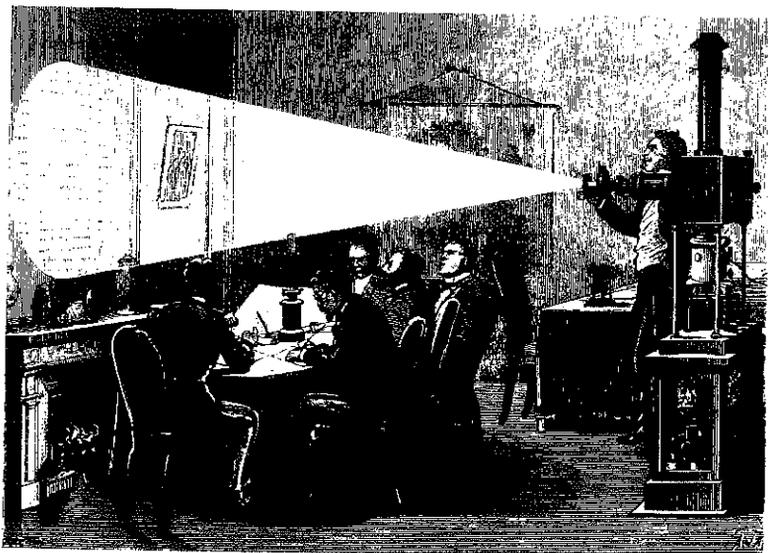


CINE Y PINTURA

MÓNICA BARRIENTOS BUENO



MÓNICA BARRIENTOS BUENO es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla. Profesora de *Cine Español Contemporáneo* en los Cursos para Extranjeros impartidos en las Facultades de Filología y Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla y Master en Información y Documentación de la Universidad de Sevilla y la Junta de Andalucía. Ha efectuado tareas de documentación en empresas públicas y privadas. Investigadora de distintas parcelas del Cine Español, basa su Tesis Doctoral en el estudio del primitivo cinematógrafo de la capital hispalense a través de diversas fuentes.

El estudio de la relación entre pintura y cine es tema recurrente en las últimas investigaciones historiográficas. Con anterioridad, autores clásicos como Rudolf Arnheim y André Bazin especificaron semejanzas y diferencias entre los dos medios expresivos y Jean Mitry estudió la esencia icónica del cine.

Las relaciones entre pintura y cine no arrancan desde el nacimiento de éste: el cine fue antes industria que arte porque nació de los mismos dispositivos que impulsaron la expansión industrial. La posibilidad de crear una nueva realidad vino de la mano de Georges Méliés quien comprendió las posibilidades “artísticas” del cinematógrafo: en algunas de sus cintas pueden apreciarse influencias de la pintura simbolista y romántica y de ellas tomó formas, motivos y elementos estéticos.

Los primeros años del cine coinciden con el nacimiento de la pintura moderna: el impresionismo, que aportará tratamiento innovador de temas, luz, color, pinceladas...

La representación visual cinematográfica y pictórica (similitudes y diferencias)

El cine y la pintura son dos sistemas de representación destinados a salvaguardar formas del tiempo; el cine pierde sentido si es separado de la historia de la representación, y concretamente, de la pintura. Entre ambos más que semejanzas hay parentesco, representan de forma diferente el espacio, el

tiempo y la ficción; a juicio de Eisenstein,¹ la ventaja del cine reside en que puede incorporar en su texto el concepto de cuadro sin renunciar por ello a la narratividad, al movimiento o al sonido. Es decir, el cine cuenta con medios que en la pintura están ausentes.

Cine, pintura y realidad

Desde comienzos del siglo XIX las artes plásticas mostraron un renovado interés por captar la realidad de forma fiel. Los avances científicos y técnicos posibilitaron el nacimiento de dispositivos mecánicos destinados a atrapar la vida: la fotografía revolucionó el mundo de la imagen e influyó en las composiciones pictóricas.

Las imágenes cinematográficas y las pictóricas (desde el siglo XV) son representaciones bidimensionales de una realidad tridimensional; ello tiene lugar gracias a una convención cultural, la perspectiva artificial o el sistema que reproduce el modo de visión humano. En cine, la profundidad de campo es el principal recurso para conseguir la ilusión tridimensional; su equivalente pictórico es la perspectiva aérea.

Frente a la pintura, el cine se ha diferenciado por un mayor realismo debido al mecanismo técnico empleado, plasma la realidad misma por la huella dejada sobre un soporte fotosensible; con posterioridad ésta es tratada con procesos de fijación química. El movimiento, característica intrínseca a la imagen cinematográfica, es otro factor importante; las vistas Lumière asombraron por sus efectos de realidad: la cantidad de detalles y la calidad de lo representado en los fondos (árboles agitados por el viento, nubes en movimiento...).² No en vano el cinematógrafo era conocido como la "fotografía

¹ Citado por ALIAGA, Juan Vicente: "La realidad transferida" en *Archivos de la Filmoteca* nº 11, enero-marzo 1992, p. 75.

² AUMONT, Jacques (1997): *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós, p. 21-22.

con vida". Más tarde, la presencia simultánea de imagen y sonido aportará una calidad perceptiva que lo acerca a la realidad.

En los años 70 se puso en duda el naturalismo cinematográfico: se dijo que procedía de las relaciones del cine con otras artes y no de la realidad. Al igual que la pintura, el cine es el resultado de unas convenciones y reglas y el realismo no es más que una de ellas.

Espacio y tiempo

El tiempo es inaprehensible, sólo cabe mostrarlo a través de sus efectos: el movimiento (incluye el factor espacial) y discurrir interior (vivencia). Pintura y cine construyen el tiempo de forma diferente:³ el tiempo pictórico se desarrolla en profundidad, mientras que en el cine, por medio del montaje, el tiempo sucede horizontalmente.

La pintura representa el tiempo pero no lo contiene; para reproducir un acontecimiento recurre a la síntesis temporal: se selecciona lo más significativo del hecho. Hay técnicas que marcan una temporalidad pictórica diferente: las series y los collages. En las primeras se plasman momentos sucesivos de un mismo lugar, lo que implica una sucesión de instantes. En el segundo se reproducen varios instantes en el interior de una misma imagen de manera que resulta una síntesis del elemento temporal.

Marco

El término "cuadro" tiene un doble significado: representación pictórica limitada por un marco e imagen proyectada sobre una pantalla cinematográfica; a partir de ello se deduce que se trata de una superficie plana contenida en un marco.

