

LA MIRADA Y EL DIÁLOGO DE PEDRO POYATO CON EL CINE

THE LOOK AND THE DIALOGUE OF PEDRO POYATO WITH THE CINEMA

José Luis Cano de Gardoqui García

Universidad de Valladolid

jlcano@uva.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9666-5036>

María José Redondo Cantera

Universidad de Valladolid

mariajose.redondo@uva.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5153-8981>

Mi pretensión ha sido siempre poner al cine en relación con el resto de las artes.

Pedro Poyato Sánchez

Resumen

Con ocasión del Homenaje que se prepara al Dr. Pedro Poyato Sánchez en la Universidad de Córdoba, su *Alma Mater*, quienes nos unimos a esta celebración desde la Universidad de Valladolid, lo hacemos impulsados por un doble motivo, académico y personal: como manifestación de reconocimiento de sus muchas aportaciones al estudio del arte cinematográfico y en el recuerdo de vivencias compartidas, personales y profesionales, pese a la distancia que media entre las sedes de las respectivas instituciones universitarias: la ciudad califal y la antigua sede temporal de la Corte Real. Tal lejanía no ha impedido que

miembros de ambas Universidades hayan colaborado y acompañado al Profesor Poyato en numerosas vivencias personales y profesionales.

Abstract

On the occasion of the academic tribute being prepared for Dr. Pedro Poyato Sánchez at the University of Córdoba, his *Alma Mater*, those of us joining this celebration from the University of Valladolid do so for a twofold reason, both academic and personal: as expression of recognition for his many contributions to the study of cinematographic art, and in remembrance of shared experiences, both personal and professional, despite the distance separating the campuses of our respective universities —the Caliphal city and these was temporary former seat of the Royal Court. Such distance has not prevented members of both Universities from collaborating with and accompanying Professor Poyato through numerous personal and professional experiences.

Palabras clave

Homenaje; Profesor Pedro Poyato; Estudios de Cinematografía.

Keywords

Academic Tribute; Professor Pedro Poyato; Cinematographic Studies.

1. Preámbulo

Nos sumamos a la jubilosa conmemoración de la actividad de nuestro colega en su magisterio. Lo hacemos desde el afecto y la admiración de una rica personalidad volcada hacia la docencia de la cinematografía, pero también al deseo de transmitir su particular y fino análisis del arte cinematográfico a alumnos, lectores, colegas y, en general, espectadores y aficionados al séptimo arte.

Fruto de este entusiasmo por el cine, el Prof. Poyato ha venido tejiendo durante años valiosas redes de comunicación, magisterio y amistad que le han granjeado el afecto, la simpatía y el reconocimiento de su dedicación a la

enseñanza de la cinematografía. De ellas se han beneficiado numerosos alumnos, a quienes ha iniciado y ha ayudado en la lectura, la comprensión y la pasión que suscita el cine.

En esta entrevista al Dr. Pedro Poyato Sánchez, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, nuestra intención primordial ha sido poner de relieve esas aportaciones al conocimiento del cine, entre las que se encuentran algunas menos conocidas, o más personales, pero que son definitorias de una personalidad intensamente volcada hacia la cinematografía.

En el seno de lo que bastantes años más tarde se formalizó como el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, el estudio del cine tuvo unos decididos impulsores, que se comprometieron en la excepcional organización de unos cursos de cinematografía que, celebrados durante el veraniego período no lectivo, se institucionalizaron como *Cátedra de Historia y Estética de la cinematografía*, impulsada en un principio por Carlos María Staehlin. Más tarde, la Cátedra fue dirigida por Francisco Javier de la Plaza Santiago, catedrático de Historia del Arte, gran cinéfilo y extraordinario conversador.

A continuación, nos permitimos acercarnos al Prof. Poyato en tan significativo momento de su vida académica, para compartir sus experiencias, en su calidad de experto y de renovador de los estudios de cine. De este modo, intentamos recabar de primera mano y transmitir ciertos aspectos de su trayectoria investigadora, docente y vital, algunos de ellos –quizá- no muy conocidos.

Quienes desde la Universidad de Valladolid nos sumamos a este homenaje hemos tenido la fortuna de conocer al Prof. Poyato a lo largo de años y hemos podido disfrutar de sus conocimientos, de su buen humor y de su ironía. Compartir con él ciertos aspectos e intereses de la vida académica, como son el campo de la Historia del Arte y el concepto del cine como arte, así como otras actividades en relación con ella, nos ha permitido, a quienes redactamos este escrito conmemorativo, conocer de primera mano una parte de la actividad de Pedro Poyato y disfrutar de su jovial carácter, su compromiso con la docencia y su profundización en la interpretación de la imagen cinematográfica.

En ese sentido, cabe señalar que una buena parte de los gustos e intereses del profesor Poyato nacieron y radicaron en el contexto de la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad vallisoletana. En esta ciudad se presentaron algunos relevantes estudios cinematográficos de los que es autor e impartió lecciones acerca de nuevas interpretaciones de la narrativa y de la construcción de la imagen audiovisual. En efecto, muchos trabajos de Pedro Poyato hallaron en Valladolid su difusión y plena aceptación. Su propia presencia en jornadas, cursos y conferencias propiciaron un acercamiento familiar a su persona, no solo por nuestra parte, sino también por la de otros colegas, que Pedro evoca en otra parte de esta entrevista, algunos de ellos recientemente desaparecidos.

