shakespearianos con los que el alumno se podía familiarizar, estimulando además la lectura de obras que estaban fuera del programa de la asignatura.

De las proyecciones programadas en la Filmoteca fueron dos las películas que más explícitamente entroncaban con los objetivos y competencias definidos para la asignatura “Literatura inglesa D” al ser ambas adaptaciones de dos tragedias de Shakespeare: *Coriolanus* (2011) dirigida y protagonizada por Ralph Fiennes, una adaptación modernizada en inglés en cuanto a ambientación y localización, pero fiel al texto shakespeariano, y *Korol Lir* (1971) de Gregori Kozintsev, una versión clásica de estética marcadamente expresionista en versión original rusa, de muy difícil acceso para los alumnos de licenciatura.

Los alumnos participaron en sendos foros sobre ambas proyecciones. A continuación las preguntas que animaban a la discusión tras la posterior discusión in situ en la Filmoteca. Los foros estuvieron abiertos varias semanas hasta final de curso. Se ofrece una muestra del foro abierto en la plataforma de enseñanza virtual de la Universidad de Córdoba sobre la película *Coriolanus*:

*These are the questions suggested for discussion. You may answer one or several. Just copy and paste the question at the beginning of your reply and write your answer.*

- 1. In a democratic world as ours, to what extent can contemporary viewers identify themselves with the despising patricians and more in particular with Coriolanus's attitude towards the people?*
- 2. Being Menenius (the patrician senator) and Coriolanus both patricians, in what ways are they different from each other? What do they share in common?*
- 3. In spite of his excessive haughtiness and aggressiveness, are there any traits of Coriolanus's character that make him admirable at all? Why doesn't he want to show his wounds to the citizens?*
- 4. Aware or not of the changing political conditions which characterise the Modern Age in England as an evolution from absolutism (aristocratic world) to a parliamentary monarchy (a more democratic system), do you think Shakespeare took sides with Coriolanus or with the people of Rome? What about Fiennes?*
- 5. Do you think that Coriolanus is responsible of his own downfall? If he is not, who is to blame? In what sense is he heroic?*
- 6. What is the role of women in this film/play? What sort of values and world-view do Volumnia (Coriolanus's mother) and Virgilia (his wife) represent? Are they similar or different to one another?*
- 7. What sort of parallelisms do you find between the conflicts presented in the play and the film and political issues of the present age? Does the modernization of this film adaptation of Shakespeare's play encourage viewers to see the relevance of the issues dealt with?*
- 8. Fiennes faithfully sticks to Shakespeare's text and imagery in his adaptation. Do you think this may appeal more forcefully or, by contrast, discourage present-day spectators from engaging with the play? Look at the text for images used by Coriolanus to describe the people, or the tribunes, the patricians and the people to depict Coriolanus.*
- 9. Comment on the love-hate relationship established between Coriolanus and his rival Aufidius. Why does Aufidius order Coriolanus's death?*
- 10. Do you think the film has a militaristic or and pacifist message? Does it suggest that, although war is terrible, armies and violent military action are unavoidable or just the opposite?*

En este foro surgieron reflexiones de carácter ético y filosófico relativos a la temática de la obra y su vigencia en la actualidad, así como de tipo estético, derivados del lógico proceso de adaptación de la obra textual a la pantalla.

- Evaluación: En la asignatura Literatura inglesa D se valoró en un mínimo porcentaje de la nota final (2%) tanto la asistencia a la Filmoteca como la participación en el debate tras la proyección y en el foro virtual creado a tal efecto. La calificación dependió del número de preguntas contestadas y la capacidad crítica que manifestaban los comentarios e interacción entre pares. El objetivo era fundamentalmente estimular el interés por la discusión crítica.

Asignatura “Vanguardia y experimentación”, Grado de Estudios Ingleses, Profesoras María Jesús López Sánchez-Vizcaíno y María Luisa Pascual Garrido

- Objetivos y Competencias: Además del desarrollo de las competencias generales propias de los Grados en este proyecto los alumnos de esta asignatura tuvieron la ocasión de desarrollar otras competencias específicas: (CE12) Análisis, comentario y explicación de textos en inglés de diversos registros, tipos,

géneros y períodos históricos; (CE33) Capacidad para el desarrollo del pensamiento crítico y autónomo a través de la lectura y el análisis de textos literarios y otras manifestaciones culturales en lengua inglesa, o (CE37) Capacidad para relacionar distintas manifestaciones literarias en lengua inglesa con hechos culturales.

Los alumnos que cursaban esta asignatura estudiaban las manifestaciones del modernismo literario y sus antecedentes históricos en el ámbito de la cultura angloparlante. Por ello se escogió a propósito la adaptación fílmica de la novela de Laurence Sterne, *Life and Opinions of Tristram Shandy: Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (2005) de Michael Winterbottom. De las proyecciones programadas en la Filmoteca esta película estaba íntimamente ligada a los objetivos, competencias y contenidos temáticos definidos para la asignatura “Vanguardia y experimentación”, al tratarse de una obra original que ha inspirado la innovación artística y la experimentación narrativa del movimiento modernista en lengua inglesa en especial.

- Actividades: En este caso, los alumnos estaban ya familiarizados con el texto literario, una obra enciclopédica de suma dificultad estilística y conceptual para el alumnado que la aborda. Los alumnos conocían ya algunas de las claves para enfrentarse a la interpretación del texto, pero se sorprendieron enormemente de descubrir cómo la literatura experimental, tal es el caso de la novela que se adaptaba, podría trasladarse al lenguaje fílmico de manera sugerente y provocativa. La película de Winterbottom resultó muy productiva para el diálogo en sala y en el posterior foro que se abrió el 11/04/2014 en el aula virtual de la asignatura y en el que los alumnos pudieron intervenir hasta finalizar el curso. Estas fueron las cuestiones planteadas sobre la obra y su adaptación:

*Choose a question, copy and paste it and answer it:*

- 1. In your opinion, does the film adaptation resemble the novel written by Laurence Sterne in any respect? Explain.*
- 2. In your view, is it important for the recreation of the novel in this film adaptation to include all the events singled out by Tristram as a narrator in his 9-volume novel? Justify.*
- 3. What is Cervantesque about Winterbottom's film?*
- 4. In what sense may the film be considered as an example of postmodern discourse? Is the novel --as one character in the film points out-- a "postmodern text avant la letter"? Explain.*
- 5. Does the director Winterbottom deal at all with Tristram Shandy's difficulties in the novel in following a linear sequence of events to narrate his "life and opinions"? If so, how is this impossibility expressed in the film?*
- 6. Did watching the film help you identify and understand better some of the metaliterary issues (conventions of realism for narrative text) and devices, and philosophical (relativism, theory of free association of ideas) dealt with in Sterne's novel? Explain.*
- 7. Comment freely on any aspect of the film you particularly liked or disliked as viewer. What is your rating of the film?*

-Evaluación: Se valoró en un pequeño porcentaje de la nota final la asistencia a la proyección en la Filmoteca como la participación en el debate tras la proyección y en el foro virtual. La calificación dependió del número de preguntas respondidas y la capacidad crítica que manifestaban los comentarios e interacción entre pares. El objetivo era fundamentalmente estimular el interés por el la discusión crítica.

En relación con la participación en el proyecto de los alumnos matriculados en estas asignaturas, aunque se animó a la asistencia a las sesiones organizadas en la Filmoteca de Andalucía, no se exigió como requisito, dado que algunos estudiantes tenían coincidencia horaria con otras asignaturas y profesores no implicados en el proyecto, por lo que en ocasiones no todos los cursos han podido asistir a todas las sesiones organizadas. Se insistió en aquellas películas que más incidencia podían tener en su formación ya que podía ser materia de aprendizaje dentro de las guías docentes de estas tres asignaturas o ayudar a la comprensión y reflexión crítica sobre la materia en cuestión desde las diversas disciplinas desde las que se han abordado la adaptación, la transposición y la intertextualidad.