El marco funciona como límite de la imagen, pero la pictórica y la cinematográfica son distintas según la teoría acuñada

³ BAZIN, André (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, p. 212.

por André Bazin:⁴ la figura plástica es centrípeta; la representación se agota en el marco, de modo que el fuera de campo es imaginario, el espectador no puede verlo. El límite de la representación acentúa la heterogeneidad del microcosmos pictórico. La imagen cinematográfica es centrífuga; remite a lo que hay fuera del marco, al fuera de campo; éste es algo concreto, puede verse con un simple movimiento de cámara, y el espectador lo tiene en mente al contener significantes del presente y del futuro de la imagen.

Composición

La composición pictórica y cinematográfica comparten los mismos principios: dirección de lectura del ojo, líneas compositivas, equilibrio de volúmenes, pero el cine trabaja con el espacio y el tiempo por lo que suma el movimiento. En la imagen cinética la estabilidad compositiva se logra por medio de la distribución de masas, enfatizando los ángulos, marcando las líneas verticales, horizontales y diagonales... Se enfatizan las relaciones entre los objetos, las figuras y el entorno al igual que hacía la pintura medieval.

Planos, encuadres y puntos de vista

El cine clásico y la tradición pictórica hasta finales del XIX comparten el encuadre centrado, de forma que el empleo del desencuadre será el rasgo definitivo de un estilo personal de cineastas no clásicos en este sentido (Dreyer, Antonioni, Godard ...).

La existencia de múltiples perspectivas es un rasgo común entre ambos medios; el ejemplo pictórico por excelencia es la construcción del espacio cubista a partir de la pervivencia de varios puntos de vista de los objetos en una misma representación también conocido como síntesis óptica; en este sentido, el cine emplea varias técnicas que enriquecen la narración: movimientos de cámara, diferentes escalas de planos, etc.

⁴ BAZIN, André (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, p. 212.

Según las convenciones representativas clásicas, lo lejano y lo cercano se definen por su tamaño (lo cercano es grande y lo lejano, pequeño); el primer plano cinematográfico rompe con todo ello e instaura un nuevo sistema en donde conviven ojos, ventanas, manos, etc. de la misma escala.

Luz y color

Conceptos como iluminación, color, escenografía, composición, hablan de un vocabulario común aunque las técnicas sean diferentes.

El arte pictórico trabaja con una luz plástica, no real y muy dúctil; en cambio, el cine tiene grandes dificultades por su capacidad para atrapar la luz, algo que denota siempre su origen técnico: el soporte fotosensible.

El cine ha asimilado dos tendencias pictóricas basadas en la iluminación: por un lado la intensidad luminosa de los lienzos de Franz Hals tiene su reflejo en los films musicales y las comedias anteriores a los años 70, caracterizados por unas fuentes lumínicas difusas que logran iluminar fondo y figura de forma intensa y con pocas sombras. En cambio el claroscuro de Caravaggio y Rembrandt representa la tridimensionalidad de los objetos por medio de la gradación de tonos desde lo destacado hasta la penumbra. El expresionismo cinematográfico y el cine negro de los años 30 y 40 hacen uso de focos de luz puntuales y contrastados que producen muchas sombras; la iluminación adquiere funciones dramática y atmosférica.

Ambos sistemas representativos emplean diferentes prácticas cromáticas que implican divergencias estéticas: en pintura se asigna directamente un color a cada porción de lienzo; porque mediante un sistema aditivo se utilizan tres capas de emulsión, en el cine no se logra semejante definición.

El color cinematográfico se distingue por su potencial expresivo y artificioso; ha perfilado la visualidad del cine musical al tiempo que lo que han empleado en su beneficio algunos cineastas para definir su estilo (Minnelli, Sirk, Hitchcock).

Las relaciones entre cine y pintura

Pintura y cine mantienen un diálogo complejo del que se enriquecen ambos; algunos pintores han estado influidos directamente por el cine (series de Léger a Charlot, las de Warhol a Marilyn Monroe o Antonio Saura y Christo a Brigitte Bardot) y cineastas que han desarrollado parte de su carrera como pintores (Antonioni,⁵ Greenawa y...)⁶ Desde el cine se han dado experiencias cinematográficas de las vanguardias históricas, recreación de cuadros en las escenas, la inspiración de los directores de fotografía en ciertos pintores, las biografías de pintores...

La relación es fructífera, especialmente desde el punto de vista cinematográfico, aspecto en el que se va a profundizar.

La verosimilitud histórica

Buscando documentación para crear la estética de un film de época (escenarios, vestuario, ambiente...), la pintura adquiere la función informativa. Las fuentes pictóricas a las que se acude son de dos tipos: artes plásticas contemporáneas existentes en la época que va a ser recreada y la pintura histórica decimonónica. En el primer caso, la pintura de género (paisajes, bodegones, retratos, etc.) aporta datos sobre el referente formal (vestuario, peinados, objetos, etc.) mientras que la pintura formal de carácter oficial y religioso informa de los principios y la mentalidad de ese momento. Por otro lado, se dan a conocer aspectos formales: la composición de la imagen recrea la estructura social, la iluminación informa del sentido simbólico o realista de la luz... La pintura histórica del XIX es constructora del pasado según los intereses vigentes en aquel momento.

⁵ CALVESI, Maurizio: "La pintura de un cineasta" en *Culturas*, 6 de octubre de 1993.

⁶ WEINRICHTER, Antonio; POPPENBERG, Dorothee: "Peter Greenaway. Pintor y cineasta" en *Dirigido por* n° 112, febrero de 1984.

En la recreación histórica, lo más frecuente es acudir a fuentes posteriores a la época en una asincronía que no dificulta la obtención de verosimilitud pues se apela a una imagen del pasado instalada en el imaginario colectivo. Ejemplo de ello son las películas de romanos, cuya estética es deudora de la pintura de Alma Tadema.

Un desarrollo peculiar de la estética antigua es la sufrida por el cine de aventuras medievales del Hollywood de los años 50; gracias a la aplicación del Technicolor se instauró un estilo colorista, con gran fantasía en el vestuario, decorados y demás elementos de diseño como puede verse en *El halcón y la flecha* (1950, Jacques Tourneur); son pocas las películas que han optado por la otra tendencia, recurrir a la pintura medieval como elemento informativo como *Enrique V* (1944, Lawrence Olivier). Paradójicamente, cuanto más se aparta el género medieval de los referentes pictóricos más se acerca a la estética feísta, de mayor verosimilitud histórica; es el caso de *Robin y Marian* (1976, Richard Lester).

