

EL ARTE, SU RELACIÓN CON EL CINE

La influencia de la pintura en el cine

LOS CINEASTAS NO SOLAMENTE HAN PUESTO SUS OJOS EN ARGUMENTOS SOBRE PINTORES SINO QUE EN LAS PELÍCULAS INTENTAN A VECES EXPRESARSE COMO ELLOS



Enrique Martínez-Salanova

Director de la Revista Aularia
emsalanova@gmail.com



Desde sus orígenes, el cine se ha visto influenciado por diversos medios: teatro, pintura, fotografía, literatura... Todos ellos forman parte de su nacimiento, el cine deriva de la pintura y de la fotografía, a los que añade lo que las otras artes nunca pudieron conseguir, representar el tiempo. El cine reproduce la realidad en toda su dimensión espacio-temporal. Sin embargo, la pintura, como medio iconográfico, ha ocupado un lugar privilegiado en el cine. Directores de cine como Fritz Lang y Houston, Peter Greenaway y otros han sido grandes artistas plásticos. Otros han puesto su arte al servicio de los decorados, Dalí por ejemplo, así como del vestuario, los títulos de crédito, la di-

rección artística o los diseños arquitectónicos o de los *storyboards* plasmados por las acuarelas de Kurosawa.

Según Berger hay una evidente diferencia entre el cine y la pintura. La imagen del cine es móvil mientras que la imagen pintada es estática. «La imagen pintada transforma lo ausente –porque sucedió lejos o hace mucho tiempo- en presente. La imagen pintada trae aquello que describe el aquí y ahora. Colecciona el mundo y lo trae a casa.» Por ejemplo, «Turner cruza los Alpes y trae consigo una imagen de la imponencia de la naturaleza». La pintura colecciona el mundo y lo trae a casa y sólo puede hacerlo porque sus imágenes son estáticas e inmutables.

En el cine, en cambio, las imágenes están en movimiento. El cine «nos transporta desde el lugar en que estamos hasta la escena de la acción.(...) La pintura nos trae a casa. El cine nos lleva a otra parte». (John Berger, 1997)

El director de fotografía Néstor Almendros menciona en sus memorias la utilidad que tiene para su trabajo estudiar el manejo de la luz en pintores como Vermeer, La Tour, Rembrandt, Caravaggio, Manet o Gauguin. (Almendros, 1982)

El director de cine José Luis Borau afirma que el cine ha influido en la pintura en «su afán de reflejar el movimiento» y en «la búsqueda de nuevos encuadres». Tres son las características del cine «trasvasadas» a la pintura: «el manejo artificial de la luz, el encuadre y la posibilidad de reflejar el movimiento». Uno de los artistas que mejor ha reflejado el peso del cine en la pintura ha sido, según Borau, Francis Bacon, admirador de Eisenstein y Buñuel, que ha utilizado en el lienzo el plano-contraplano típico del cine e intenta reflejar el movimiento. (José Luis Borau, 2004).

Victor Erice, en su película documental *El sol del membrillo* (1991) expresa con claridad la relación entre pintura y cine, y presenta el proceso de elaboración de un cuadro que pinta Antonio López. Marca con nitidez cómo el paso del tiempo cambia luces y contrastes, lo que le da movilidad a la pintura.

Existen infinidad de interacciones entre la pintura y el cine, ya sea como referente iconográfico en el cine de ambientación histórica, o cuando sirve como argumento, como en los biopics de los pintores, o cuando un cuadro aparece en una película, y sobre todo cuando los cineastas intentan reproducir el arte mismo, sus luces y motivos, sus contraluces y sus sombras, que es el objeto de este artículo.

A veces un cuadro se convierte en sujeto de una película, o sirve como decorado, o ilustra un hecho histórico, o enmarca una situación. Debemos distinguir además entre lo que un cineasta realiza cuando

compone sus imágenes con características de luces y colores de un cuadro conocido y los llamados *tableaux vivants*, también conocidos como efecto cuadro o cuadros vivientes. El *tableau vivant* filmico consiste en la puesta en escena de una obra pictórica por parte de los personajes de la película.