Asignaturas “Estética y Filosofía del Arte” y “Arte y Cultura Visual”, Grado de Historia del Arte, Profesor

## Ramón Román Alcalá

En ambas asignaturas, el cine y la cultura visual forman parte esencial de los programas de clase. Temas como la belleza, el pensamiento con imágenes, la preponderancia de lo visual, etc., son problemas clásicos de los que se ocupa la estética y el arte contemporáneo en estos momentos. Desde hace algún tiempo se viene reflexionando en filosofía, sobre la imagen y sus fenómenos afines, como el cine, el videoclip, el uso interactivo de imágenes o del ciberespacio. La rápida transformación que ha desarrollado el mundo de la imagen ha ejercido una gran influencia en la realidad de nuestras vidas. Máxime si pensamos que hoy hay una preeminencia metodológica de la imagen artística sobre la no artística. El cine tiende a desarrollar sus temas en el reino de la “acción y apariencia”, y esto es tan importante que a veces no reparamos que las imágenes son presentaciones que muestran algo visible en el espacio de una superficie abarcable con la mirada. Las imágenes del cine no sólo son lo que son, sino algo más, ya que se refieren a algo que no está visible sólo en la superficie proyectada, sino también en nosotros mismos.

Todos estos problemas son los que tratamos en las asignaturas a través de la proyección y posterior reflexión de las diferentes películas y los temas por ellas tratadas desde diferentes puntos de vista. Hacemos referencia constante a que percibir algo en su aparición sensible en el cine, no es sólo percepción sensible, sino que es un modo especial de percepción ya que recibe un acento particular. Todo viviente que tiene capacidad de percibir es capaz de percibir algo, pero los seres que tenemos conocimiento conceptual, tenemos capacidad de percibir algo que está unido a la capacidad de percibirlo como algo. Esto es muy filosófico y también de sentido común, ya que lo que queremos decir es que los seres humanos, percibimos significados cargados de historia y de vida. La percepción estética es esa capacidad de percibir algo como algo conceptualmente determinado. Los alumnos han presentado en clase sus experiencias estéticas con relación a las películas que han servido de guía en este curso académico. Preparaban una exposición multimedia sobre los problemas estéticos o filosóficos que abordaban las cintas visionadas en la Filmoteca de Córdoba.

## Asignatura “Historia del cine y otros medios audiovisuales”, Licenciatura de Historia del Arte, Profesor Pedro Poyato Sánchez

El visionado de la película *Lust for Life* es muy interesante para los estudiantes, por cuanto, además de plantear el tema de las relaciones entre la pintura y el cine, la película construye un discurso propio a partir de determinadas pinturas de Van Gogh. Más allá de una biografía sobre el pintor, o de una ilustración de su obra, la película reescribe, pues, la obra vangoghiana. Esta actividad se inscribe en la adquisición de las siguientes competencias del Grado de Historia del Arte: CB2, CE1, CE3 y CE6.

## Asignaturas “Historia de la Filosofía”, Grado de Historia, y “Filosofía”, Grado de Filología Hispánica, Profesor Rafael Cejudo Córdoba

Respecto a *The Pillow Book*, a pesar de su dificultad de comprensión para el alumnado, la película y las intervenciones de los ponentes permitieron al profesor ilustrar aspectos del Tema I de “Filosofía” (Grado de Filología Hispánica), “La realidad y el lenguaje”. En ese tema se aborda el estudio de la obra de Platón “Crátilo” que aborda el problema de la relación entre realidad y lenguaje. Asimismo la capacidad epistemológica de la escritura es un asunto que Platón aborda por ejemplo en su diálogo “Fedro”.

*Tristram Shandy* también fue de utilidad para los alumnos de “Filosofía” pues en el Tema II, “El conocimiento y el lenguaje”, y el T. III, “Literatura y filosofía”, se estudian los problemas de la función epistemológica de la conciencia, el estatuto metafísico del yo, la identidad personal o los prejuicios, a propósito de autores como Descartes y Hume, relacionados con la obra de Sterne en la que se inspira la película.

*Coriolanus* fue de utilidad para los alumnos de “Hª de filosofía” pues en la asignatura se trata el concepto y desarrollo de la república. La película permitió ilustrar entonces el problema del equilibrio de poderes abordado ya por Platón o Aristóteles.

Instrumento de reflexión y feedback: Blog: <http://area-filosofia-moral-uco.blogspot.com.es/>

## Asignatura "Hermenéutica Contemporánea" (Lic. Humanidades y Lic. Historia), Profesor Pedro Mantas

## España

Se ha estudiado, proyectado y comentado el filme *Korol Lir* para abordar la interpretación de distintos problemas de carácter existencial a través de una obra cinematográfica que, a su vez, ofrece una riquísima y profunda interpretación del texto de Shakespeare (*Rey Lear*). Tres de los ensayos de final de curso se centraron en la película y tomaron como punto de referencia algunas de las ideas comentadas tras la proyección del filme.

### **5. Resultados obtenidos y disponibilidad de uso** (concretar y discutir los resultados obtenidos y aquéllos no logrados, incluyendo el material elaborado y su grado de disponibilidad).

En primer lugar, consideramos que este proyecto ha contribuido a la consecución de las siguientes competencias por parte del alumnado, tal y como se expone en el apartado de “Objetivos”:

- Proporcionar al alumnado herramientas críticas y teóricas para interpretar obras cinematográficas.
- Analizar la obra cinematográfica como espacio intertextual, dialógico e híbrido en el que se dan cita lenguajes y discursos diferentes y complementarios – el literario, el artístico y el filosófico –, y tratar de elucidar y analizar los mecanismos concretos de adaptación, traducción o transposición a través de los cuales dichos lenguajes entran en diálogo.
- Potenciar la reflexión crítica y autónoma del alumnado, así como su capacidad de análisis y debate, impulsando el intercambio de ideas y el diálogo intelectual en el contexto universitario y un contexto social más amplio.
- Fomentar un tipo de aprendizaje universitario que complementa la tradicional enseñanza en el aula llevada a cabo por el profesor, y en virtud del cual, tanto profesorado como alumnado se convierten en agentes de análisis e intercambio de ideas en un espacio (la Filmoteca de Andalucía) que va más allá del entorno universitario.
- Potenciar el intercambio y la coordinación docentes entre profesores procedentes de distintas áreas de conocimiento.
- Potenciar la transversalidad entre distintas áreas de conocimiento de la macro-área de Arte y Humanidades.
- Utilizar el cine en V.O.S. como recurso para fomentar el plurilingüismo.

Por otro lado

### **6. Utilidad** (comentar para qué ha servido la experiencia y a quiénes o en qué contextos podría ser útil).

Desde su concepción a su elaboración, hemos procurado que el Proyecto no sea una actividad ‘complementaria’, sino plenamente inscrita en el desarrollo de nuestra docencia. Realmente el Proyecto responde de manera muy concreta a algunos de los objetivos que se persiguen en asignaturas como Hermenéutica contemporánea o Lenguajes Teatrales y Cinematográficos (por ejemplo, en esta última guía docente hemos incluido: -“Introducir al alumnado a la disciplina de Film studies, con especial énfasis en la adaptación de obras literarias en lengua inglesa” o -“Proporcionar a los estudiantes una serie de conceptos, herramientas teóricas, y términos interpretativos que podrán aplicar en su lectura de los textos teatrales y en el análisis de las adaptaciones cinematográficas correspondientes”).

Los estudiantes han encontrado en el espacio de la Filmoteca de Andalucía un contexto interdisciplinar, distinto a la tradicional aula universitaria, donde han entrado en contacto con puntos de vista procedentes de otras áreas y disciplinas, así como del público en general. En dicho contexto, han podido escuchar diferentes aproximaciones teóricas y críticas a cada una de las películas, y se ha potenciado de manera especial su propia visión, además de su capacidad para emitir juicios y opiniones.

Destacamos también que cuatro de las películas proyectadas se trataban de filmes en inglés, por lo que los alumnos fueron expuestos a la lengua inglesa, cuyo nivel B1 deben alcanzar al acabar sus respectivos grados. En el caso de los alumnos de Estudios Ingleses y Filología Inglesa, la relevancia de la exposición a textos orales en inglés aumenta es todavía más importante.

## 7. Observaciones y comentarios (comentar aspectos no incluidos en los demás apartados).

Filmoteca de Andalucía no pudo suministrar las películas indicadas en la solicitud del proyecto, y por ello se cambiaron a las que hemos trabajado finalmente, y que también eran adecuadas para la orientación del proyecto.

Es muy destacable que las proyecciones incluidas en este proyecto formaban parte de un curso organizado por el Centro de Profesorado Luisa Revuelta de Córdoba, lo cual ha tenido dos efectos principales. En primer lugar, esto se ha visto reflejado en el número de espectadores en la sala; en prácticamente todas las sesiones, la sala ha estado casi al completo. En segundo lugar, el debate que ha seguido al visionado de las películas se ha visto muy enriquecido por la presencia en sala de personas de muy distintas procedencia y formación. Así, los estudiantes han tenido la oportunidad de entrar en diálogo con personas ajenas al aula universitaria.