A continuación, se transcribe la entrevista -más bien amable y fluido diálogo mantenido con él al que Pedro Poyato, siempre generoso, se abre con interesantes comentarios que aquí recogemos. Queremos dejar por ello constancia de nuestro más afectuoso reconocimiento.¹

2. Entrevista

¿Cómo comienza tu dedicación a los estudios, investigaciones y docencia en el ámbito de la cinematografía?

A mediados de la década de 1980, yo era profesor de química en un Instituto en Córdoba, tras haber ganado una plaza por oposición. Anteriormente estuve en un centro durante unos tres años. Era el Instituto de Bujalance (Córdoba), luego llamado Mario López, un poeta cordobés que nació allí. Entonces era un instituto mixto y, curiosamente, en la clase de imagen que era una asignatura optativa, había más chicas que chicos.

Al tiempo había comenzado a hacer una Tesis Doctoral sobre Química Orgánica, pero renuncié a la Beca de Investigación que había conseguido debido a ciertas desavenencias con el director de la Tesis. Por otra parte, en este Instituto cordobés, que prácticamente era una academia que preparaba a los estudiantes para selectividad, sobre todo en los cursos de lo que entonces

¹ María José Redondo Cantera, Catedrática Emérita de Historia del Arte y José Luis Cano de Gardoqui García, Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

era el COU no se permitían muchas innovaciones respecto a lo que era el programa de la asignatura.

Un tanto desengañado de lo que era la química, por aquella época estoy hablando de mediados de los años 80 yo tenía otras inquietudes y, con el tiempo, descubrí que lo que a mí realmente me interesaba eran las humanidades, especialmente el campo del arte y del cine. Así las cosas, en mi trayectoria intelectual, los cursos de verano de la Cátedra de Cinematografía de la Universidad de Valladolid supusieron un auténtico punto de inflexión en mi trayectoria intelectual.

Lo que leía en esos momentos sobre cine, las críticas de cine, incluso las publicadas en revistas especializadas, no me interesaban demasiado, porque se recreaban sobre todo en una serie de anécdotas que hablaban de la película o del director de la película o de los actores, y decían muy poco de lo que era propiamente la película, es decir, el texto, no el artístico, sino el cinematográfico.

Entonces, por casualidad, unos amigos míos de Córdoba y yo mismo nos enteramos de que en Valladolid había unos Cursos de Cine centrados en lo que era el cine como arte, es decir, no de hacer cine, sino de estudiar el cine, tanto desde el punto de vista técnico, estético, como histórico, etcétera.

Y claro, sin pensarlo, pues nos encaminamos a hacer estos cursos de cine en Valladolid. Eso era en el verano del año 1988.

¿Qué papel desempeñaron estos cursos de verano de la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid?

Aquello nos puso en contacto con una manera de estudiar el cine que, desde el principio, me dije: «esto es lo mío», es decir, esto es lo que a mí me gusta.

Asistía a estas clases que impartían profesores como Luis Martín Arias, o como Jesús González Requena, o también Santos Zunzunegui, que se incorporó un poco después, aunque por entonces ya era conocido.

Entonces, fue tal el entusiasmo que poníamos en aquel estudio, en el conocimiento que íbamos adquiriendo en realidad a través de esas clases, que un profesor, en concreto Jesús González Requena, con el que hablé y me dijo:

«Pues mira, si a ti esto tanto te interesa, yo estoy trabajando en Madrid y puedes formarte conmigo haciendo el doctorado».

Le contesté que yo era químico, que estaba trabajando en Córdoba, en un instituto, y que tenía unas ciertas dificultades para hacer el Doctorado, aunque lógicamente era lo que a mí me interesaba, pero no con vistas a ser profesor universitario, sino meramente por goce personal.

Es decir, esa era la cuestión y todo lo que ha venido después, ha sido por añadidura. En aquel momento lo que a mí me interesaba era estudiar el cine. Aquello me satisfacía hasta el punto de que yo iba los fines de semana desde Córdoba a Madrid. En el Instituto donde era profesor me permitieron agrupar mis clases semanales en cuatro días y uno más de muy poca docencia, con el fin de que pudiera ir a Madrid al menos dos veces al mes.

Claro, entonces no había AVE. Ir a Madrid suponía pasar allí la noche anterior. Es decir, había una serie de dificultades que a mí no me importaban, precisamente porque me compensaban extraordinariamente esos estudios que estaba haciendo.

El hecho de estar trabajando en la docencia me permitía una dedicación a la tesis que no era a tiempo total. Pero yo me empeñé en hacer aquellos estudios desde 1988 hasta 1995 y conseguí defender mi tesis en el año 1995.

Durante el mes que pasábamos en Valladolid, asistiendo a los cursos de la Cátedra de Cine, sacrificábamos a la familia, pero nos compensaba por el ambiente que había, que no se limitaba sólo a las clases, sino que se extendía a su planteamiento y desarrollo general.