Luchino Visconti y la influencia del arte en su cine

Luchino Visconti (1906-1976), fue uno de los directores que más puede decirse que trabajó teniendo en cuenta algunas de las demás artes. En películas como *El Gatopardo* o *Senso* se inspiró en la manera de pintar de los artistas italianos de mediados del siglo XIX para ambientar los planos generales de influencia histórica que sirven de escenario a sus extremas historias de amor y sus análisis de la sociedad italiana de la época.

Apasionado del teatro y, sobre todo de la ópera, desde su infancia Visconti vio en el cine una nueva expresión artística con la que experimentar. Trabajó como asistente de dirección de Renoir en *Los bajos fondos* (1936) y *Una partida de campo* (1936).

Visconti intentó plasmar en sus obras la necesidad de verificar en la naturaleza los problemas lumínicos, algunos de los pintores en los que se inspiró fueron Giovanni Boldini, Francesco Hayez, Giovanni Fattori, Silvestre Lega, Cristiano Banti, Telémaco Signorini y otros.

El gran amor artístico de Visconti fue la música. La ópera aparece en *Senso*, *El Gatopardo* y en *Ludwig*, 1972, que narra la obsesión del rey Luis II de Baviera por la música de Richard Wagner. El título *La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*), 1969, alude a la ópera homónima de Wagner, trazando un paralelismo entre

El cine nos transporta desde donde estamos hasta la escena de la acción. La pintura nos trae a casa. El cine nos lleva a otra parte



El campo italiano durante la batalla de Magenta, Giovanni Fattori, 1876-1878



Imágenes de la película *Senso*, de Visconti, la batalla de Custoza

Wagner y la Alemania nazi. En *Muerte en Venecia* se hace presente en la figura del torturado compositor y a la música de Gustav Mahler; cuyo Adagietto de la Quinta Sinfonía enmarca cada escena

Luchino Visconti eligió el cuadro de Francesco Hayez, *El beso* (1859) para transmitir la intensidad de la pasión de los amantes protagonistas de la película *Senso*, a pesar del significado opuesto de ambas imágenes pues el cuadro de Hayez representa la despedida del soldado que marcha a la guerra. Se trata de un ejemplo de *tableau-vivant*, representación animada de un cuadro normalmente bastante conocido.

La pintura de Giovanni Fattori, *Garibaldi en Palermo*, inspiró a Luchino Visconti para la secuencia de la entrada de las tropas de Garibaldi en Palermo, en la película *El Gattopardo*

En *El Gattopardo* podemos encontrar un caso de pintura dietética, el empleo de un cuadro para definir un momento de los personajes en una película. Con *Le fils puni* (Jean-Baptiste Greuze, 1778), Visconti desea que no pase desapercibida la reflexión sobre la muerte que muestra el cuadro, metáfora del declive de la aristocracia siciliana y de su forma de vida. De ello es consciente el Príncipe de Salina, protagonista de la película.

Perceval le Gallois, de Eric Rohmer, con fotografía de Néstor Almendros, es una película que parece estar pintada más que filmada

Eric Rohmer integra literatura, pintura y cine

Rohmer integra en sus películas todas las artes, pero fundamentalmente intenta vincular directamente la literatura y el cine con la pintura. Detrás de *La marquesa de O* vemos los cuadros de Füssli, tras *La inglesa y el duque* los paisajes de Corot, para *El romance de Astrea y Celadón* (*Les Amours d'Astrée et de Céladon*, 2007), el propio director afirma haberse inspirado directamente en pinturas y grabados del siglo XVII para la búsqueda de exteriores, en el que se pueden en-

contrar ecos de barrocos franceses como Nicolás Poussin, Simon Vouet o Claudio Lorena, a medio camino entre el paisajismo y la mitología.

Entre Eric Rohmer y Néstor Almendros, director de fotografía de muchas de sus obras, cuidaron cada encuadre, imitando pinturas y obras de arte, en una acción bañada por una luz diáfana que provenía realmente de los grandes ventanales del castillo de Obertzen, en Alemania, en *La Marquesa de O*, 1976