## 8. Bibliografía.

- ARNHEIM, R., *Arte y percepción visual*, Madrid, 1999.
- BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, 1998.
- *El arte cinematográfico*, Barcelona, 1995.
- CABRERA, J., *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Barcelona, 2002.
- CASTRO, S. J. “¿Puede el cine hacer filosofía?”, *Paideia: Revista de filosofía y didáctica filosófica*, 30 (2009), pp. 407-418.
- CAVELL, S., “El cine en la Universidad”, en *La búsqueda de la felicidad : la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, 1999.
- *Más allá de las lágrimas*, Madrid, 2009.
- COLL, M., “Cine y filosofía”, *Iber: Didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia*, 20 (1999), pp. 71-80.
- DOMÍNGUEZ, V. (ed.), *Pantallas depredadoras: el cine ante la cultura visual digital, ensayos de cine, filosofía y literatura*, Oviedo, 2007.
- JIMÉNEZ PULIDO, J., *El cine como medio educativo*, Madrid, 1999.
- LASTRA, A., (ed.), *La filosofía y el cine*, Madrid, 2002.
- *Estudios sobre cine*, Madrid, 2004.
- “El cine nos hace mejores: una respuesta a Stanley Cavell”, *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, 80 (2009), pp. 33-39.
- JONES, K., “¿Dónde se encuentran el cine y la filosofía?”, *Cahiers du cinéma*, 16 (2008), pp. 90-91.
- READ, R. y J. GOODENOUGHT (eds.), *Film as Philosophy. Essays on Cinema After Wittgenstein and Cavell*, Basingstoke y New York, 2005.
- RODRÍGUZ GUILLÉN, E., “El cine como recurso didáctico en la clase de filosofía”, *Paideia: Revista de filosofía y didáctica filosófica*, 29 (2008), pp. 411-423.

### Lugar y fecha de la redacción de esta memoria

Córdoba, 30 de septiembre de 2014

Sr Vicerrector de Estudios de Postgrado y Formación Continua

ANEXOS: Hojas de sala

Fórum Filmoteca 2014

# The pillow book

Peter Greenaway. Reino Unido. 1995. 126 min. v.o.s.e. Color



## FICHA TÉCNICA

**Título original:** *The pillow book*.

**Nacionalidad:** Reino Unido. **Año de producción:** 1995.

**Dirección y dirección:** Peter Greenaway.

**Producción:** Kasander & Wigman Productions, Alpha Films, Woodline Films.

**Productor:** Kees Kasander.

**Fotografía:** Sacha Vierney.

**Montaje:** Peter Greenaway, Chris Wyatt.

**Ayte. de dirección:** Paul Cheung, Koji Kobayashi, Shun-fai Kwan, Kenji Nakanishi, Vincent Rivier.

**Música:** Brian Eno.

**Vestuario:** Martin Margiela, Dien van Straalen, Koji Tatsuno.

**Maquillaje:** Seiji Arai, Cathy Folmer, Shoko Ishigaki, Sara Meerman, Vivian Nowak, Noriko Sato, Kyôko Toyokawa.

**Intérpretes:** Ewan McGregor, Vivian Wu, Ken Ogata, Yoshi Oida, Hideko Yoshida, Judi Ongg, Ken Mitsuishi, Yutaka Honda.

**Duración:** 126 min. **Versión:** v.o.s.e. Color.

## SINOPSIS

En Kyoto, en los años 70, un anciano calígrafo escribe con gran delicadeza una felicitación en la cara de su hija el día de su cumpleaños. Cuando se hace mayor, Nagiko recuerda emocionada aquel regalo, y busca al amante-calígrafo ideal que utilice todo su cuerpo como una hoja en blanco.

## COMENTARIO

Inspirándose libremente en el género literario japonés del diario íntimo, o *nikki*, la película del galés Peter Greenaway, *The pillow book* (1995), se hace eco de las sugerencias poéticas que reviste esta tipología de escritura tradicional, sirviéndose de ella como trasfondo contextual para plantear, por medio de su siempre peculiar estética visual, un engarzado de imagen (cine) y pintura (caligrafía) a través de la escritura. Y ésta, medianamente una indivisible relación con lo matérico en cuanto corporal. En concreto, las referencias argumentales remiten al *Libro de la almohada* (*Makura no Sôshi*) de la japonesa Sei Shônagon, dama de corte de la emperatriz Sadako hacia el año 1000 de la era Heian, cuyo título alude a la costumbre de las mujeres japonesas de guardar sus diarios bajo la cabecera de la cama. Una especie de "libros de sueños", plagados de aforismos y bre-

ves reflexiones poéticas que, tanto en el caso del libro de Shônagon como también en la película de Greenaway, recogen listados de palabras agrupados por auténticos "catálogos" de "Cosas que llevan a la melancolía", "Cosas que contienen una gracia refinada", "Cosas que llenan el alma de tristeza", "Cosas espléndidas", etc., como si se tratara de una enumeración aleatoria de elementos poéticos que entronca directamente con la tradición lírica de los *haikus*.

La protagonista de *The pillow book* quiebra este hábito mimetizando la idea del diario con su propio cuerpo, en el reiterativo deseo de exponer su piel como superficie a disposición de la escritura. Piel que ocupa ahora el lugar del papel, heredero mismo de la cultura oriental, para acoger sobre sí un muestrario efímero del arte de la caligrafía (el tradicional *shodô*; en su expresión artística, *sho*). Se emborronan así las fronteras entre un medio y otro, concediendo una notable relevancia a la idea misma del "cuerpo como soporte", del cuerpo como receptáculo de una intervención que entrecruza materia y lingüística; idea, pues, del cuerpo como escenario de una acción de creación verbalizada, conceptualizada. Se desemboca de esta forma en un singular protagonismo del cuerpo, que fusiona escritura, pintura y materia, y dota a la imagen de una especial cobertura de fisicidad. No obstante, hablamos de una materia "tatuada" por la palabra, fenómeno que subvierte los patrones habituales de comprensión del carácter humano de la escritura, replanteándose las repercusiones que este medio posee en la propia configuración identitaria: el cuerpo de la protagonista es, desde la infancia, el lugar en el que la autoridad paterna imprime el nombre propio y marca la identidad; lo que se convierte para la protagonista en una obsesión "superyoica" que canaliza eróticamente y sublima por medio de la escritura corporal. En este sentido, desde el principio, Greenaway hace evidente la unión de placer y escritura; la unión erótica que propicia la escritura en confluencia con el arte refinado de los sentidos.

Por otro lado, las potentes connotaciones plásticas que dan vehículo al texto fílmico se enmarcan coherentemente en la traza estilística de Greenaway, caracterizada por experimentos de exceso visual, hasta cierto punto "neobarroquizantes", que en muchos aspectos procede de la temprana formación pictórica del cineasta en el Walthamstow College of Art. En la película se aúna esta sobrecarga visual con un montaje alterado por la superposición de distintos planos simultáneos que compartimentan la imagen global, prácticamente en paralelo al mismo planteamiento diegético, que se sirve de saltos narrativos entre los recuerdos de la protagonista y su situación actual, jugando también con el uso del color y del blanco y negro. Se complementa con cierta tendencia a la planimetría lineal de la imagen cinematográfica, que a veces recuerda a una escenografía teatral, como ocurre igualmente en otras películas de Greenaway, siendo quizá el de *Prospero's book* (1991) el caso más ilustrativo. En lo relativo a *The pillow book* resulta insoslayable señalar la influencia pictórica de las estampas japonesas (*ukiyo-e*), en especial las de tema erótico (*shunga*). De lo anterior se infiere, por tanto, que Greenaway sea uno de los directores que nos conduzca inevitablemente a cuestionarnos sobre la posibilidad de cine como obra de arte total. Todo ello le valió a *The pillow book* el Gran Premio de Sitges en 1996.