Una persona decisiva en la Cátedra fue su director, el profesor Plaza Santiago, con el que entablé una amistad muy grande al cabo del tiempo, una amistad muy sincera. En aquellos años en los que yo me estaba formando y haciendo la tesis doctoral, también asistí a los cursos de cine. Recuerdo que por entonces el periódico que se publicaba en Valladolid, El Norte de Castilla, pidió a la Cátedra de cine una serie de colaboraciones, ya que disponía de espacio suficiente, pues en el verano hay menos noticias y pensaron que podía ser cubierto con la intervención de alumnos de la Cátedra de cine, para que hablaran sobre los Cursos de Valladolid, sobre las películas, es decir, sobre aquellos aspectos que

estábamos estudiando. Y Plaza, me eligió a mí, entre otros. Llegué a realizar diversas colaboraciones para este periódico.

En el año 1991 defendí lo que entonces se llamaba, el Trabajo de Grado en estos cursos, que conformaban Estudios propios. El Trabajo se calificaba y permitía la expedición de un certificado, a modo de diploma que acreditaba haber cursado el ciclo completo de los tres años (tres meses de agosto en años seguidos). De este modo, en este proceso de mi formación, el punto de partida estuvo sin ninguna duda en los cursos de Cine de Valladolid.

Lógicamente unas asignaturas nos interesaban más que otras. Los conocimientos que estaba adquiriendo pensé en ponerlos al servicio de la enseñanza. En aquella época, en Bachillerato, había una asignatura optativa que era, creo recordar, la imagen. El Instituto me ofreció la posibilidad de impartirla, lo que hice durante unos cuantos años.

A los alumnos el cine les interesaba, si no más, al menos lo mismo que la Química. Es decir, yo me daba cuenta del interés que, en el alumnado de entonces, con 16 o 17 años, despertaban también estos estudios de cine, sobre todo cuando se aplicaba una metodología que no fuera tan sólo dar una serie de datos y de anécdotas referidas a las películas.

Por otra parte, el tema de mi Trabajo de Grado en los estudios de cine me permitió acercarme de una manera muy diferente a lo que hasta entonces conocía del cine de Luis Buñuel.

A mí siempre me había interesado este cineasta y es verdad que sobre él había muchísimo escrito, pero también es verdad que yo, desde mi modestia, me consideraba capaz de decir algo nuevo o que no estaba dicho de esa manera sobre las películas de Buñuel. Entonces, ya el propio Trabajo de Grado, que fue una parte de la Tesis Doctoral, versó sobre una película de Buñuel. la última que hizo: Ese oscuro objeto del deseo, que me interesó muchísimo, especialmente todo el tema de la mujer como objeto de deseo y la visión que Buñuel introduce en la novela de Pierre Louis, con sus componentes surrealistas; es decir, esa mujer que presenta muchas caras.

¿Los estudiantes de Bachillerato comprendían el cine de Buñuel?

Bueno, como la asignatura era la imagen, optativa que impartí durante tres años a un alumnado mixto, con mayor cantidad de alumnas que de alumnos, lo que yo hacía era situar al cine como una imagen más. Entonces no hablaba solo de Buñuel. Es decir, lo que yo me proponía era hacerles ver que una película es un texto que no sólo está compuesto por una serie de imágenes que se relacionan; es decir, que el cine no debía ser estudiado como algo autónomo, como podría entenderse, quizá, por aquella época.

Siempre me preocupó vincular el cine con el resto de las artes, Entonces yo les planteaba, y ese era el objetivo de la asignatura, considerar el cine como un trabajo con imágenes diferentes a las de otros campos del resto de artes, como la pintura, la fotografía o el dibujo.

Aparte de esa dedicación que has tenido y tienes por Luis Buñuel y que, en buena medida, has explicado, sobre todo la película *Ese oscuro objeto de deseo*, ¿hay algún autor o director que también te haya interesado desde el principio o que centrara tus investigaciones, tus gustos?

*Estuve un tiempo trabajando a Buñuel. Y dándole vueltas siempre a cómo comenzó trabajando con Dalí y realizando películas surrealistas: *Un chien andalou* y *L'Âge d'or*. Sobre esto hay mucho que discutir; no sobre la autoría de estas dos primeras, que marcaron la trayectoria posterior de Luis Buñuel y que fueron decisivas. De una manera o de otra, ese primer cine está en su cine posterior, por mucho que los objetivos fueran otros.*

Lo que comprobé a lo largo del estudio de Buñuel es que mantenía una relación muy interesante, y más próxima de lo que parece, con el pintor René Magritte. Entonces, no necesariamente existió esa única conexión con Dalí. Es verdad que Dalí procuró unas ideas maravillosas que luego fueron desarrolladas por Buñuel, pero también estaba el hecho de que tales ideas había que ponerlas en un guion y luego convertirlas en imágenes cinematográficas. No es una cuestión tan sencilla. Y ahí Dalí hacía muy poco o no hacía nada. Sus ideas eran muy interesantes, pero a la hora de poner en imágenes esas ideas, Dalí se quitaba del medio.