El cine histórico en general toma la pintura decimonónica como modelo estético por su facilidad de uso (es un producto ya elaborado) y la aceptación que tiene entre el público (lo acepta como imagen construida del pasado sin cuestionar la verdad histórica); un caso especial es la vinculación del cine de Cecil B. De Mille con la tradición de ilustraciones bíblicas.

En otras ocasiones, buscando la fidelidad histórica, se emplean referencias pictóricas con peso en la narración y expresión; es el caso de *Barry Lyndon* (1974, Stanley Kubrick) donde confluyen composiciones y ambientes inspirados en La Tour, los retratos de Reynolds y los paisajes de Gainsborough con una iluminación natural a base de velas,⁷ *La marquesa de O* (1976, Eric Rohmer) con la pintura de David, y *La kermesse heroica* (1936, Jacques Feyder) y su relación con los pintores flamencos del siglo XVII.

⁷ Ello fue posible gracias al desarrollo de objetivos luminosos y celuloide muy sensible.

Todas las películas biográficas de monarcas basan la caracterización del personaje en la tradición retratista de su época; ejemplos de ello son Charles Laughton en *La vida privada de Enrique VIII* (1933, Alexander Korda) y Gabino Diego como Felipe IV en *El rey pasmado* (1989, Imanol Uribe).

La función informativa de la pintura no opera únicamente en el cine histórico; muchos films se inspiran en un género pictórico buscando construir una estética verosímil; es el caso de *Nosferatu* (1922, F.W.Murnau) y su relación con los románticos alemanes al plasmar atmósferas tenebrosas de iluminación contrastada, *Un americano en París* (1951, Vincent Minnelli) y la pintura francesa de finales del siglo XIX y principios del XX en la creación de ambientes y decorados genuinamente parisinos o *Brigadoom* (1955, Vincent Minnelli) y los paisajistas ingleses en la recreación del pueblo en el que sucede la acción.

El cuadro como elemento cinematográfico

El cuadro pictórico dentro del cuadro cinematográfico puede adoptar varias formas: efecto pictórico, *tableau vivant* y elemento de *atrezzo*. El efecto pictórico⁸ o creación de determinados efectos escenográficos por medio de la presencia directa de la pintura es un recurso expresivo estrictamente cinematográfico de marcado carácter autorial. Es el caso de los fondos pintados, creados para ser percibidos como tales por parte del espectador; algunos de los cineastas que lo emplearon fueron Hitchcock⁹ y Fellini.

⁸ Antonio Costa citado por ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, María Jesús (1995): *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós, p. 165-167.

⁹ El Centro Pompidou ha acogido una muestra bajo el título "Hitchcock y el arte: fatales coincidencias" donde se muestran dibujos y bocetos de las películas del cineasta británico en los que se delinea todo un criterio estético; además se manifiesta la fascinación del director por las obras pictóricas de Giorgio De Chirico y René Magritte, llenas de onirismo y surrealismo.

La inglesa y el duque (2001, Eric Rohmer) recurre a las técnicas digitales para convertir los paisajes pintados expresamente para la cinta en espacios donde los personajes circulan. Pero el recurso a lo pictórico no se queda sólo en eso; los interiores, lo que se ve a través de las ventanas, el movimiento de los actores, proceden del área plástica.

Otros casos de efecto pictórico tienen como ejemplo el empleo de obras impresionistas para ilustrar una historia del París de los años 30, *Los modernos* (1988, Alan Rudolph), apelando a la imagen de la ciudad instalada en el imaginario colectivo.

El *tableau vivant*,¹⁰ también conocido como cuadro viviente o efecto cuadro, es la representación de un cuadro por parte de los personajes del filme; se emplea para introducir una autorreflexión sobre la representación visual. Según el grado en el que se dé puede ser más o menos perceptible por parte del espectador.

Como elemento de atrezzo la obra pictórica adquiere la función de reencuadre ya que es la representación dentro de la representación.

Tableau vivant

Frente al plano cinematográfico, el cuadro viviente se caracteriza por la suspensión temporal, la definición del espacio y la selección cromática. Estuvo presente pronto en el cine; véanse las representaciones de pasiones (*La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, 1903-1905, Ferdinand Zecca) frente a las que es posible señalar el ejemplo paradigmático de *tableau vivant* paródico: la recreación de *La última cena*, de Leonardo da Vinci, por parte de unos mendigos en *Viridiana* (1961, Luis Buñuel).

¹⁰ Desde 1830 fue un espectáculo de moda en los salones burgueses, y a finales del siglo XIX pasó a los espectáculos populares de variedades.

El *tableau vivant* tiene diferentes usos; en el cine clásico no altera el discurrir de la narración, está al servicio de ésta. En el cine no clásico busca sorprender al espectador cuando se encuentra ante algo suspendido en el tiempo y fuera del espacio narrativo.

La mayoría de los críticos atribuye connotaciones peyorativas al cuadro viviente;¹¹ es considerado anticinematográfico aunque no siempre resulta con valores negativos pues depende de la conciencia que el cineasta tiene del procedimiento y la función atribuida al efecto en el film. Por medio del *tableau vivant* el cineasta reflexiona sobre el lenguaje que usa, contrastando coordenadas espacio temporales estructuradas de forma diferente.

En las biografías de pintores, los cuadros vivientes entroncan de forma natural con la narración; no son apreciados como tales; son escenas con los modelos posando frente al pintor. En el cine musical, el *tableau vivant* no encuentra trabas debido a los mecanismos que rigen este género cinematográfico, por ejemplo en *Un americano en París* (1950, V. Minnelli) hay un apoteósico baile final donde se trabaja la obra de Toulouse Lautrec, Pissarro, etc. y se convierte en cuadro danzante.

Como marca autorial y enunciativa que es, el efecto cuadro constituye una de las formas que consagra el cine de Pasolini, donde el discurso prevalece sobre la narración. Otras presencias del cuadro viviente apuntan a los títulos de crédito que reproducen cuadros y que, finalmente, se transforman en imagen real filmada, recurso muy empleado por el western.