María del Carmen Molina Barea. Historiadora del Arte. Personal docente e investigador en formación Universidad de Córdoba (Dpto. Ciencias Sociales y Humanidades)



Fórum Filmoteca 2014

# Tristram Shandy: A Cock And Bull Story

Michael Winterbottom. Reino Unido. 2005. 94 min. v.o.s.e. Color



## FICHA TÉCNICA

**Título original:** *Tristram Shandy: A Cock And Bull Story*.  
**Nacionalidad:** Reino Unido. **Año de producción:** 2005.  
**Dirección:** Michael Winterbottom.  
**Guión:** Martin Hardy. Según la novela de Laurence Sterne.  
**Producción:** BBC Films / EM Media / Revolution Films.  
**Productor:** Andrew Eaton.  
**Fotografía:** Marcel Zyskind.  
**Montaje:** Peter Christelis.  
**Ayte. de dirección:** Barrie McCulloch.  
**Música:** Michael Nyman.  
**Director artístico:** Emma MacDevitt.  
**Vestuario:** Charlotte Walter.  
**Maquillaje:** Deborah Jarvis, Marese Langan, Chris Lyons.  
**Intérpretes:** Steve Coogan, Rob Brydon, Naomie Harris, Kelly Macdonald, Shirley Henderson, Jeremy Northam, Gillian Anderson, Dylan Moran, Kieran O'Brien, Mark Williams, Tony Wilson, Keeley Hawes, James Fleet, Ian Hart, Roger Allam, Ashley Jensen, Stephen Fry, Elizabeth Berrington, David Walliams, Benedict Wong.  
**Duración:** 94 min. **Versión:** v.o.s.e. Color.

## SINOPSIS

La novela infilmable de Laurence Stern, una falsa autobiografía en la que el narrador se interrumpe constantemente y apenas pasa del momento en que nació. De ahí a un grupo de actores y equipo que intentan filmar la novela infilmable. El tamaño importa: de los papeles, de los egos, de los zapatos, de la nariz. Las historias, y la vida, son demasiado ricas como para caber en una sola narrativa.

## COMENTARIO

"THE LIFE AND OPINIONS OF TRISTRAM SHANDY, GENTLEMAN" Y "TRISTRAM SHANDY: A COCK AND A BULL STORY" POR PATRICK WILDGUST, CONSERVADOR DE SHANDY HALL

Patrick Wildgust representa al "Laurence Sterne Trust" y es conservador de la extensa colección de libros y pinturas que se guardan en la mansión Shandy Hall. Patrick promueve la obra literaria de Laurence Stern entre el gran público a través de su fundación, las visitas guiadas, y las conferencias que organiza.

No tiene sentido esperar una obra "completa" en *Tristram Shandy*. No la vas a encontrar. Tampoco un modo convencional de contar historias. *Tristram* y *Sterne* le dejan claro al lector que nunca tendrán la historia completa. Algo de cotilleo, historias de primera mano, rumores, todo se mezcla para formar una narración divertida, que entretiene pero no es algo a lo que el lector se pueda agarrar, no es una historia con la que el lector se sienta totalmente cómodo.

La historia completa es imposible de contar, la realidad es demasiado compleja para registrar cada detalle:

"Tengo cincuenta cosas más importantes que necesito que sepas antes, tengo un centenar de dificultades que debo arreglar y un millar de molestias y problemas domésticos unos encima de otros... de todas las perplejidades en que se ha visto a un autor mortal, esta es sin duda la mayor."

*Sterne* nos hace pensar sobre la construcción narrativa. *Tristram Shandy: A Cock and a Bull Story* nos da una visión nueva del libro y a la vez intenta contar la historia de Steve Coogan (el ficticio), actor, famoso, padre y amante.

*Sterne* escribió: "No escribo para comer, sino para ser famoso". Tuvo éxito creando una obra que causó sensación cuando se publicó en Londres en 1760, a pesar de que cuando escribió los dos primeros volúmenes ningún editor quiso publicarlos. Tuvo que publicar el libro él mismo. El revuelo fue todavía mayor, dado la naturaleza irreverente de la obra, cuando se supo que el autor era un párroco. Cuando se descubrió que el párroco era tan ingenioso en la vida real como lo era en su libro, su fama aumentó aún más. El ascenso a la fama de *Sterne* fue meteórico, y se sumergió en el torbellino



como Gillian Anderson. La escena es una adaptación de un conocido episodio del libro. Estemos familiarizados con el libro o no, nos sentimos cómodos con todos los ingredientes necesarios para un drama de época. El escenario es el adecuado, la música es la correcta. Seguimos a la pareja mientras pasean por el jardín. El personaje Rob Brydon/Tío Toby pronuncia sus frases no como uno de los dos, sino imitando a Roger Moore. De repente el espectador se da cuenta de que la escena es producto de la imaginación de Steve Coogan y más capas de realidad se van revelando.

Sterne también se presentaba a sí mismo con diferentes personalidades.

Al principio era anónimo, no aparece el nombre del autor en la portada de la primera edición del libro. Después se convirtió en Mr. Yorick cuando publicó su primera colección de sermones. Tristram Shandy era la persona por la que la gente se congregaba para verle predicar en 1764 en París. Yorick era el nombre del personaje principal de su anterior novela *"A Sentimental Journey"*, y adoptó otros nombres según lo que estuviera escribiendo en cada momento.

La película consigue capturar la esencia del libro y crea una nueva obra a partir de una que encantó y confundió al público cuando se publicó por primera vez, y que lo sigue haciendo hoy en día.

VERTIGO FILMS. Pressbook



de vida social y en los beneficios que esto le trajo. Al igual que muchas celebridades actuales Sterne descubrió que la fama le traía nuevas oportunidades. Se enamoró locamente de Eliza Draper, que tenía 23 años cuando se conocieron en 1767. Él tenía 56.

**Tristram Shandy: A Cock and a Bull Story** muestra al público cómo es hacer una película. La vida es real, una película no, ¿o sí?. Sabemos que estos actores (en la película) son actores de verdad, creemos que los conocemos, los hemos visto entrevistados en la televisión como personas reales, pero aquí son personajes, aunque hagan de ellos mismos, ¿cuál es su verdadera identidad?. Las identidades van superponiéndose, y en particular la del protagonista, Steve Coogan, que es particularmente "resbaladiza". Coogan interpreta a 4 personajes en la película: Steve Coogan, Walter Shandy, Tristram Shandy y al escritor, Sterne, cuya personalidad no puede ser separada del libro.

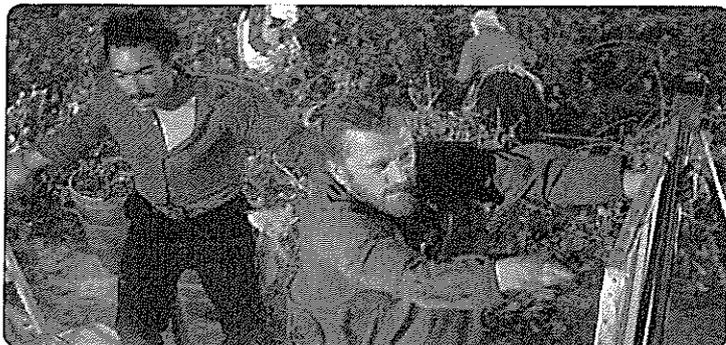
A medida que Coogan pretende aferrarse a su fama quiere también alejarse de su personaje Alan Partridge, que fue el que le dio la fama. Al mismo tiempo se ha convertido en un objetivo que otros quieren derribar. La rivalidad entre Coogan y Brydon por ser el protagonista de la película es una versión divertida de lo que podría ocurrir entre dos actores en la vida real.

Una secuencia ejemplifica muy bien el toque de Sterne para mostrar múltiples capas de identidad y realidad. La cámara muestra a un hombre vestido con uniforme militar del siglo XVIII caminando en compañía de una mujer vestida con su mejor vestido. Sabemos que ambos personajes son actores. Escenas previas nos los han mostrado firmando sus contratos, ensayando sus diálogos, en vestuario y maquillaje, reflexionando sobre la importancia de sus partes en la película. Sabemos que el personaje masculino se llama Tío Toby y el femenino Viuda Wadman. También reconocemos a Rob Brydon como el hombre y a la mujer

Fórum Filmoteca 2014

# El loco del pelo rojo

Vincente Minnelli. EEUU. 1956. 123 min. v.o.s.e. Color



## FICHA TÉCNICA

**Título original:** *Lust for Life*.

**Título español:** *El loco del pelo rojo*.

**Nacionalidad:** EEUU. **Año de producción:** 1956.

**Dirección:** Vincente Minnelli.

**Guión:** Norman Corwin.

**Producción:** Metro Goldwyn Mayer.

**Productor:** John Houseman y Jud Kinberg.

**Fotografía:** Frederick A. Young, Russell Harlan, Joseph Ruttenberg.

(Anscocolor-CinemaScope).