Por otra parte, hubo influencias para la puesta en escena y la interpretación y vestuario de los personajes de varios pintores. «En el modo en que la marquesa se mueve o se sienta, reconocemos a los personajes de los cuadros de David, como el Retrato de Madame Recamier (1800), el de Mademoiselle de Verinac (1801) las mujeres romanas llorando de El Juramento de los Horacios (1784-1785), o la escultura de Paulina Bonaparte de Canova. En la forma en que el padre manifiesta el dolor o la ira (para nosotros casi cómica), estamos viendo los cuadros de Greuze o Fussli. En la aparición heroica del Conde, reconocemos toda la tradición de representaciones de soldados, desde Bonaparte en Arcole (1796) de Gros hasta los diversos tipos de soldado de Géricault. En el beso final, encontramos a Ingres y su obra Paolo y Francesca (1814). (...) Los colores son los de Greuze, Overbeck, David, Chardin. (...) Ahora no nos movemos como se movían en 1830, nuestros gestos no son los mismos y no tenemos modo de verificar cómo lo hacían, sólo podemos representar lo que nos transmiten los cuadros...» (Piqueras M.J. y Ortiz, A. 1995)

Perceval le Gallois, 1978, de Eric Rohmer, con fotografía de Néstor Almendros, es una película que parece estar pintada más que filmada, su modo de representación parece estar inspirado en esa frontalidad de la época que representa, concebida como si estuviese filmada en la Edad Media o como si esa época no se encontrara sólo en la historia sino también en el modo de representación, en el discurso.



La pesadilla, de Johann Heinrich Fussli, (Henry Fuseli), 1781, óleo, 127 x 102 cm. Detroit Institute of the Arts.



La Marquesa de O (Die Marquise von O), de Eric Rohmer, 1976

«Mi gusto cinematográfico no es de origen cinematográfico, sino figurativo. Lo que tengo en la mente como visión, como campo visual, son los frescos de Masaccio y de Giotto, que son los pintores que más amo junto con ciertos manieristas (por ejemplo, Pontormo)...» Pasolini, Pier Paolo (1962): *Mamma Roma*. Milán: Rizzoli.

Pasolini, además de director, poeta, polemista, novelista y dramaturgo, fue también pintor. Pintó mucho, sobre todo en su juventud, y todavía se encuentran perdidos en los lugares más insospechados, bocetos que realizó durante toda su vida. Escribió sobre pintura, Ensayos recogidos en el se-

gundo volumen de la *Opera Omnia*, publicada por la editorial Mondadori.

La pasión de Pasolini por la expresión figurativa tenía dos características fundamentales: mostraba una preferencia exagerada hacia la gran pintura religiosa italiana medieval, Giotto, Pontormo, Masaccio, Piero della Francesca... y fuera de ellos, Caravaggio, del que extrajo las miradas de los apóstoles de su Evangelio según San Mateo, El Greco, incluso Velázquez.



Pier Paolo Pasolini

Pier Paolo Pasolini, y su influencia de la pintura italiana medieval y renacentista

En *La Ricotta. El requesón*. 1962. 34 min., que forma parte de la película *RoGoPaG* (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti), realizada en Italia en 1962, que relata cuatro historias de diferentes directores que tienen, como tema principal, el crepúsculo de la sociedad actual. El cortometraje de Pasolini, *La Ricotta*, fue protagonizado por Orson Welles, Mario Cipriano, Laura Betti, Edmonda Aldini, Ettore Garofolo.

Trata sobre un director de cine (Orson Welles) que filma una película sobre la pasión de Jesús. La película fue prohibida por insultar a la religión del estado fascista de Mussolini, y Pasolini encarcelado. Está realizada en blanco y negro con algunas escenas en color, los dos Descendimientos de los pintores Rosso Fiorentino y Jacopo da Pontormo, del Cinquecento toscano, considerados manieristas por los colores y por los tonos exasperados..

Basada en la obra «El Decameron» de Boccaccio. Pasolini recrea los cuentos eróticos y divertidos de esta obra universal. En uno de los episodios, el propio Pasolini interpreta a un discípulo de Giotto, o al

propio Giotto (?), vínculo entre las historias, que sueña con el infierno y el paraíso en forma de pinturas del siglo XIV. En uno de ellos sueña de noche El juicio universal de la capilla de los Scrovegni en Padua, aunque en el círculo del centro del fresco no ve a Cristo sino a la Virgen con el rostro de Silvana Mangano. De día se sube a los andamios con una venda en la cabeza, y pinta los frescos.

Mamma Roma es una veterana prostituta que ha decidido salirse de las calles y tener una vida respetable por el bien de su hijo, un adolescente que apenas la conoce. Es una mujer de recursos -algunos bastante sucios- pero aceptables en la Italia de post-guerra, donde todo se vende y nada se regala.