Pero más allá de eso, en lo que se refiere al texto propiamente dicho, comprobé que Buñuel mantenía, como he apuntado, una estrechísima relación con Magritte respecto a la conjunción de mundos heterogéneos, que guardan una similitud notabilísima con lo que es ese mundo en la realidad. Entonces, de lo que se trata aquí es donde confluyen uno y otro en el tema de romper dialécticas como, por ejemplo: noche-día o figura-fondo, actriz -personaje o sueño-vigilia. Tanto el arte de Magritte me habló, lógicamente, no tanto de los motivos, como más bien de las formas.

La forma, la formalización y los procedimientos de formalización. Es verdad que uno de una manera, mediante la pintura, el otro mediante el cine, están haciendo lo mismo. Tengo algunos trabajos en relación con este tema que no llegué a tocar en la tesis.

¿Cuál fue el tema de tu tesis?

El tema de mi tesis fue Buñuel, pero ya no solo Ese oscuro objeto del deseo, sino cuatro películas. Elegí las más representativas de cada uno de los periodos en que se ha dividido la obra de Buñuel: del francés surrealista Un perro andaluz; del mexicano Él; del español Viridiana y del último, Ese oscuro objeto del deseo.

Una vez que terminé la Tesis, hice una publicación en una colección que dirigía Luis Martín Arias, Estudios de Cine, pero incluso hice una publicación de la tesis, que tuvo un gran éxito, hasta el punto de que se hizo una segunda edición con el título de Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel. Entonces, claro, por ahí vino el tema de Buñuel, que era un cineasta que me interesaba mucho y, al mismo tiempo, me gustaba.

El interés que Buñuel despertó en mí por el uso de determinados procedimientos de formalización me llevó a otro de los cineastas que he estudiado, Pedro Almodóvar, cuyo cine me puede gustar más o menos, pero lo que es cierto es que me interesa mucho.

Probablemente ese interés tenga que ver también con construcciones formales que no son surrealistas en este caso pero que, a fin de cuentas, resultan en un cine muy rico respecto al estudio de la forma cinematográfica. Yo creo que lo que hace Almodóvar –y por eso unas películas gustan más que otras- es poner la forma no solo al servicio de la narración, que es lo que demanda

normalmente el espectador y determinada parte de la crítica, sino también -a veces- la forma al servicio de la experimentación.

Ese experimentar con formas, unas veces se acopla más a la narración y el espectador lo puede entender mejor, pero otras veces no. Entonces, por ejemplo, una película como Los abrazos rotos, no tuvo mucho éxito de público, pero me parece interesantísima porque Almodóvar hace un recorrido por las distintas nociones de intertextualidad, llegando más allá incluso de lo que señalaba Genette quien fue el que habló de estos temas: la manera en que se relaciona una forma con otra, lo que, a mí, sin saberlo desde el principio, fue lo que me interesó del cine. Este es un aspecto. Pero luego, al cabo del tiempo, me he dado cuenta de que para historiar el cine -y eso queda recogido en un libro que acaba de salir ahora, publicado en la Universidad de Córdoba, no como mi testamento, sino a modo de una depuración de lo que estaba haciendo a lo largo de estos años- se puede hacer no solo a través de nombres de directores o de fechas de películas, sino de movimientos cinematográficos a partir precisamente de cómo se trabajan esas formas y se relacionan entre sí. Eso es lo que se ha hecho en la Historia del Arte y también en estas últimas épocas. Por ejemplo, ver cómo una película de John Ford, vinculada a Hollywood, y una película francesa de Jean Renoir, vinculada al realismo poético francés, en principio, de acuerdo con los cánones asignados por la historiografía clásica, resultan películas muy diferentes entre sí. Sin embargo, cuando uno la pone al lado de la otra, se da cuenta de que existe una vinculación extraordinaria entre ambas desde el punto de vista formal, desde el punto de vista del trabajo de la forma y también de cómo son recibidas esas formas por parte del espectador, porque el público asume a veces sin saberlo determinados contenidos a través de tales formas.

Hablas de testamento y depuración en tu última publicación. En tu opinión, ¿cómo ves el presente y el futuro de las contribuciones científicas e investigadoras al campo del cine?

La verdad es que en los últimos años esto ha cambiado muchísimo. Yo recuerdo que cuando empecé en la universidad y cuando llegué a ser profesor titular, en Historia del Arte éramos muy pocos los profesores de Cine. Es decir, había muy pocos investigadores dentro del campo de la Historia del Arte que estudiáramos

el cine. Pero claro, eso en los últimos tiempos ha cambiado mucho. Ahora el área se sigue llamando Historia del Arte y dentro de la Historia del Arte se hallan los estudios de cine.

También es cierto que las líneas de investigación sobre el cine se han ampliado de una manera notable, por lo que compruebo a través de determinadas publicaciones en libros y en artículos científicos. Hace unos cuatro o cinco años me solían enviar artículos de temática e investigación en el campo de la cinematografía para que yo los evaluara, por lo que me reafirmo en la amplitud de los estudios. Por otro lado, el número de profesores, incluso dentro de Historia del Arte, se ha ampliado considerablemente. La Universidad de Córdoba, donde hace un tiempo puso en marcha el primer curso de un título Cine y Cultura, en la que la mitad de los créditos eran de cine. Lógicamente el 80% del profesorado pertenece al área de Historia del Arte dentro del cine. Entonces, la investigación se ha ampliado y yo creo que sigue potenciándose. Es decir, que veo un futuro interesante para el cine.