**Montaje:** Adrienne Fazan.

**Ayte. de dirección:** Al Jennings.

**Música:** Miklos Rozsa.

**Sonido:** Wesley C. Miller.

**Director artístico:** E. Preston Ames, Cedric Gibbons, Hans Peters.

**Vestuario:** Walter Plunkett.

**Maquillaje:** Sydney Guilaroff, William Tuttle.

**Decorados:** F. Keogh Gleason, Edwin B. Willis.

**Intérpretes:** Kirk Douglas, Anthony Quinn, James Donald, Pamela Brown, Everett Sloane, Jill Bennett, Henry Daniell, Niall MacGinnis, Lionel Jeffries.

**Duración:** 123 min. **Versión:** v.o.s.e. Color.

## SINOPSIS

Biopic del famoso pintor impresionista Vincent Van Gogh, que retrata su atormentada vida a partir de su obra, que no es más que un reflejo de la ansiedad, la sensación de fracaso y la soledad que lo llevaron, finalmente, a la locura.

## COMENTARIO

La idea de hacer una película sobre la vida del pintor holandés Vincent Van Gogh es un viejo proyecto de los productores de Hollywood. En 1945 la Warner Bros. está a punto de ponerlo en marcha, selecciona a Paul Muni y John Garfield para encarnar a los protagonistas, pero luego lo abandona. En 1946 el productor Arthur Freed encarga escribir un guión al novelista Irving Stone, pero a comienzos de los años 50 se lo pasa al productor y realizador Richard Brooks, que tampoco hace nada con él.

Sin embargo, Irving Stone aprovecha las investigaciones realizadas sobre la vida del pintor para escribir *Lust for Life*, que se publica en la primera mitad de la década de los 50 con gran éxito de ventas. Tras el éxito de *Moulin Rouge* (1952), de John Huston, sobre la vida del pintor impresionista Toulouse Lautrec, Metro Goldwyn Mayer compra los derechos cinematográficos de la obra de Stone, Vincente Minnelli se entera poco después y le dice al vicepresidente Dore Schary que le interesa dirigir la adaptación.

Dore Schary acepta su propuesta, pero con dos condiciones muy diferentes. En primer lugar debe rodar el musical *Extraño en el paraíso* y luego tiene que acabar la biografía de Van Gogh antes del 31 de diciembre de 1955. Irving Stone está cansado de esta situación, que se arrastra a lo largo de casi diez años, no quiere prolongar más la opción del estudio sobre su obra y está dispuesto a dirigir personalmente una película basada en ella.

A pesar de estar a principios de marzo, Minnelli se compromete a rodar inmediatamente *Extraño en el paraíso* y acabar la película sobre Van Gogh antes de finales de año, pero si cuenta con John Houseman como productor ejecutivo y con Kirk Douglas como protagonista, viejos colaboradores con los que siempre ha trabajado a la perfección.

Kirk Douglas está de acuerdo desde el primer momento y John Houseman sólo pone como condición que las reproducciones de los cuadros de Van Gogh se hagan a la perfección para no caer en los fallos habituales de las películas de Hollywood sobre vidas de pintores. Gracias a ello desde el comienzo se desarrolla una compleja estrategia para que las reproducciones de los cuadros estén lo más cerca posible de los originales.

En primer lugar los cuadros originales se fotografían en placas de gran tamaño, de 8 x 10 pulgadas. Luego se proyectan por debajo de unas mesas especiales del departamento de efectos con el tablero traslúcido. Y, de esta forma, personal especializado puede copiarlos, pincelada a pincelada, con gran minuciosidad y perfectos resultados.

Houseman y Minnelli deciden no rodarla en CinemaScope porque su formato estrecho y largo es opuesto al de los cuadros, pero el ejecutivo del estudio Arthur Loewe les convence de lo contrario. Les explica que, dada la expansión alcanzada por el nuevo formato, la proyectarán en CinemaScope aunque la rueden en cualquier otro formato. No tienen más remedio que aceptarlo, pero exigen un completo control sobre el negativo y su posterior tratamiento.

Desde que 20th Century Fox lanza el Cinemascope con *La túnica sagrada* (*The Robe*, 1953), de Henry Koster, generalmente se ha utilizado con negativo Eastmancolor. Compuesto por una brillante mezcla de azules, rojos y amarillos, el resultado poco tiene que ver con la realidad, pero mucho menos con el colorido de los cuadros de Van Gogh.

Minnelli quiere rodar en negativo Anscocolor, que encuentra mucho más apropiado para el colorido de la paleta del pintor, pero ante la fuerte competencia de Kodak la fábrica Anso ha dejado de producir negativo. Metro Goldwyn Mayer compra el último lote de negativo Anscocolor, 300.000 pies, y les convence de que pongan a punto un laboratorio especial para el revelado.

Mientras Minnelli rueda *Extraño en el paraíso*, Norman Corwin escribe el guión bajo la atenta supervisión de John Houseman, pero Minnelli también realiza una amplia labor de investigación sobre el pintor. Lee todo tipo de estudios sobre pintores impresionistas y los cinco volúmenes de cartas entrecruzadas entre los hermanos Vincent y Théo Van Gogh, a partir de ahí saca una serie de conclusiones sobre las que apoya su trabajo.

*Extraño en el paraíso* se prepara durante abril de 1955 y se rueda en mayo, junio y parte de julio, pero como dejan muy claras ambas películas, durante el rodaje del musical Minnelli está mucho más preocupado por documentarse al máximo sobre Van Gogh y la preparación de *EL LOCO DEL PELO ROJO*.

Cuando Minnelli llega a Arles a principios de agosto de 1955 para comenzar el rodaje, ni Houseman ni él están conformes con el guión que tienen entre las

manos, pero ambos se han convertido en expertos en Van Gogh. Durante el rodaje modifican el guión según van descubriendo la verdad histórica y los escenarios reales donde vivió el pintor los últimos años de su vida.

Varían mucho las escenas entre Vincent Van Gogh y Paul Gauguin para conseguir reflejar la verdad de las relaciones entre el instintivo Gauguin y el ascético Van Gogh. A parte de sus grandes discrepancias en el terreno puramente artístico, Gauguin siente celos de la obra pictórica de Van Gogh y éste de la facilidad con que su amigo se relaciona con las mujeres.

Van a visitar el manicomio donde estuvo internado Van Gogh; Minnelli y Houseman hablan con el director y les deja leer el historial clínico del pintor. Luego Houseman reescribe las escenas de acuerdo con esta nueva información de primera mano, y Minnelli las rueda en el propio manicomio.

Dado su parecido físico con el pintor, Kirk Douglas cree que es el papel de su vida, como demuestra que su compañía Bryna Productions hubiese comprado los derechos de una historia sobre Van Gogh para protagonizarla él. Cuando Minnelli y Houseman le ofrecen el papel, acepta encantado por esto y por volver a colaborar con ellos, tras la buena experiencia de *Cautivos del mal*. Para adecuarse lo más posible al personaje sólo tiene que dejarse crecer la barba y dar un tono rojizo a su pelo.

Eligen al moreno mexicano Anthony Quinn para interpretar al ruidoso y extrovertido Paul Gauguin, pero le modifican la nariz para que se parezca algo más al personaje. El resto del reparto está íntegramente compuesto por europeos, pero deciden no preocuparse por su amplia diversidad de acentos.

Los cuadros se integran en la película de la forma más fiel posible, tanto respetando su formato original, como haciendo leves panorámicas sobre ellos o pequeños movimientos de acercamiento. También proliferan por las paredes y diseminados por el suelo en la casa de Arles, y en la casa de París de Théo. Además, se utiliza un collage de cuadros como fondo de los títulos finales.

Con el tiempo se ha perdido bastante el minucioso cuidado puesto en la reproducción de los colores originales creados por Van Gogh. El positivo Eastmancolor del negativo Anscocolor utilizado no se mantiene tan bien como el Technicolor, tiene tendencia a volverse pardo con el paso de los años. Desde hace tiempo las copias que circulan tienen muy poco que ver con el colorido obtenido originalmente por Minnelli.

Por culpa de *Extraño en el paraíso*, Minnelli sólo puede empezar a rodar a principios de agosto de 1955, por lo que sólo tiene cinco meses para acabarla en la fecha convenida. Su principal problema no es éste, sino que para entonces las flores comienzan a marchitarse, los campos de trigo están en barbecho. Un equipo especializado de Metro Goldwyn Mayer mantiene un campo de trigo en todo su esplendor con ayuda de productos quími-

cos para que pueda rodar en él. Debido a ello tiene que empezar por el final, por una de las escenas más dramáticas y difíciles, el suicidio del pintor.