Construido el film con planos frontales, semeja la pintura del Trecento y del Quattrocento italiano, con muy pocos movimientos de cámara.

La secuencia de la película en la que aparece Ettore en una cama de la cárcel, tomada desde los pies ha-

La pasión de Pasolini por la expresión figurativa muestra una preferencia exagerada hacia la gran pintura religiosa italiana medieval



Descendimiento. Rosso Fiorentino (1521). Volterra



Tableau-vivant del film *La ricotta* (1963)

cia la cabeza, fue interpretada por una gran parte de la crítica como inspirada en la *Lamentación ante el Cristo muerto*, de Mantegna. Otros ven inspiración de Pontorno, Giotto, Masaccio, y de modo más explícito, de Mantegna. Pasolini en varias ocasiones lo desmiente, y dice que Mantegna no tiene nada que ver; que tal vez podría hablarse de una absurda y exquisita mezcla de Masaccio y Caravaggio.

El evangelio según San Mateo

Tanto en la escenografía como en el vestuario, inspirado en la pintura del cuatrocientos y especialmente en la pintura de Piero della Francesca, Pasolini realiza conscientemente un anacronismo, pues traslada la historia de Jesús a un plano indefinido en el tiempo. En ocasiones los edificios son renacentistas, en otros de la Italia en la que se filmó, así como los rostros de los personajes.

Pasolini llama a su forma de filmar, realismo popular, que para él se encontraba en las pinturas del Greco, de Piero della Francesca y en los cuadros bizantinos.

Para los vestuarios de los fariseos, con sus sombreros en forma de cestos, se inspiró en los cuadros de Piero della Francesca, para algunos vestidos se inspiró en los frescos de la Historia de la Vera Cruz, en Arezzo.

Las miradas entre Jesús y los apóstoles en el *Evangelio* de Pasolini son las miradas de Caravaggio. Por primera vez utilizó para filmar la panorámica lenta, para asemejarse más a la visión renacentista.

El actor que hizo el papel de Jesús, tardó en encontrarlo. Pasolini buscaba un actor que tuviera «rasgos blandos, de mirada dulce, como en la iconografía renacentista. Quería un Jesús de los pintores medievales. Un rostro, en una palabra, que correspondiese

a los lugares áridos y pedregosos en que tuvo lugar la predicación.». «En cuanto vi entrar en el despacho a Enrique Irazoqui tuve la certeza de haber encontrado a mi Jesús. Tenía el mismo rostro hermoso y fiero, humano y despegado, de los Jesús pintados por el Greco. Severo, incluso duro en algunas expresiones»

«Cada vez que empiezo un encuadre o una secuencia, quiera o no tengo mi mundo visualizado a través de elementos pictóricos y, por ello, mis referencias a la plástica histórica son continuas. En el Evangelio he intentado evitar referencias a una plástica única o a un tipo preciso de pintura. No me he referido a un pintor o a una época, sino que he intentado adecuar las normas de los personajes y de los hechos.» Pasolini, en una entrevista con Miquel Porter Moix, publicada en la revista *Serra d'Or*, 1965.

El evangelio según San Mateo. Il Vangelo secondo Matteo

Italia/Francia. 1964. 132 min. B/N.

Director: Pier Paolo Pasolini.

Intérpretes: Enrique Irazoqui, Margherita Caruso, Susana Pasolini.

El retrato de Jesucristo, fiel en sus textos al evangelio de San Mateo, es crudo y lo presenta como un héroe revolucionario. Enrique Irazoqui, un estudiante de actuación catalán de padre vasco y madre judía, obtuvo el papel de Cristo al pedir conocer al director.

«Habría podido desmitificar la situación histórica real, las relaciones entre Pilato y Herodes, habría podido desmitificar la figura de Cristo mitificada por el romanticismo, por el catolicismo y por la contrarreforma, desmitificar todo. Pero después, ¿cómo habría podido desmitificar el problema de la muerte? El problema que no puedo desmitificar es ese mucho de profundamente irracional, y por tanto, de algún modo, religioso, que está en el misterio del mundo. Eso no es desmitificable». Pier Paolo Pasolini sobre su Evangelio según Mateo.