Ahora, con la inteligencia artificial, yo no sé hacia dónde va a ir esto, no me hago todavía la idea de ello, pero sí hay un interés en el profesorado joven -no digamos del campo de comunicación- por abrir nuevas vías de estudio de lo que es el cine, vinculado no solo a la Literatura o al Arte, sino también vinculado a otros temas o a otras disciplinas que de forma continua van enriqueciendo el campo del cine. Por tanto, creo que sí tiene futuro.

¿Qué piensas del presente y del futuro de la cinematografía en general y de la cinematografía española en particular?

Soy un tanto pesimista en este sentido -y esto nos viene de que, si echamos la vista atrás, no ha habido en España un movimiento cinematográfico propio, es decir, nuestro país adolece en este sentido de la carencia de un movimiento así. Me refiero a que, en el caso de Francia o Italia, la existencia de cineastas que fueron absolutamente rompedores y creadores de una línea de trabajo en su momento, lo que se materializó en un corpus de películas vinculadas a un determinado movimiento que abrió nuevos caminos. Por ejemplo, dentro de lo que, como la modernidad cinematográfica, lo que supuso en Francia un cineasta en los previos como Renoir, o como Godard después, o en Italia como

Rosellini. Visconti, etc. Eso en España no lo hemos tenido nunca. Ha habido aquí cineastas que apuntaban, pero que luego han hecho muy pocas películas. Es el caso de Erice, por ejemplo, que empezó en una línea y se fue diluyendo.

Es decir, en España lo que tenemos son películas sueltas, que a veces se vincularon a un determinado movimiento, pero que no es propiamente un movimiento, y no me refiero a lo que se llamó Nuevo Cine Español en los años 60, que era un grupo de cineastas que se aunaron en torno a una situación política y que era un cine vinculado a una determinada época que, cuando esta se acaba pues se termina ese tipo de cine, teniendo incluso después una continuidad muy escasa.

Entonces, sí es verdad que hemos tenido películas en el cine español e incluso cineastas que apuntan unas ciertas formas interesantes. A Guerín, por ejemplo, hablando de otro cineasta de nuestro tiempo, es un cineasta que los espectadores normales, por así decirlo, no conocen, porque el cine de Guerín tiene unos circuitos de distribución que están muy restringidos y lógicamente el espectador no tiene acceso a esas películas. Y luego tenemos el caso de Almodóvar, un cineasta un tanto irregular en este sentido, aunque él siga empeñado en un trabajo que, al menos para mí, es de los que más me interesa. Respecto a Buñuel, su cine no es un cine español propiamente dicho porque determinadas circunstancias le llevaron a pasar por Francia, por México; aquí venía de cuando en cuando y en unas determinadas condiciones, luego terminó en Francia, etcétera. Luego está el cine hecho por mujeres, que puede resultar entretenido, pero que para mí no me dice nada desde el punto de vista estético.

En definitiva, aunque han existido diversos intentos, no termina de cuajar la idea de un movimiento cinematográfico español, y ello dentro de un marco que no solo es español.

Hoy, el cine está atravesando momentos delicados; por ejemplo ¿cuántas películas que se estrenan en el festival de Cannes llegan a ser películas de éxito? Hablo de Cannes, porque está ahora de actualidad. Pero luego estas películas no podemos verlas en las salas comerciales, porque sus circuitos de distribución son otros, a través de plataformas; es decir, que eso ya es otro modo de ver el

cine que tiene su público también, pero claro, no es el cine como venimos entendiéndolo.

¿Consideras que tu interés por el cine de temática agraria es un sello particular de tu personalidad?

Mi interés por el cine de temática agraria viene de una invitación que me hicieron para un certamen que se desarrollaba en un pueblo de Los Pedroches, Dos Torres, a principios del año 2000, creo recordar. Allí hacían una muestra de cine rural que venía funcionando, de forma que se proyectaban películas para Dos Torres y para la comarca de Los Pedroches, siendo una forma también de atraer a los habitantes, pues se invitaba a los directores y directoras de las películas para que hablaran de cómo las habían hecho, a actores, a actrices, etc.

Pero esa muestra, en parte subvencionada por la Diputación de Córdoba, cambió. En un momento determinado entró un diputado de cultura, de formación francesa, al que le encantaba el cine, y procuró a la muestra un enfoque distinto, pues tenía interés en que la Diputación de Córdoba interviniera en ella.

Se pusieron en contacto conmigo, y a mí me pareció muy buena idea porque, por entonces, el cine rural no estaba de moda; su interés ha sido posterior.

Ya a comienzos de los años 2000 hicimos una muestra de Cine Rural en la que, por parte de la Universidad, invitábamos a compañeros para impartir conferencias, como Romá Gubern; por ella también pasaron cineastas como Erice, Montxo Armendáriz, etc., quienes proyectaban sus películas.

Un año de esos, para no repetir el mismo esquema, se me ocurrió la idea de dar cabida en la muestra, no solo a películas de ficción y documentales de temática rural, sino también a documentales agrarios, que me parecían muy interesantes.