Elemento de atrezzo

Los cuadros son parte del mobiliario de las casas donde viven los personajes de tal manera que pueden adquirir desde una función decorativa hasta una simbólica (vinculando la

¹¹ COSTA, Antonio: "El efecto cuadro en el cine de Pasolini" en *Archivos de la Filmoteca* n° 11, enero-marzo 1992, p. 96.

pintura a una situación concreta o al argumento). Véase por ejemplo el uso de las obras pictóricas en los hogares de los protagonistas de *La edad de la inocencia* (1993, Martin Scorsese) para dibujar su carácter, las relaciones sociales y la época.

En ocasiones, una pintura como útil de ambientación no tiene más pretensión que aportar una atmósfera especial, sin buscar intercambios entre la obra pintada y la filmica, pero cuando la puesta en escena destaca algún cuadro es porque aporta algo al relato, da claves sobre lo que va a pasar... Es el caso de films con presencia de retratos como *Laura* (1944, Otto Preminger), *Rebeca* (1940, Hitchcock) o *El fantasma y la señora Muir* (1947, J.L. Mankiewicz), donde el simbolismo del cuadro nace del hecho de mantener presente a quien está ausente.

Si hay un género que emplea los retratos, éste es el terror gótico. Son retratos de antepasados que evocan seres malignos o es imagen de personas vivas. La cuestión es que estas obras pictóricas carecen de atmósfera, no se diferencian del resto del material audiovisual de la película ya que el cine, al visualizar cuadros "ficticios", debe enfrentarse a un problema: la carga simbólica de las pinturas se debe en buena parte a su condición de objeto cultural, algo imposible de atribuir a una obra imaginaria. Ello se refleja en *La bella mentirosa* (1991, Jacques Rivette), donde el cuadro epicentro de la narración nunca es mostrado a cámara o *La dama de armiño* (1948, Ernst Lubitsch), intento de realizar un intercambio entre el cuadro del lienzo y el de la pantalla.

En el caso de biografías de pintores reales, la puesta en escena se centra en los lienzos como elementos de culto; por ejemplo en *El loco de pelo rojo* (1956, Vincent Minnelli) la presencia de los cuadros en pantalla aparece desvinculada del relato.

Hay ocasiones en que las obras pictóricas aparecen como fondo de los títulos de créditos iniciales, aportando claves

interpretativas (en *El último tango en París* (1972, Bernardo Bertolucci) se emplean obras de Bacon para reflejar la desesperación y angustia que vive el protagonista).

Vanguardias artísticas: un encuentro único

En las primeras décadas del siglo xx florecieron las vanguardias pictóricas; las experiencias de algunos artistas dieron lugar a un momento privilegiado en las relaciones entre cine y pintura, donde pueden observarse dos tendencias principales:

- Algunos vanguardistas llegan al cine desde la pintura; emplean a éste como vía de ejecución de valores plásticos diferentes; el resultado es la pintura animada.
- Adopción de estilos pictóricos por parte del cine.

A partir de los años 60, y a excepción de Warhol, la interacción entre pintores y cineastas se difumina o toma otros derroteros.¹²

Las vanguardias¹³ proponían un nuevo tipo de cine donde la piedra angular fuera la negación de la narración; el cinematógrafo era considerado un dispositivo mecánico que permitía la obtención de imágenes en movimiento, en definitiva el tiempo. Los futuristas fueron los primeros en explotar las posibilidades del cine¹⁴ en obras donde se propone un juego de deformaciones por medio de espejos y otros objetos presentados en fragmentos (*Vida futurista* (1916, Ginna), historias con decorados y vestuario de carácter futurista (*Thais*, 1917,

¹² Vídeo arte.

¹³ Las obras vanguardistas son difíciles de clasificar por su constante evolución; las principales categorías en las que están de acuerdo los teóricos son: cine futurista (Ginna, Bragaglia, Fabre), cine abstracto (Ruttman, Richter, Eggeling), cine dadaísta (Richter, Man Ray), cine cubista (Léger), cine expresionista (Wiene, Murnau) y cine surrealista (Man Ray, Dulac, Dalí, Buñuel).

¹⁴ Marinetti en el manifiesto futurista (1916) impulsaba un arte total.

Bragaglia) o visualizadas únicamente a través de las piernas de los personajes (*Amor pedestre*, 1914, Fabre).

El cine abstracto optó por una depuración de la imagen, la desaparición de la figura y el argumento, logrando la forma geométrica pura que se va transformando según el ritmo musical; su propósito no es el cine como tal; ello se plasma en *Sinfonía diagonal* (1921-1924, Eggeling) donde las líneas se mueven en torno a un eje diagonal según impulsos musicales, *Rhythmus 21* (1921, Richter) emplea cuadriláteros que interactúan, cambian de tamaño, se impulsa el contraste entre blanco y negro...

Una obra diferente es *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927, Ruttman); en la línea del documental busca las verticales y horizontales según el ritmo marcado por una banda sonora musical.

El dadaísmo descubrió las posibilidades del cine para negar la realidad y reaccionar contra la estética clásica y tradicional; bajo estos presupuestos se encuentra *Anemic cinema* (1926, Duchamp), realizada siguiendo el estilo de animación de formas geométricas al estilo surrealista aunque incluyendo personajes y objetos. *Retorno a la razón* (1923, Man Ray) experimenta con la naturaleza fotográfica del cine poniendo en contacto el celuloide con diferentes sustancias granuladas. Siguiendo la tradición de trucajes cinematográficos desde Meliés, *Entreacto* (1924, Clair) busca la espectacularidad y el rechazo dadá.

El cine cubista tiene como único representante a Léger; en *Ballet mecánico* (1924) busca la disparidad entre el lenguaje cinematográfico y pictórico más que la concomitancia por medio de la síntesis de la imagen en movimiento, la temporalidad (analiza conceptos como la sucesión y la duración), la organización visual mediante recursos filmicos (primer plano, velocidad, movimiento, etc.)...

Como se ha comentado anteriormente, algunos estilos pictóricos fueron tomados por el cine dando lugar a movimientos y

estilos cinematográficos concretos: expresionismo y surrealismo.

El expresionismo cinematográfico adoptó las deformaciones que caracterizan a su homónimo pictórico: el espacio, la iluminación y la cámara se encargaron de desvirtuar la realidad creando otro de carácter simbólico. Los decorados adquirieron protagonismo como reflejo del subjetivismo de los personajes; los escenógrafos intentarán sacar el máximo partido a las posibilidades expresivas.