Durante varios días recorren los alrededores de Arles en automóvil, se detienen cuando ven un paisaje que recuerda a los pintados por Van Gogh y ruedan. Les sigue una furgoneta que no sólo lleva la cámara y los elementos técnicos necesarios, sino también dibujos y reproducciones de cuadros en diferentes etapas de elaboración para poder rodar a Van Gogh pintando en cualquier situación.

Ruedan en las localizaciones que todavía se conservan de la época del pintor y reconstruyen las destruidas por el paso del tiempo. En París ruedan alguna breve escena, pero trasladados a Holanda ruedan en el pueblo natal del pintor, en la casa familiar y en la iglesia donde oficiaba su padre predicador. Las escenas de Borinage las ruedan en Bruselas, pero reproducen en estudio los decorados de las minas de carbón. Descubren a muchas personas muy parecidas a las que aparecen en los cuadros de Van Gogh, y las convencen para que intervengan, convenientemente ataviadas, en escenas que las reproducen.

Regresan a Hollywood para acabar los interiores con el director de fotografía Russell Harlan, un viejo especialista en westerns, pero que consigue una iluminación perfecta que a Minnelli le recuerda a Vermeer. La mayoría de los interiores los ruedan en los estudios de Culver City, pero también algún exterior, como la escena donde Vincent Van Gogh va a comer al campo con su prima Kay y su hijo, intenta besarla y le rechaza, que destaca de manera negativa sobre un conjunto con un subrayado y conseguido tono realista y documental.

De estas escenas interiores rodadas en Hollywood hay dos especialmente interesantes, conseguidas y que muestran el alto grado de eficaz virtuosismo alcanzado por Minnelli. Una es la famosa en que Van Gogh, desesperado por la partida de Arles de su amigo Gauguin, se corta la oreja en un ataque de locura. Rodada en un solo plano, la acción está dada a través de una hábil elipsis al acercarse la cámara a un espejo donde se refleja el rostro del pintor y luego deja de reflejarse, subrayada por una elocuente música de Miklos Rozsa.

La otra es la escena en que, tras salir del manicomio, Vincent llega a casa de su hermano Théo en París para conocer a su mujer y su hijo. Narrada en un largo, bello y eficaz plano-secuencia con muy diferentes posiciones de cámara, también utiliza el reflejo del grupo en un espejo para dar la preocupación de Théo respecto al comportamiento de su hermano.

Tras una auténtica carrera contra reloj, ataques de nervios y peleas por conseguir que *EL LOCO DEL PELO ROJO* tenga la calidad deseada por Minnelli y Houseman, pero se acabe en el plazo previsto, se termina antes de finales de 1955. Tiene buenas críticas y se convierte en la película preferida de su director, lo que resulta extremadamente curioso dado que tiene muy poco que ver con el resto de su obra.

Por un lado Vincent Van Gogh es uno de los más característicos personajes minnellianos. Se debate entre la realidad y el sueño, lucha por conseguir que sus fantasías lleguen a ser reales, pero en contra de la mayoría de ellos no lo logra, o al menos no lo consigue en vida, ni la película lo recoge, se da por sobreentendido. Además, Minnelli se identifica con él en su pasado de pintor, pero sobre todo como el creador que lucha desesperadamente por ver plasmados sus sueños.

Sin embargo, por primera vez Minnelli muestra interés por el realismo. Abandona sus queridos estudios donde consigue un completo control sobre los elementos en juego para desplazarse a rodar exteriores en el extranjero y logra dar a la película un tono tan documental como dramático.

Apoiada en una voz en off extraída de la numerosa correspondencia entrecruzada entre Théo y Vincent Van Gogh, tiene una abundancia de escenas rodadas en exteriores con un subrayado tono documental, pero reconstruido. Lo que no le impide emplear todo tipo de trucos, incluso los dibujos animados en una de las escenas finales donde le atacan los cuervos mientras pinta, para conseguir el realismo deseado.

Este cambio de estilo sólo muestra la completa madurez alcanzada por Minnelli y también su capacidad de trabajar en un nuevo registro, pero no que varíe su concepción del cine. Sigue manejando el CinemaScope con una rara habilidad, pero igual que hace sus habituales suntuosos planos-secuencia en los momentos apropiados, en otros recurre a una planificación mucho más entrecortada acorde con las necesidades dramáticas de la escena.

Narra la vida de Van Gogh con gran delicadeza, de manera cronológica y utilizando la voz en off para hacer grandes elipsis y jugar a su antojo y habilidad con el tiempo, pero a la vez que cuenta una historia con un alto contenido dramático, hace algunas consideraciones sobre el arte.

En un primer momento puede chocar ver a Kirk Douglas encarnando a Van Gogh y a Anthony Quinn interpretando a Gauguin enzarzados en una discusión artística dentro de una película que trata de ser realista, pero es un convencionalismo dramático que pronto se salva con un resultado muy positivo. Ambos actores hacen un buen trabajo, son candidatos a sendos Oscars, pero sólo lo gana Anthony Quinn.

Dentro del cuidadísimo conjunto, ocupa un lugar destacado la moderna y oportuna partitura de Miklos Rozsa, un músico de origen húngaro que se sitúa entre los grandes del cine clásico de Hollywood. En esta ocasión hace uno de sus mejores trabajos al escribir una partitura muy personal, fácilmente reconocible como suya, pero que no le impide subrayar los más importantes momentos dramáticos y ayudar a la creación de los diferentes ambientes en que se desarrolla la historia.



Fórum Filmoteca 2014

# El Rey Lear

Grigori Kozintsev, Iosif Shapiro. URSS. 1971. 139 min. v.o.s.e. ByN



## FICHA TÉCNICA

**Título original:** *Korol Lir.*

**Título español:** *El Rey Lear.*

**Nacionalidad:** URSS. **Año de producción:** 1971.

**Dirección:** Grigori Kozintsev, Iosif Shapiro.

**Guión:** Grigori Kozintsev, Boris Pasternak. Según la novela de William Shakespeare.

**Producción:** Lenfilm Studio.

**Fotografía:** Jonas Gričsius.

**Montaje:** Ye. Makhankova.

**Ayte. de dirección:** V. Kravchenko, V. Kuznetsova, I. Mochalova, Arkadiy Tigay, I. Vishnevskaya.

**Música:** Dmitri Shostakovich.

**Sonido:** Eduard Vanunts.

**Vestuario:** Solomon Virsaladze.

**Maquillaje:** Vasili Goryunov, L. Yeliseyeva.

**Decorados:** Vsevolod Ulitko.

**Intérpretes:** Regimantas Adomaitis, Donatas Banionis, Juozas Budraitis, Oleg Dal, Roman Gromadsky, Jüri Järvet, Aleksei Petrenko, Elza Radzina, Karl Sebris, Valentina Shendrikova, Aleksandr Vokach, Galina Volchek, Vladimir Yemelyanov.