Gracias a Juan Manuel García Bartolomé, quien rescató y digitalizó algunos de estos documentales, pues de lo contrario se habrían perdido, pudo abordarse en la Muestra esta cuestión. El propio Bartolomé fue invitado a ella.

Entonces me surgió la idea de pedir un proyecto de investigación en relación con el estudio de documentales agrarios, algo que estaba sin desarrollar y que era muy interesante, pues los documentales conjugaban las enseñanzas agrarias, por ejemplo, la recolección de la aceituna o la elaboración de aceite, aspectos que desconozco, aunque, por encima de esa dimensión didáctica, había una clara dimensión propagandística del Régimen que entonces, claro, se aprovechaba.

Recuerdo un documental sobre el vino en el que la voz narradora hablaba de que los buenos vinos eran como los buenos españoles que en los colegios cantaban el "Cara al sol", rezaban el rosario, etc. Claro, ¿quiénes veían esos documentales? Pues esos documentales los veían, por un lado, los agricultores a los que, a la vez que se les enseñaba, se les inyectaba una carga notabilísima de propaganda. También estos documentales se llegaban a proyectar en algunos colegios.

Más tarde se unió otra compañera para ayudarme en el proyecto y eso dio pie a que, de la noche a la mañana, nos convirtieran en conocidos especialistas en el cine rural, pero, sobre todo, fue debido a la muestra de Dos Torres.

Aun así, yo creo que mis orígenes están también vinculados al pueblo desde mi niñez. Aunque pronto fui a estudiar fuera de él, mi abuelo era labrador. Pero, en definitiva, el estudio que hemos realizado viene determinado por la Muestra de Cine Rural de Dos Torres.

Fuiste el fundador del máster de cine de la Universidad de Córdoba ¿En qué medida influyó en él la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid?

Influyó mucho, al igual que algunos estudios de máster que tuve la oportunidad de conocer en la Universidad de París 8 a través de una serie de compañeros. Allí también se hacían estudios de cine. Sin embargo, la guía docente de la cátedra vallisoletana resultaba bastante diferente a la que se podía implantar en Córdoba, pues se trataba de un título propio.

El Ministerio imponía, por entonces, a las másteres oficiales líneas de trabajo muy definidas. No teníamos entera libertad para configurar el máster como queríamos. Se imponía el número de créditos, asignaturas que habían de ser divididas en optativas, fundamentales, trocales, etc. No me acuerdo

exactamente, pero todo esto condicionó mucho la elaboración del programa. En esa época, en 2009, la elaboración de los másteres era diferente a la de ahora. En aquel entonces, determinadas líneas prácticamente venían impuestas. Pero sí tuve en cuenta algunas asignaturas que se impartían en Valladolid.

Ahora bien, debíamos tener en cuenta nuestra vinculación con dos universidades, la de Messina y la de Virginia, Virginia Commonwealth University (VCU). Un máster, pues, interuniversitario, que exigía horarios y asignaturas determinadas. Recuerdo que una de aquellas asignaturas debía ser El cine y la ciudad, configurada, tras la firma del convenio, en una asignatura optativa que, a pesar de ser interesante, no despertó demasiado interés en el alumnado. Había también otra asignatura que tenía por finalidad vincular el cine con la Historia del Arte y que denominamos El cine en el museo o, más exactamente, Obras audiovisuales en el museo, al objeto de hablar de otros circuitos de exhibición para las películas. Había otra que trataba el proceso de restauración de las películas.

Entonces, a partir de ahí, pensamos en poner una asignatura trocal sobre Historia y Teoría del Cine, así también Cine español.

En definitiva, los bloques de asignaturas estaban bastante limitados en esos momentos, partiendo de las exigencias del Ministerio, como también de nuestro propio proyecto de Máster interuniversitario denominado Atlantis. El programa no fue enteramente de mi gusto, pero quedó más o menos bien. Este máster ha pasado por ciertos momentos de dificultad, como fueron los tiempos de la pandemia, pero siempre hemos cumplido con los requisitos mínimos; nunca hemos dejado de tener menos de 15 a 20 estudiantes. Y sigue funcionando. También el Máster se ha visto potenciado desde la creación del Grado en Cine y Cultura y la salida de las primeras promociones de este.

También hemos tenido en cuenta alumnos procedentes de otras universidades, por ejemplo, de Madrid. Pensando en esta procedencia, la Universidad de Córdoba obligaba a concentrar las clases en dos días a la semana; es decir, unas jornadas intensivas. Exigencias externas nos condicionaron, pero nos las ingeniamos para hacer el Máster más acomodado a nuestro gusto, más asequible.

¿Han variado, a lo largo de tu trayectoria vital, tus gustos personales acerca de películas, realizadores, actores, actrices, etc.?

Es una pregunta complicada. Yo diferenciaría entre el gusto de ver una película y el gusto de verla, pero que de ello se derive un interés especial a inclinarse a escribir sobre ella, hacer un estudio de ella.

El cine de Hollywood siempre me ha interesado mucho, pero en los últimos años me ha interesado mucho más. No ya solo por algunos cineastas, como John Ford o Howard Hawks. Me refiero al cine clásico de Hollywood, que ha concitado a tantos realizadores clásicos.