Los paradigmas del cine expresionista son la obra de Murnau y *El gabinete del doctor Caligari* (1919, Wiene); Murnau se caracteriza por su particular empleo de las luces y sombras, el diseño visual de sus films... Con respecto a la película de Wiene destacan los fondos (telas pintadas por artistas expresionistas), el maquillaje, el vestuario, la iluminación, encuadres y demás recursos que contribuyen a crear una atmósfera asfixiante y angustiosa; por otro lado, se opta por potenciar las posibilidades subjetivas de la imagen mediante las deformaciones en detrimento del realismo fotográfico.

Gracias al cine, el surrealismo encontró un campo fértil para desarrollar su creatividad, revitalizando la imagen poética bajo lo que subyacía una crítica hacia la sociedad y la necesidad de esconderse en lo más recóndito de la mente. Aparte de la obra de Buñuel (*Un perro andaluz*, *La edad de oro...*), destaca *L'Étoile de mer* (1928, Man Ray) donde se logran efectos oníricos mediante cristales rugosos a modo de lente que producen texturas semejantes a las de los cuadros.

Al margen de todas estas tendencias hay films que integran influencias de varias vanguardias; es el caso de *La inhumana* (1923, L'Herbier) donde cada espacio está diseñado por un artista diferente; esta heterogeneidad se integra perfectamente en el relato.

Cinematografía artística

Los documentales sobre pintores establecen una serie de vínculos específicos con la pintura: sometimiento (el cine es un instrumento para divulgación de la pintura) y tradición (el relato fílmico está construido por una cronología y establece lazos ficticios entre obras pictóricas separadas en el tiempo y en el espacio).

Las películas sobre arte que unen documental y creación artística tienen como protagonista a la propia obra plástica y en ocasiones a su propio creador; son obras en sí mismas. Su estética nace de la conjunción de cine y pintura y arrojan una nueva visión sobre las obras de arte en que se centran. Las líneas formales que desarrollan van desde la reconstrucción biográfica a través de la obra hasta el análisis formal de una pintura en concreto. Cuando los documentales tratan la figura de artistas contemporáneos se enfrentan a la ausencia de perspectiva temporal que impide la ficcionalización de éstos.

El documental artístico ha buscado enfatizar la ilusión de tridimensionalidad, y uno de los recursos empleados, la fragmentación, contribuye a que la obra gane en profundidad. La movilidad de la cámara desmiembra el cuadro de tal manera que éste es destruido como unidad a favor de una nueva obra plástica cuya esencialidad descansa en los detalles mostrados por la cámara.

Las vanguardias preconizaron los films de arte al cultivar los logros cinematográficos en la fusión artística de dos medios como el pictórico y el cinematográfico. La primera película del género es *Idée* (1934, Bartosch), centrada en los grabados de Masereel; en los primeros títulos se observa una influencia de las vanguardias, lo que explica películas como *Violons d'Ingres* (1939, Brunius) donde una naturaleza muerta es pintada ante la cámara por el surrealista Tanguy o *Sueños que el dinero puede comprar* (1942, Richter) sobre Calder, Ernst y Duchamp.

Los años 40 se caracterizan por la ausencia de novedades, se producen películas que analizan la obras de pintores contemporáneos de forma muy descriptiva, se pretende una divulgación de la materia artística en un estilo directo. La renovación temática, estética y técnica llegó un poco más tarde con cineastas como Emmer (*Leonardo da Vinci*, 1952 y *Picasso*, 1954) y Resnais (*Van Gogh*, 1948 y *Guernica*, 1949). Hicieron que la cámara rompiera la barrera del marco y entrara en la obra: el recorrido visual que realizan del lienzo discrimina las dimensiones reales del mismo, hay un cambio en la percepción tradicional de la imagen fija. Por ejemplo en *Guernica* la obra homónima de Picasso se representa de forma fragmentaria y reelaborada por Resnais para hablar de lo que inspiró al artista: miedo, dolor, guerra y muerte.

En 1955 Clouzot realizó una de las obras maestras del género, *El misterio Picasso*, donde el artista malagueño aparecía pintando una obra sobre un vidrio transparente; es decir, se muestra a Picasso trabajando.¹⁵ Clouzot descubre a los espectadores una dimensión temporal desconocida en los cuadros: los intermedios son la misma obra que se transforma hasta que el pintor la considera acabada y el tiempo de la creación artística aparece alterado por el montaje (introduce la elipsis). El cineasta hace un particular empleo del cromatismo ya que las secuencias pictóricas son en color y las extrapictóricas en blanco y negro.

Los años 60 supusieron una gran crisis para el género debida en gran parte al auge de la televisión; ésta asimiló la estructura funcional y didáctica de la cinematografía artística con medios más rápidos. Los últimos años han visto un crecimiento y posterior declive de la cinematografía artística y han surgido obras de calidad y originalidad en sus planteamientos: *Painters painting* (1978, Emilio de Antonio) con artistas estadounidenses como Warhol o Motherwell trabajando ante

¹⁵ Constituye lo que Bazin denomina la segunda revolución en los films de arte (BAZIN, André, 1990, o.c., p. 217-218).

el objetivo; en España el ejemplo más sobresaliente es *El sol del membrillo* (1992, Erice) del que hablaremos al tratar el caso español.

Biografías de pintores

El pintor, cinematográficamente hablando, es el artista por excelencia, está obsesionado por el proceso de creación y ello lo convierte en una presencia muy atractiva. Los artistas plásticos llevan inscrita en su actividad la noción de espectáculo aunque hay adaptaciones que escapan de ello. Las vidas de pintores (reales o ficticios) sirven a los cineastas para elaborar metáforas sobre la condición humana. Son artistas destacados por su talento, personalidad y obra, cuyo mito es perpetuado por el cine.

Todas las biografías filmicas de pintores derivan del modelo *Vidas* de Vasari; en él se proponía un nuevo canon, el héroe cultural, paradigma personificado por Miguel Ángel; a ello se sumaron posteriormente los arquetipos del genio romántico.

El biopic o género biográfico engloba una serie de films por su contenido aunque las formas adoptadas pueden ser muchas, desde el estilo hollywoodiense al servicio de una estrella cinematográfica pasando por melodramas que exaltan las trágicas vivencias personales del artista y sus reflexiones existenciales.