**Duración:** 139 min. **Versión:** v.o.s.e. ByN.

## SINOPSIS

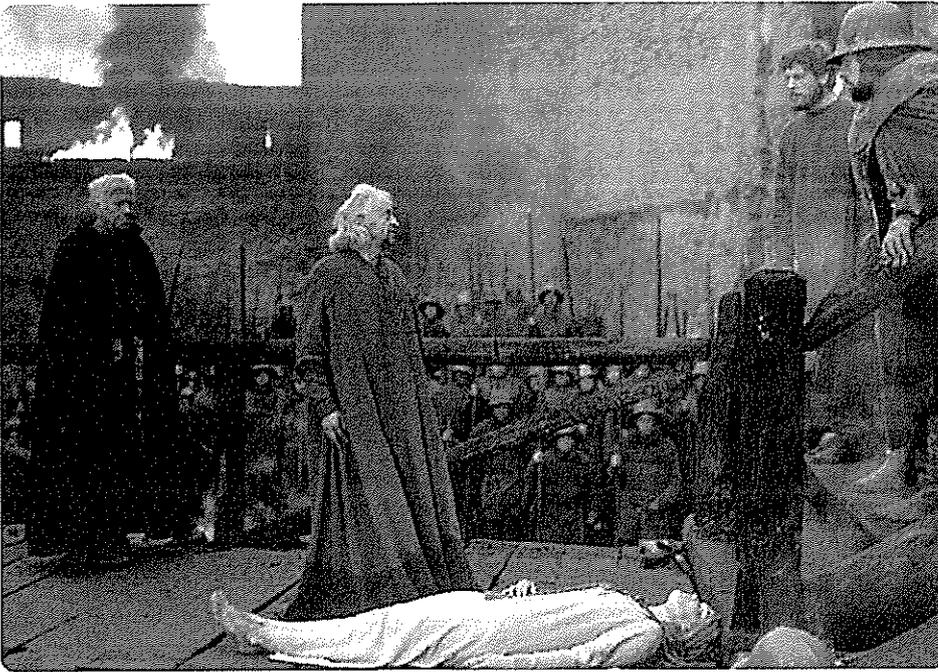
El rey Lear, ya viejo y cansado, decide retirarse y dividir su reino entre sus tres hijas, basando su reparto en el amor que cada una declare sentir por él. Cuando su hija Cordelia, la más joven y sincera, se niega a adular a su padre (a quien ama profundamente) a cambio de una parte de su reino, el rey, muy ofendido, la destierra y divide sus dominios entre las dos hijas mayores (Goneril y Regan) – para su desgracia, ninguna de ellas sienten amor alguno por él, y urden un complot para arrebatarse el poder que el anciano aún posee. Al mismo tiempo, el duque de Gloster, uno de los más íntimos cortesanos del rey, favorece a su hijo ilegítimo Edmund, que lo ha engañado y enemistado con su fiel hijo Edgar. La locura y la tragedia acontecen a ambos ancianos marcados por un destino fatal.

## COMENTARIO

“¿Para qué necesitamos enemigos si ya tenemos a nuestros hijos?” Creemos que a lo largo de toda esta historia, a Lear y Gloster esta idea les debe asaltar y abatir una y otra vez. Pero se equivocan, pues no sólo la conducta de algunos hijos sino también la de unos padres caprichosos e imprudentes está muchas veces en el origen de tragedias como la que Vds. van a presenciar. El texto de Shakespeare (en traducción de Pasternak), la música de Shostakovich (nada de “banda sonora” al uso, sino la partitura del gran compositor del s. XX), la fotografía irreplicable de Jonas Gričsius, las prodigiosas interpretaciones de Jüri Järvet (Lear), Oleg Dal (bufón), Valentina Shendri-kova (Cordelia) Leonhard Merzin (Edgar) y Vladimir Yemelyanov (Kent), y una dirección en “estado de gracia” a cargo de Grigori Kozintsev los arrebatarán de sus cómodas butacas de la sala de cine y los trasladarán al planeta del claroscuro, de la realidad trágica que nunca nos abandona definitivamente. No cabe final feliz ni satisfacción. Grito y venganza, todo lo más. La fuerza inexorable del destino que hemos de sufrir todos los que aún habitamos sobre la tierra.

Cine y puro cine, en un largometraje con la duración y el ritmo que, cree Kozintsev, el texto reclama y se merece; con una austeridad formal que contribuye a reforzar el antagonismo y la pasión que atraviesa toda la tragedia. Así pues, nada de agradable visión de la realidad, inexplicables efectos o vulgaridad comercial al servicio del mal gusto, pues todo en esta película es fruto del trabajo impecable de un grupo de amantes del cine decididos a lograr una obra que perdurase más allá de la circunstancia histórica en la que se planificó y se rodó esta pieza maestra del cine soviético. Fijense si no en la arpillera que sirve de fondo a los títulos de crédito, los entreactos y el final: la belleza de los rasgos de lo elemental, en ausencia de toda ornamentación. Más adelante, la película nos descubrirá su significado.

En el Prólogo a la edición del diario de rodaje de *Korol Lir* publicado muy poco antes de la muerte de Kozintsev, Mary Mackintosh (G. Kozintsev, 1973, ix) recuerda que, cuando la película se vio en Londres por primera vez (1972), todos los que asistieron a la proyección estuvieron de acuerdo en que es imposible interpretar la obra de Shakespeare con una lectura similar después de haber visto la versión de Kozintsev: lo mismo que *Lear* no posee un tema que unifique la obra, tampoco tiene, para nuestro director, una interpretación final – algo que, en todo caso, sería imposible. Las obras de Shakespeare han sido llevadas al cine en numerosas ocasiones, sólo en el período del cine mudo se hicieron más de cuatrocientas versiones. Pero será a partir de los años ochenta y noventa (s. XX) cuando, en gran parte gracias a Kenneth Branagh, las adaptaciones británicas adquieran una nueva significación aleja-



das ya del chovinismo nacionalista y la sobreactuación de puestas en escena como el Enrique IV y el Hamlet de Laurence Olivier. Con respecto a la versión de Grigori Kozintsev, su *Rey Lear* hay que contextualizarlo no tanto en el conjunto y el estilo de su filmografía previa, mucho menos arriesgada y más apegada a la estética convencional del realismo soviético (S. Hutchings, 2010, 16), sino en los precedentes de su *Hamlet* (1964) y el irrepetible (*Don Quixote*, 1957). Si bien es cierto que, para poder comprender en su justa medida la apuesta formal de Kozintsev, hemos de tener muy en cuenta el giro que representa el *Macbeth* de Orson Welles (1948), así como el profundo conocimiento y la admiración que Kozintsev siente por el trabajo y la escenografía de la grandes obras de Akira Kurosawa – quien años más tarde llevará al cine una de las versiones más imaginativas y la puesta en escena más sofisticada que se haya hecho a partir del texto de Shakespeare, me refiero, cómo no, a *Ran* (1985).

Aunque el guion de Kozintsev no sigue literalmente el texto de Shakespeare, la cinta es una interpretación muy fiel a la secuencia original de la obra, y a las grandes cuestiones que el manuscrito sitúa ante nosotros de la mano enérgica de este capricho exquisito e

inacabable de la literatura universal que Shakespeare representa. Tan sólo haré alusión a dos de estas cuestiones que atraviesan todo el texto: ante los dudosos frutos de un orden mundano, que egoísta y caprichosamente ha sido decidido por hombres que juegan a ser dioses, los viejos días se acaban, vislumbrándose un nuevo mundo ante el que no sabemos bien cómo y quién se atreverá a responder. Acaso, ante la presencia de quienes verdaderamente aman, y en compañía de los desheredados de la tierra, tal vez entonces sea posible recuperar todo aquello que no ha producido sino desorden, caos y locura. Y, sin embargo, nada en la historia que se nos narra, nada en su final deja vislumbrar una salida complaciente ante los múltiples dilemas que se ciernen ante nosotros. Si el orden que la antigua sociedad feudal representa ha quedado deshecho debido, en buena medida, a los juegos irresponsables de unos señores caprichosos e insaciables, ¿quién protegerá todo el orden que descansa bajo la clave de bóveda que los viejos señores representan?, ¿quién dominará entre ellos, quién velará por los desvalidos frente a la dura existencia a la que están expuestos sus cuerpos?

En la secuencia en que, traicionado ya por sus dos herederas (Regan y Goneril), junto a su bufón y un duque de Kent disfrazado,

Lear deambula perdido e ignorado por un mundo que parece desplomarse ante sus ojos; hallando un escaso refugio entre pobres y siervos que se cobijan bajo la tempestad. Aturdido, Lear se pregunta:

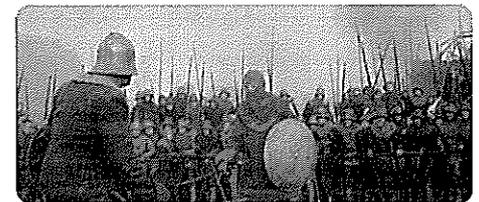
"Pobres, míseros, desnudos, por esta cruel tormenta acosados, que hambrientos vagabundeáis por los caminos de la vida, ¿cómo os protegerán de un tiempo como este los harapos llenos de agujeros?"

Vestidos con los harapos de una desgastada tela de arpillera, como los desheredados a quienes ahora siguen, Lear y su bufón, Kent, Tom (Edgar disfrazado como un loco solitario) y, más tarde, el mismo Gloster no pueden sino aspirar a recuperarse ante un desorden del que ellos mismos son causantes y víctimas.