A raíz de los trabajos de David Bordwell y de sus colaboradores, me ha interesado más el cine clásico en el sentido de que estas películas respondían a un canon trabajado de diversos modos, dependiendo de la película y de la época, pero siempre sometándose a una estricta reglamentación propia del Sistema de Estudios de Hollywood.

Ahora bien, esto no es exactamente así. Ya en los años 40 y 50, y en los 50 de manera evidente, había películas que, es cierto, no rompían el canon enteramente, pero sí lo tensionaban. Esas películas son las que a mí me interesan. Hasta el punto de que he escrito un libro sobre ello, Hollywood desafía a Hollywood, centrándome en 12 películas de los años 40 y 50, si bien el título del libro ha sido malinterpretado por la crítica.

Lo que planteo en estas doce películas es que, a través de su análisis, puede comprobarse que el modelo de Hollywood no llega a resultar tan canónico. Hay en ellas un cierto margen, de cara al espectador y para salvar la censura. Por ejemplo, las de Godard o, si se me apura, las de Renoir, pero sí podían tomarse ciertas libertades, siempre y cuando el modelo no se rompiera. Había ciertas líneas rojas. Por ejemplo, cualquier manual de cine comenta que en una película clásica el actor no puede mirar a cámara e interpelar al espectador. Sin embargo, hay películas clásicas, es verdad, muy escogidas y siempre más o menos justificadas, en las que el personaje se convierte en un narrador que va contando al espectador el relato que está viendo. Es como si la película desnudara a ese narrador al que, aparentemente, no se le ve. La película parece que se cuenta sola. Bueno, esta película lo que hace es enmarcar el relato contado por un narrador que vemos y que, al tiempo, es un personaje.

Otra película es La mujer del cuadro, de Fritz Lang que, a pesar de ser una película clásica de Hollywood, tiene un trabajo detrás y un juego de espejos que anticipa lo que luego se denominará el manierismo cinematográfico. Una película de los años 40 que ya está utilizando el espejo. Yo la he puesto en comparación con Las meninas de Velázquez por el trabajo de los espejos.

En Shane (Raíces profundas) de George Stevens, queda planteada, pero hasta cierto punto enmascarada una situación que no se explicita como tal: la relación absolutamente tremenda entre el héroe y la mujer del otro.

Es decir que, para el cine americano clásico, los manuales siempre han dicho que cambió a partir de los años 60. Sin embargo, antes de los 60 se hacían este tipo de películas anticipadoras de ese posterior manierismo cinematográfico.

Quiero decir con ello que, cuando uno trata de construir un modelo, por muy bueno que sea, y en eso el cine clásico de Hollywood se ha tenido por ejemplar, determinadas películas pueden llegar a tensionar ese modelo.

Por eso, mi método de trabajo, que he transmitido a mis estudiantes -y que aparece en mi libro- trata no solamente de poner en relación películas entre sí y con otras obras artísticas, sino de analizar modelos preestablecidos que ya vienen determinados por la historiografía clásica.

Además de lo que has expuesto, ¿qué aportación a tu conocimiento del cine en general te parece la más personal o la más novedosa?

Pues, en general, la aportación que yo considero más novedosa es la puesta en relación de formas cinematográficas vinculadas a ciertos cineastas con otras formas artísticas, como ya dije en el caso de Buñuel y Magritte.

Lo mismo podría decir de Dziga Vertov y Umberto Boccioni, algo que publiqué en una revista de arte de la Universidad de Valencia, Ars Longa. Es cierto que luego no he seguido tirando de ese hilo, pero creo que esa aportación sí es novedosa.

Todavía es un trabajo por hacer. A ver si tengo tiempo porque, por ejemplo, de la relación entre Buñuel y Magritte bebe un fotógrafo como Chema Madoz. Se puede llegar lejos en todo ello cuando uno lo estudia con detenimiento. Así, en el caso de Vertov y Boccioni, el concepto de Cine/ojo y todo lo que tiene que

ver con el Futurismo. El futurismo de Boccioni está muy vinculado, no solo a las películas de Vertov, sino también a otro tipo de películas y cineastas que pueden ponerse en relación con Boccioni. Es cierto que Magritte hizo alguna aseveración de este tipo con Buñuel, pero Boccioni tiene un libro donde reflexiona sobre su trabajo. Se convierte, pues, en un teórico. Boccioni, sin saberlo obviamente, hablando de lo que él crea, posee unos conocimientos teóricos que se pueden aplicar perfectamente a la teoría y práctica posteriores del Cine/ ojo de Vertov en películas como *El hombre de la cámara*. Los procedimientos son los mismos en uno y en otro. Son procedimientos futuristas.

En definitiva, desde que comencé a estudiar la cinematografía, mi pretensión ha sido siempre poner al cine en relación con el resto de las artes; no considerar al cine como algo aparte, como algo que tenga que ver únicamente con el cine, como hacen los cinéfilos que solo se alimentan de cine, sino dejar claro desde el primer momento, que el cine mantiene unas relaciones claras con el resto de las artes. Es ahí donde tenemos que ir, independientemente de que los cineastas tuvieran esto en cuenta o no. Eso da igual. Porque probablemente Buñuel se sintió atraído por la pintura de Magritte, pero en ningún caso trató él de hacer lo mismo que hacía Magritte, y lo mismo Magritte con Buñuel, porque se yuxtaponen sus épocas de trabajo.