En los dos primeros casos se suele dar una evocación romántica del artista como ser maldito. Es un genio loco y torturado que desdeña las normas y convenciones sociales. Las referencias pictóricas sirven para evocar su ideario en contraste con los motivos que las inspiraron y el reconocimiento de algunas de las obras suele vertebrar la narración. Los puntos de inflexión en esta tendencia son *Montparnesse 19* (1958, Becker) y *Andréi Rublev* (1966, Tarkovski): plantearon un análisis del papel social del pintor de modo que restaba espectacularidad y ganaba rigor histórico.

Cuando la película se propone una reflexión artística, ésta puede estar centrada en un pintor no real tal y como sucede en *El contrato del dibujante* (1982, Greenaway) donde el director expone el problema de la representación del movimiento y del tiempo y el relato queda estructurado por los dibujos realizados por el protagonista.

En el caso de biografías de pintores recientes, un rasgo importante es la ausencia de imágenes de su obra en pantalla debido a la negativa de los herederos a que sean reproducidas. Así en películas como *Sobrevivir a Picasso* (1996, Ivory), *Basquiat* (1996, Schnnabel) o *El amor es el demonio* (1998, Maybury) se realizaron pinturas al estilo de Picasso, Basquiat y Bacon respectivamente; la excepción es *Pollock* (2000, Harris) donde aparecen fieles reproducciones de los lienzos de este artista americano.

Entre los pintores medievales llevados al cine destaca *Andréi Rublev*, una pesimista reflexión sobre la condición humana a través de la vida de un pintor de iconos en la Rusia del siglo xv, centrado en el enfrentamiento entre el artista y el poder; estéticamente el film se resuelve con la influencia de los iconos, la pintura rusa paisajística del xix y el propio Rublev en el diseño de producción, la iluminación, el vestuario, etc.

Pasolini lleva a la pantalla a Giotto en *El decamerón* (1970) siendo él mismo quien lo interpreta. Además de los *tableaux vivants* a los que recurre el cineasta destaca el análisis del papel social del artista y el proceso de creación, tanto pictórico como cinematográfico.

Los pintores modernos buscan su consideración social como artistas dejando atrás la de artesano: son más libres e intentan imponer su voluntad, tal y como le sucede al Miguel Ángel de *El tormento y el éxtasis* (1965, Reed); el epicentro de la película es el enfrentamiento del artista con el Papa Julio II por los frescos de la Capilla Sixtina. Se trata de una biografía según el modelo clásico espectacular de Hollywood.

Caravaggio (1986, Jarman) es una interpretación personal de los últimos años de la vida del pintor italiano; es a la vez radical y original en el empleo de anacronismos, las reproducciones de las obras de Caravaggio realizadas por el propio cineasta no son tales sino interpretaciones en clave contemporánea. Sienta sus bases en una estética moderna y en las violentas relaciones entre sus personajes.

Artemisia (1997, Merlet) se centra en Artemisia Gentileschi, una de las primeras pintoras de la Historia del Arte. El retrato realizado por la cineasta equipara el exceso del barroco con la vida y obra de la artista.

Las dos biografías más destacadas de Rembrandt son *Rembrandt* (1936, Korda), una de las primeras obras maestras del género inspirada estéticamente en la obra pictórica del maestro holandés, repasa la vida social de la época y la relación con sus esposas; y *Rembrandt fecit 1669* (1977, Stelling), obra original y esteticista que formalmente acude, al igual que el artista holandés, al trabajo de la luz y la composición; en los últimos meses de su vida Rembrandt se dedicó a pintar una serie de autorretratos que lo muestran desolado.

Van Gogh es uno de los pintores más cinematográficos tanto por su biografía como por su obra; muestra de ello son las numerosas adaptaciones que ha conocido; la década de los noventa ha sido más prolífica por la celebración del primer centenario de su muerte: *Vincent y Theo* (1990, Altman), *Los sueños* (1990, Kurosawa), *Van Gogh* (1991, Pialat), etc.

El loco de pelo rojo (1956, Minnelli) es producida durante el esplendor del biopic artístico, explota las posibilidades que le ofrece el color para establecer un paralelismo entre la vida de Van Gogh y la evolución de la paleta de colores; Minnelli traduce los colores de Van Gogh al Technicolor; el duelo creativo entre Van Gogh y Gauguin sirve para contraponer dos conceptos de la vida y el arte.

Vincent y Theo muestra con detalle el entorno de Van Gogh y la relación que tiene con su hermano. *Van Gogh* toma lo

cotidiano en la vida del artista al que muestra como un hombre cualquiera a pesar de sus crisis de locura; Pialat realiza una humanización del mito y evita caer en una puesta pictoricista.

El episodio "Los cuervos" de *Los sueños* interpreta a Van Gogh desde la fascinación por la pintura y la creación artística; Scorsese aparece literalmente dentro de los cuadros del pintor: el campo pictórico se convierte en cinematográfico.

Soberbia (1942, Lewin) se centra en la figura de Gauguin, al que retrata como un hombre de mediana edad que da la espalda a su familia y a la sociedad para dedicarse a lo que siempre había querido: pintar.

De la estética naif de su homónimo se impregna *Pirosmani* (1972, Shengalaya), retrato de una trágica vida que terminó en la miseria, el olvido y el alcoholismo. Muestra al artista dedicado a su arte, creyendo en él a pesar del rechazo social. El estilo naif se manifiesta con planos frontales y estáticos, la anulación de la perspectiva mediante la bidimensionalidad...

Toulouse Lautrec reúne los tópicos del pintor atormentado: es un ser solitario, repudiado por la sociedad y su familia por una deficiencia física, bebe y está frustrado por sus sucesivos fracasos amorosos; estos elementos coinciden con el arquetipo de personaje houstoniano y por ello se convierte en el personaje central de *Moulin Rouge* (1953, Huston). Es una biografía que recrea el color del mundo de Lautrec a base del Technicolor y gelatinas de colores a modo de filtro, el universo en que se inspiró la mayor parte de su obra, el Moulin Rouge. *Lautrec* (1998, Planchon) es distinta, ya que es menos un retrato del artista y más un cuidado estudio de los motivos de su inspiración fotografiados bajo luces cálidas.

Montparnasse 19 es una visión ortodoxa del artista incomprendido: Modigliani; se centra en el retrato del París bohemio, sus amores además de sus devaneos con el alcohol. Es un film teñido de pesimismo, muestra al pintor intentado lograr la perfección en su trabajo y el reconocimiento social.