Pasolini llama a su forma de filmar, realismo popular, encontrado en el Greco, Piero della Francesca y en los cuadros bizantinos



Il Vangelo secondo Matteo, de 1964, escrita y dirigida por Pier Paolo Pasolini

Minelli en «Un americano en París», y la influencia de los impresionistas

Todo nos conduce de manera inevitable hacia un final apoteósico. Uno de los homenajes definitivos que el cine le ha hecho a la pintura, la danza y la música en general: «con la apoyatura sonora de Gershwin, los lienzos de Van Gogh suceden a los de Renoir, y los de Toulouse-Lautrec a los de Rousseau, en un endiablado torbellino de formas, sonidos, actitudes, luces, volúmenes y manchas de color. Los escenarios –asombrosamente cambiantes– se llenan y vacían de un pueblo festivo y vital, un pueblo de soldados y bailarines, de hombres que transitan casi mecánicamente por la Plaza de la Concordia de Dufy, se alegran con el exotismo luminoso del «Zoo» de Rousseau, o se impregnan del lirismo sosegado y umbroso del «Muelle de las Flores» de Renoir. Penetramos el encanto viejo del Montmartre de Utrillo, en tanto que el *guignol* tiene un fugaz recuerdo para los *clowns* de Rouault y la fachada de la Opera se ilumina, de noche, mientras surcan el cielo las retorcidas quimeras de Van Gogh. El «Moulin Rouge» de Toulouse-Lautrec descubre la espesa voluptuosidad de sus entrañas para que Gene Kelly se transforme en un frenético Valentin le Désosé, ante la mirada vigilante de Aristides Bruant». Joan Munsó Cabús (1997): El cine musical de Hollywood, Vol. II (1945-1997). Ediciones Film Ideal.

Un americano en París. An American in Paris

1951. EEUU. 115 min.

Director: Vincente Minnelli

Reparto: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, Georges Guétary, Nina Foch, Ernie Flatt, Alex Romero, Dickie Humphreys

Un pintor norteamericano que vive en el París bohemio de la belle époque malvendiendo sus telas por las calles conoce y se enamora de una dependienta de perfumería, una joven que, sin él saberlo, también es pretendida por un músico amigo suyo.

Premios: 6 Oscar 1951: Mejor película, argumento

y guión, fotografía color, dirección artística color, banda sonora musical, vestuario color

La visión del pintor

La visión de un pintor sirve a quienes realizaron esta película, Minnelli y Kelly con la ayuda de la diseñadora de vestuario Irene Sharaff y el director de fotografía John Alton, para adentrar al espectador en el mundo bohemio del viejo París, a pesar de que la inmensa mayoría de la película está hecha en estudio, se presentan desde el comienzo los planos generales de la ciudad, y algunas de sus características, los vecinos, el barrio, el mercado de las flores, la vieja buhardilla de Montmartre.

El tratamiento del color es notable, en Technicolor tricromático, que trata de emular el estilo de los pintores impresionistas, en especial en el deslumbrante ballet final, apoteosis que ha pasado a todas las antologías y donde el operador John Alton consiguió captar con gran maestría la estética pictórica de los impresionistas, en un homenaje que el cine le ha hecho a la pintura, la danza y la música en general.

Con el apoyo de la música de Gershwin y el dinamismo de la coreografía, pasan inspiraciones y movimientos de los lienzos de Van Gogh (el exterior del palacio de la ópera, con sus luminarias de fondo en el cielo), Renoir y Manet (el muelle de las flores), Toulouse-Lautrec (Moulin Rouge), Rousseau (el parque zoológico), Dufy (La plaza de la Concordia), Utrillo (Montmartre), en un torbellino de formas, sonidos, luces, manchas de color y los cambiantes escenarios.

«Un americano en París», uno de los homenajes definitivos que el cine le ha hecho a la pintura, la danza y la música en general



Toulouse-Lautrec. Chocolat danzando en el Iris American Bar. 65×50 cm. 1896. Pintado sobre papel con tinta y tiza. Museo Toulouse-Lautrec

Un americano en París.

Solana y Goya en la película de Edgar Neville: Domingo de Carnaval

Domingo de carnaval, de 1945, dirigida por Edgar Neville y protagonizada por Conchita Montes y Fernando Fernán-Gómez, se encuentra ambientada en Madrid de finales del siglo XIX, una época retratada con fidelidad gracias sobre todo a la referencia a la pintura de José Gutiérrez Solana, con cuadros y aguafuertes dedicados a las máscaras.