¿Piensas que el contexto universitario, en concreto la Universidad de Córdoba, ha constituido el ámbito adecuado para desarrollar plenamente tus estudios cinematográficos?

Absolutamente sí. Porque la Universidad de Córdoba me ha permitido hacer lo que yo quería, y sobre todo porque estaba solo. Quiero decir, si en Córdoba hubiera habido un equipo funcionando, por ejemplo, de profesores de cine, al igual que existen otros equipos de investigación, pues habría sido diferente.

Cuando yo comenzaba a publicar artículos de cine en revistas, mis colegas me decían que, en el ámbito de las revistas de Historia del Arte, tenía muy poco que hacer. También me aconsejaban que, de cara a las evaluaciones, esto no era muy adecuado. Bueno, yo habría tomado nota de esto, pero, la verdad es que a mí me fue muy bien desde el principio. Yo publiqué en Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada que, en aquella época publicaba muy poco de

cinematografía. Incluso también lo hice en Archivo Español de Arte. Es verdad que intenté publicar ahí un segundo artículo, pero Wifredo Rincón ya me dijo, poco más o menos: «¿Dónde vas? Ya hemos publicado un artículo de cine, ya tenemos bastante». Cuando yo llamaba para hablar con ellos me decían: «¡Tú eres el del cine!».

Bueno, a mí se me dio bien y no he tenido problemas porque pienso que lo que escribía podría tener mucho interés y he publicado en revistas que no eran de Historia del Arte, sino más vinculadas a la cinematografía, como Fotocinema. Pero en otras, como Quintana, revista gallega de Historia del Arte.

¿Cómo ves un futuro en el que la IA intervenga decisivamente en las formas y narrativas cinematográficas?

Estoy convencido de que se harán películas con la IA que, incluso, lleguen a tener éxito, pero creo que, hasta donde llega mi inteligencia, nunca llegará la IA a ser demasiado perfecta para hacer películas. Dicho sea, rápidamente, una película debe tener unas anomalías, unos matices que la IA, por propia definición trataría de limar. Aunque, también es verdad, no sé hasta donde se puede llegar, pues a lo mejor estas anomalías terminan por corregirse de forma progresiva. Yo creo que habrá un momento a la hora de crear un texto donde la inteligencia humana y la IA terminen por igualarse, pero no sé hasta qué punto la IA puede innovar. Es decir, la IA se alimenta de lo ya hecho, pero no sé hasta qué punto, a partir de lo hecho puede llegar a salirse de unas guías que vienen preestablecidas. En definitiva, creo que a esas perezas por esas anomalías creo que la IA no llegará, por ser demasiado perfecta.

Las preguntas y respuestas de la entrevista se han ido desarrollando espontáneamente, en una especie de conversación libre, y no tanto a modo de un férreo cuestionario. Las contestaciones se han ido relacionando unas con otras de forma natural. El discurso se ha ido enhebrando de un modo dinámico, tal como Pedro Poyato señalaba al final de esta entrevista.

Finalmente, el Dr. Poyato quería señalar lo siguiente:

Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a la Universidad de Valladolid, así también a Paco Plaza, es decir, al profesor de la Plaza Santiago, a Luis Martín

y a González Requena, porque fueron ellos los que me metieron en esto. Es verdad que luego, cada uno de nosotros hemos seguido nuestro propio camino; sin embargo, los considero personas fundamentales en mi formación, y no digamos en mi vida profesional. Me cambiaron completamente la visión que yo tenía de la docencia y de mi campo de estudios e intereses.

También os quiero agradecer a vosotros, María José y José Luis, vuestra iniciativa que, desde el principio, me pareció estupenda.

Pero, de forma sorpresiva, surge una última pregunta al Dr. Poyato. ¿Si hubiera que quemar, por lo que fuera, todas las películas y hubiera que salvar tan solo una, cuál salvarías?

Pues salvaría, no el aire, pero sí la ambientación, los ambientes de El hombre que mató a Liberty Valance, ese trabajo "fordiano" propio de la madurez extrema. Es una película de la que no he visto ni oído a nadie decir que no le gusta. Una película que tiene mérito porque es válida en todos los sentidos. Hay en ella un aire, un aroma...Yo me decantaría por la palabra aroma para salvar a El hombre que mató a Liberty Valance.

3. Colofón

De este modo, las lecciones y los estudios sobre el arte cinematográfico, iniciados por Pedro Poyato en buena medida en Valladolid, se extienden más allá en tiempo, cantidad y calidad, hasta consagrarse su persona hoy en día como una autoridad reconocida en el campo de la Cinematografía, algo a lo que ahora nos unimos en amistad y sincero reconocimiento.

Quienes dedicamos estas líneas de homenaje a nuestro común amigo y colega queremos agradecerle que posibilitara establecer una amistosa conexión con la Universidad de Valladolid, en general, y con quienes redactamos este breve texto y quienes se suman a este homenaje, en particular.