Finalmente, cuando todo parece perdido, cuando la esperanza de Lear por reconciliarse con su hija Cordelia y con todo lo que ella significa es ya imposible, y una vez que el mismo Albany, esposo de Goneril, es consciente de la traición de las dos herederas del reino de Lear, el duque de Kent les increpa: "¿Es este el fin del mundo o un cuadro de ese horror?". Ante estas palabras, Albany no puede sino asentir: "Es el fin de los tiempos, el cese de los días".

Junto al cadáver de su hija Cordelia, Lear grita: "Un caballo, un perro y una rata podrán vivir, pero no tú. Tú ya no volverás. ¡Nunca!, ¡Nunca!, ¡Nunca!, ¡Nunca!, ¡Nunca!" Una estructura y sociedad feudal se desmembra ante nuestro ojos, nunca volverán. Nuevos tiempos se avecinan, pero ¿quién o quienes conducirán esa inédita aventura? Lear, Kent y todo lo que ellos representan ha muerto, tal vez sea el momento de un nuevo Albany y del legítimo y justo Edgar. A un lado de la escena, solo y olvidado, el bufón de Lear interpreta con su flauta una estrofa de Shostakovich, al tiempo que Kozintsev nos sitúa frente a la cámara a un Edgar que contempla, preocupado, la escena de una sociedad en construcción. ¿Por dónde comenzar?

Dr. Pedro Mantas España  
Universidad de Córdoba



## **Coriolanus (2011) dirigida por Ralph Fiennes.**

Mucho antes de saltar a la fama con papeles como el del general nazi en *La Lista de Schindler* (1993), el desahuciado protagonista de *El paciente inglés* (1996) o, más recientemente, Voldemort en la saga de *Harry Potter*, el británico Ralph Fiennes contaba ya con una sólida reputación como actor shakesperiano gracias a más de una docena de papeles protagonistas encarnados por el actor sobre las tablas. De hecho, tanto el texto dramático como el personaje del general romano eran antiguos conocidos de Fiennes, quien ligado a la Royal Shakespeare Company durante años, ya había representado el papel principal en *Coriolano* en el año 2000 en Londres y Nueva York.

Frente a otros clásicos shakesperianos repetidamente adaptados al cine, esta obra estaba aún inédita. En efecto, nunca se había llevado al cine hasta que Fiennes decide aventurarse en 2011 con la adaptación de *La tragedia de Coriolano* (1605-8) en su debut como director. Cierto es que existe una versión televisiva de la BBC de 1984 (dir. Elijah Moshinsky) pero no ha circulado en España, por lo que la cinta de Fiennes cobra un valor intrínseco como instrumento de divulgación entre el gran público de una obra de Shakespeare apenas conocida.

El *Coriolano* de Shakespeare es una tragedia política inspirada en la biografía del noble romano del mismo nombre, Cayo Marcio, Coriolano, disponible en las *Vidas paralelas* de Plutarco (siglo I). Esta fue una habitual fuente de inspiración para Shakespeare no sólo para esta tragedia sino también para la composición de sus otras dos obras romanas, *Julio Cesar* y *Antonio y Cleopatra*. Escrita a principios del siglo XVII, Shakespeare tomaba el pulso a los conflictos de su época con la escena de rebelión inicial con la cual se abre el primer acto. La composición de *Coriolano* se produjo en medio de un clima de considerable tensión política en Inglaterra. La clausura de terrenos comunales y la carestía de productos básicos originaron entre la población inglesa sucesivas insurrecciones que fueron violentamente reprimidas y castigadas por las autoridades. La tragedia de *Coriolano* muestra pues el lógico interés de su autor por la ética y la estética del poder y los incipientes conflictos entre clases que culminarían con una revolución a mediados del siglo XVII. Shakespeare retrata en *Coriolano* los primeros pasos en la evolución desde universo netamente aristocrático hacia otro *quasi* democrático, donde la palabra, la negociación y la paz priman como valores superiores frente a los principios guerreros de la acción, la ruptura y la guerra aunque a cambio, parece insinuar Shakespeare, haya que pagar un alto precio por ello: renunciar a la ética y la dignidad individuales.

Fiennes identifica estas preocupaciones modernas en una obra que, a pesar de haber sido concebida hace más de 4 siglos y estar ambientada en un tiempo pretérito, explora temas que siempre nos conciernen: por un lado, la lucha de clases y, por otro, el conflicto existente entre la integridad personal y el bien público, o si se quiere, entre la devoción personal y la obligación para con la comunidad. De igual modo, la obra revela los entresijos del poder y cuestiona la legitimidad de una falsa retórica en boca de patricios y tribunos (los representantes de los ciudadanos) empleada en la obscena manipulación de un pueblo que sufre las consecuencias de la guerra y de la mala gestión de los poderosos.

En sus intentos de acercar la obra de ambientación romana al público contemporáneo, Fiennes propone una contextualización moderna de la misma y filma la acción en el actual Belgrado (Serbia), cuya historia reciente convierte el espacio físico en escenario bélico por excelencia. Así, Roma se trasmuta en una ciudad de nuestros días afectada por la carestía y la hambruna, donde el pueblo desesperado y liderado por sus cabecillas, se rebela ante el poder de los acaudalados patricios. Corioli y Antium, ciudades enemigas de Roma, aparecen como lugares asolados por una guerra sin tregua entre romanos y volscos, cuya evolución es narrada mediante partes televisivos de última hora. El director opta por una puesta en escena

naturalista mediante la adopción de un estilo documental, cámara en mano, que incrementa el efecto de dramatismo de las escenas de contienda y devastación. La estética belicista queda también realizada por una serie de efectos especiales más propios de un film de acción –sobre todo en la primera parte de la película– que de una obra teatral. Frente a estos intentos de actualización, un máximo respeto a la palabra, a la imaginería deshumanizadora del texto original de Shakespeare, donde los humanos se transforman en animales o en monstruos.

El protagonista, Cayo Marcio (Coriolano), es un patricio que ha forjado su reputación en las numerosas victorias logradas para gloria de Roma en el campo de batalla. Su última proeza, el asedio y derrota de Corioli, le supone la concesión de su sobrenombre, Coriolano, a título honorífico. Pese a su valentía, máxima virtud en un universo dominado por la guerra, y al reconocimiento de sus méritos entre los patricios, Coriolano no es un hombre querido por el pueblo de Roma. Él marca intencionadamente sus distancias con respecto a los ciudadanos y adopta una actitud displicente hacia ellos. En suma, es posiblemente más fácil simpatizar al inicio con las hordas de ciudadanos que reclaman pan y que no consiguen oír de labios de Coriolano palabras apaciguadoras, sino insultos. Su orgullo resulta ofensivo al pueblo y, a diferencia de otros patricios y de los tribunos, que arengan a la plebe desvalida y la manejan a su antojo, Coriolano carece del don de la palabra, o al menos no lo ejercita con fines espurios. Coriolano se rige por un código ético en decadencia, un código heroico, que carece de sentido en un mundo ya instalado en los pactos políticos y los intereses partidistas.

Coriolano no ansía poder para sí, sino mantener discretamente su buen nombre y su dignidad, lo que choca frontalmente con los planes que el patricio Menenio, un virtuoso de la retórica, y su ambiciosa madre, Volumnia (Vanessa Redgrave), han trazado para él como colofón a una fulgurante carrera militar: el consulado. Para ello Coriolano ha de ganarse el favor del pueblo del que le separa una mutua y obvia enemistad. Pese a sus intentos de congraciarse con los ciudadanos, su sentido de la honestidad le impide adoptar la retórica política al uso y rehúsa pronunciar los fingidos parlamentos que le asegurarían su puesto como cónsul de Roma. Cayo Marcio permanece fiel a sus principios: no es un embaucador. Es, antes bien, un hombre de actos más que de palabras, valeroso, honesto, temible e incapaz de doblegarse. Su integridad moral —lo que otros definen como un orgullo desmedido y despótico— provoca la repulsa del pueblo y su destierro de Roma tras años de noble servicio, así como su sed de venganza contra los desagradecidos romanos. Coriolano recurre entonces a una alianza con su más odiado enemigo, el volsco Aufidio, quien como guerrero, admira las virtudes de un hombre íntegro e impasible.

Sin embargo, ya a las puertas de Roma, Coriolano tendrá que enfrentarse consigo mismo: se verá inmerso en un debate entre su deseo de venganza y el amor a sus seres queridos aún en Roma. Coriolano ha sido educado para la guerra, no para la paz y representa una virilidad insensible, ajena a la emoción y al sentimiento. Un solo momento de debilidad puede causar su destrucción.