La atmósfera de la película refleja los cambios de humor del protagonista.

En los años 70 hay un auge del género con la proliferación de películas con creadores contemporáneos, muestra de ello es *Edward Munch* (1975, Watkins), film que reúne ficción y documental al retratar la juventud del artista, logra transportar la atmósfera angustiosa de los lienzos de Munch a la puesta en escena y la luz, y *Las aventuras de Picasso* (1978, Danielsson), recreación de la imagen mítica y la leyenda del pintor malagueño por medio de los tópicos.

El recurso a artífices contemporáneos tiene pocos ejemplos por la proximidad temporal; aún así destaca *Frida. Naturaleza viva* (1984, Leduc), una sucesión desordenada de momentos en la vida de la artista mexicana con sugerentes imágenes. Lo que le sucede a Frida Kahlo (su enfermedad, sus relaciones y pasiones) queda plasmado en los lienzos, autorretratos de la artista. *Yo disparé a Andy Warhol* (1996, Harron) y *Basquiat* recrean el ambiente artístico neoyorkino.

La bella mentirosa (1991, Rivette) recrea la figura de Frenhofer, artista de ficción que pinta un desnudo sobre otro anterior; el lienzo final acaba emparedado porque solo puede saciar la sed de su autor y carece de interlocutores. El cineasta cuestiona el concepto de creación: para él es algo inacabado en parte, pero logra demostrarlo con una película cerrada.

El caso español

La contribución del cine español a las relaciones entre cine y pintura se limita a un grupo de películas; en ellas lo pictórico es empleado de diversos modos; puede ser un recurso para la ambientación y la verosimilitud histórica; *Locura de amor* (1948, Juan de Orduña) es deudora de la pintura histórica decimonónica; el diseño de producción de *El rey pasmado* (1991, Imanol Uribe) está inspirado en la pintura de Velázquez.

E incluso se pueden construir *tableaux vivants*; los cuadros de Solana son recurrentes en la recreación de ambientes

carnavalescos típicamente españoles como puede comprobarse en *Domingo de carnaval* (1945, Edgar Neville) y *Belle époque* (1992, Fernando Trueba); ésta incorpora un cuadro viviente no artificial en la secuencia del carnaval (las máscaras y los disfraces). En *Viridiana* (1961, Luis Buñuel) se incluye el *tableau vivant* por excelencia: la recreación del fresco *La última cena* de Leonardo da Vinci a cargo de un grupo de mendigos.

Los cuadros forman parte de la narración; *El rey pasmado* (1989, Imanol Uribe) relata el descubrimiento de la sensualidad por parte de Felipe IV en una corte donde han sido prohibidas las imágenes de mujeres desnudas (los cuadros que reproducen desnudos femeninos –Tiziano, Veronés...– están encerrados en una habitación). En *La hora de los valientes* (1998, Antonio Mercero) un empleado del Museo del Prado salva de un bombardeo un autorretrato de Goya; la pintura se convierte en testigo de los horrores de la Guerra Civil.

En otros casos, se recrea al pintor como un personaje más; *Volaverunt* (1999, Bigas Luna) es una intriga histórica donde Goya es uno de los protagonistas junto a la Duquesa de Alba, Pepita Tudor, Godoy o la reina María Luisa de Parma. *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* (Carlos Saura)¹⁶ recrea una imaginativa aventura vivida por Buñuel, Dalí y Lorca en Toledo.

En el campo de las vanguardias pictóricas, las incursiones de Buñuel y Dalí en el campo cinematográfico conforman las aportaciones del cine español al cine surrealista. *Un perro andaluz* (1928, Luis Buñuel y Salvador Dalí) constituye un intento de solucionar procesos literarios y pictóricos con el cine, por ello emplearon de forma transgresora el *raccord*; la desaparición de los valores temporales y espaciales refuerza la presencia de lo imposible y lo extraño. Influenciado por los presupuestos freudianos y el surrealismo, Dalí diseñó la secuencia del sueño de *Recuerda* (1945, Hitchcock) recurriendo a ojos

¹⁶ <http://www.riojafilms.com/bunuel>.

gigantescos, gente sin rostro, tijeras... Algunos proyectos que no llegaron a realizarse fueron una colaboración con Disney, *Destino*,¹⁷ y un guión, *Babaono* (1932), recientemente filmado y donde se ponía de manifiesto el ideario daliniano.¹⁸

Las biografías de pintores es el género más difundido; *La dama de armiño* (1947, Eusebio Fernández Ardavín), uno de los primeros retratos de artistas del cine español; reconstruye la vida de El Greco en Toledo según el estilo del cine histórico de la época. *Goya, historia de una soledad* (1971, Nino Quevedo) es un recreación de la vida del pintor aragonés interpretada por Francisco Rabal. *Dalí* (1990, Antoni Ribas) sitúa al creador en un hotel de Nueva York donde relata su vida; el tono dado por el cineasta apuesta por la caricatura. *Goya en Burdeos* (1999, Carlos Saura) recrea las obsesiones vitales y personales del artista con una puesta en escena de gran plasticidad. Buñuel escribió un guión que no llegó a filmarse basado en tres momentos clave en la vida de Goya: su juventud en Zaragoza, pintor de corte y el exilio en Burdeos.

Algunos films se plantean reflexiones sobre el sistema de representación pictórico; *Luces y sombras* (1988, Jaime Camino) es un estudio sobre Velázquez y *Las Meninas*, una obra que ya de por sí es una reflexión sobre la representación. El cineasta aprovecha el juego de espejos y espacios propuestos por el lienzo recreando diferentes planos narrativos, visuales y temporales.

Un film diferente en la común producción cinematográfica española es *El sol del membrillo* (1992, Víctor Erice). El cineasta se acerca al trabajo del pintor Antonio López con un membrillero, un motivo recurrente en la obra del artista desde

¹⁷ Más detalles sobre el proyecto en JONES, Christopher. "Destino: la accidentada historia que unió a dos genios" en *Blanco y Negro*, 13 de febrero de 2000.

¹⁸ UTRERA, Rafael. "La literatura cinematográfica de Dalí" en *ABC*, 25 de noviembre de 1989 y UTRERA, Rafael (2000) "Cuatro guiones del cine mudo en los comienzos del sonoro", en *LUDUS*, Pre-textos, Valencia.

1961. Erice no inventa, fabula o relata, tampoco hay actores e interpretación en sentido edstricto. Es una película sobre la pintura y el cine que reflexiona sobre ambos como sistemas de representación. El realizador deja ver el proceso de creación y el entorno del pintor con una mirada primeriza, despojada de artificios; emplea encuadres fijos para observar y aprehender la realidad; eliminando cualquier pretensión de recreación. Uno de los temas del film es la separación de pintura y cine manifiesta en la imposibilidad de una (atrapa el instante) y en el éxito de otro (plasma la duración)¹⁹ al captar la evolución de la naturaleza. El propósito de Antonio López, y por extensión del artista, es conciliar las leyes del arte (propugnan la elección del instante de plenitud de las cosas, el instante pregnante) con las de la naturaleza (el cambio es permanente, el flujo vital es imparable). Esta imposible conciliación conduce al artista a abandonar el cuadro del membrillero sustituyéndolo por un grabado. Más que el resultado importa el proceso creativo como la búsqueda de la belleza a pesar del devenir del tiempo, manifestado en la modificación del objeto a través de los accidentes de la luz. Ese motivo compartido entre pintor y cineasta, el trabajo del artista, hacen que transcurran en paralelo cuadro y película. Primero Erice sigue al pintor para introducirse en su universo figurativo y luego acompaña el diálogo entre artista y modelo, pintor y membrillero. Hablando del tiempo es ineludible la presencia de la muerte en el film: cuadro inconcluso encerrado en el sótano, la "muerte" figurada del artista para servir de modelo a su esposa, la caída de la noche como muerte de la luz... Cineasta y pintor, cada uno cuenta con sus herramientas e instrumentos para representar la realidad; es el dispositivo del cineasta (cámara, trípode, película...) frente al del pintor (paleta, caballete, lienzo...).

¹⁹ En palabras de Jacques Aumont *es huella de una duración* (AUMONT, Jacques, 1997, o.c., p. 73).

Bibliografía

- AUMONT, Jacques (1997) *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, André (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BORAU, José Luis (2002) *El cine en la pintura*, Real Academia de Bellas Artes, Madrid.
- DALLE VACCHE, Angela (1996) *Cinema and painting: how art is used in film*. Texas: University of Texas Press.
- FONT, Doménech (2001) "Sobre *El sol del membrillo*. En el curso del tiempo" en CATALÁ; CERDÁN; TORREIRO (coord.) *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: IV Festival de Cine Español de Málaga.
- MONTERDE, José Enrique (2001) "El dispositivo visual: pintura, fotografía y cine" en VV.AA. *El origen del cine y las imágenes del siglo XIX*. Girona: Museu del Cinema, Universitat de Girona, Ajuntament de Girona.
- ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, M^a Jesús (1995) *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.

Filmografía

- El gabinete del doctor Caligari* (1919, R. Wiene).
- Nosferatu* (1922, F.W.Murnau).
- La inhumana* (1923, Marcel L'Herbier).
- Un perro andaluz* (1928, Luis Buñuel).
- La vida privada de Enrique VIII* (1933, Alexander Korda).
- La kermesse heroica* (1936, Jacques Feyder).
- Rembrandt* (1936, Alexander Korda).
- Rebeca* (1940, Alfred Hitchcock).
- Soberbia* (1942, Albert Lewin).
- Enrique V* (1944, Lawrence Olivier).
- La mujer del cuadro* (1944, Fritz Lang).
- Laura* (1944, Otto Preminger).
- Domingo de carnaval* (1945, Edgar Neville).
- Recuerda* (1945, Alfred Hitchcock).
- El fantasma y la señora Muir* (1947, Joseph L. Mankiewicz).
- La dama de armiño* (1947, Eusebio Fernández Ardavín).
- Locura de amor* (1948, Juan de Orduña).
- Guernica* (1949, Alain Resnais).
- Un americano en París* (1951, Vincent Minnelli).
- Moulin Rouge* (1953, John Huston).

- Christo* (1954, Margarita Alexandre y Rafael M. Torrecilla).
Brigadoom (1955, Vincent Minnelli).
El misterio Picasso (1955, Henri-Georges Clouzot).
El loco de pelo rojo (1956, Vincent Minnelli).
Montparnasse 19 (1958, Jacques Becker).
Viridiana (1961, Luis Buñuel).
El tormento y el éxtasis (1965, Carol Reed).
Andrei Rublev (1966, Andrej Tarkovski).
El decamerón (1970, Pier Paolo Pasolini).
Goya, historia de una soledad (1971, Nino Quevedo).
El último tango en París (1972, Bernardo Bertolucci).
Pirosmani (1972, Georgij N. Shengalaya).
Barry Lyndon (1974, Stanley Kubrick).
Edward Munch (1975, Peter Watkins).
La marquesa de O (1976, Eric Rohmer).
Robin y Marian (1976, Richard Lester).
Rembrandt fecit 1669 (1977, Jos Stelling).
El contrato del dibujante (1982, Peter Greenaway).
Frida. Naturaleza viva (1984, Paul Leduc).
Caravaggio (1986, Derek Jarman).
Los modernos (1988, Alan Rudolph).
Luces y sombras (1988, Jaime Camino).
El rey pasmado (1989, Imanol Uribe).
Dalí (1990, Antonio Ribas).
Los sueños (1990, Akira Kurosawa).
Vincent y Theo (1990, Robert Altman).
La bella mentirosa (1991, Jacques Rivette).
Van Gogh (1991, Maurice Pialat).
Belle époque (1992, Fernando Trueba).
El sol del membrillo (1992, Víctor Erice).
La edad de la inocencia (1993, Martin Scorsese).
Basquiat (1996, Julian Schnabel).
Sobrevivir a Picasso (1996, James Ivory).
Yo disparé a Andy Warhol (1996, Mary Harron).
Artemisia (1997, Agnes Merlet).
El amor es el demonio (1998, John Maybury).
La hora de los valientes (1998, Antonio Mercero).
Lautrec (1998, Roger Planchon).
Goya en Burdeos (1999, Carlos Saura).
Volaverunt (1999, Bigas Luna).
Pollock (2000, Ed. Harris).
Buñuel y la mesa del rey Salomón (2001, Carlos Saura).
Frida (2001, Julie Taymor).
La inglesa y el duque (2001, Eric Rohmer).