«Domingo de Carnaval es un sainete madrileño en el que está entrelazada la intriga de un asesinato; es, pues, una trama en el que el misterio, de tipo policiaco, tiene su intervención; pero es, sobre todo, un aguafuerte, o mejor: un cuadro de Solana en movimiento» (Pérez Perucha, 1982).

La pintura aporta al audiovisual las referencias necesarias para abordar muchas de las cuestiones estéticas y temáticas a resolver

En opinión de su compañera Conchita Montes, protagonista de muchas de sus películas, y entre ellas *Domingo de carnaval*, éste sería un filme expresionista que «incluso hoy resulta sorprendente con los pobres medios que había en aquellos momentos para hacer cine (...) Esa misma película en color hubiera sido un bellissimo Solana, porque Edgar admiraba a Solana cuando el español medio apenas conocía a este gran pintor».

Además de las referencias a Solana hay referencias a la pintura de Francisco de Goya.

La acción transcurre en El Rastro, durante los tres días de Carnaval del año 1917 o 1918, y una muchedumbre de destrozadas y máscaras de todas las especies se mueven y agitan sobre ese fondo alucinante que es El Rastro. Hay escenas que ocurren en los altos de la Pradera de San Isidro, teniendo como fondo el perfil goyesco de Madrid, y el film todo espero que tenga esa bulliciosa alegría del entierro de la sardina de Goya. Esto fue lo que escribió el propio Edgar Neville en 1945. (Pérez Perucha, 1982)

Vermeer, Zurbarán y el claroscuro en El espíritu de la colmena, de Víctor Erice

El espíritu de la colmena, es una película española de 1973, dirigida por Víctor Erice, y protagonizada por Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera y Ana Torrent, que toma la anécdota de la llegada del cinematógrafo a un perdido pueblo castellano. El punto de vista de dos niñas muy pequeñas fascinadas por una película de terror; mezclando fantasía y realidad, creyendo ver pistas del monstruo cinematográfico en su pueblo, donde el padre trata de iniciarlas a la vida, y en un marco donde el miedo y la represión están latentes, marca los hitos de una narración intensamente poética. Sus imágenes plenas de matices parecen utilizar las luces y claroscuros que vemos en cuadros de Rembrandt, Velázquez, Vermeer o Goya, consiguiendo transmitir una atmósfera creada por las relaciones humanas.

El claroscuro (en italiano *chiaroscuro*) es una técnica pictórica y de grabado que consiste en el uso de contrastes fuertes entre los volúmenes iluminados y los ensombrecidos del cuadro para destacar más efectivamente algunos elementos. Nació la técnica en el cinquecento, desarrollada inicialmente por los pintores flamencos e italianos y alcanzó su madurez en el barroco, con Caravaggio, con sus exagerados contrastes (*tenebrismo*).

Fue Luis Cuadrado, director de fotografía de la película, quien decantó la elección hacia el color, en una reunión con Víctor Erice y Elías Querejeta, productor, cuando llegó acompañado de unas reproducciones de cuadros de Vermeer como aproximación a la concepción que tenía para la fotografía de la película. Luis Cuadrado realizó un grandioso y muy arriesgado trabajo. Según Jaime Chávarri, director artístico de la película, Luis Cuadrado fue la única influencia concreta de un artista que ha tenido la fotografía del cine español, profundizando en el claroscuro color miel creado para esta película y utilizando con valentía las tonalidades amarillas.

Rafael Cerrato (2006) analiza en su monografía so-



El astrólogo. (1668). Vermeer. Óleo sobre lienzo. 50,8 x 46,3 cm. Louvre



El Sur. Víctor Erice

bre la obra de Víctor Erice las profundas relaciones que las películas del cineasta vasco mantienen con determinados pintores. A partir de una profunda reflexión sobre las formas de representación cinematográfica vigentes en sus años de formación – los sesenta y setenta del siglo XX–, Erice se plantea abordar un cine poético. Antecedentes en ese recorrido los encuentra en cineastas como Bresson o Pasolini. El concepto central de esta propuesta gira en torno a la formulación de un lenguaje poético basado en el uso de la narración audiovisual, al que la pintura puede aportar las referencias necesarias para abordar muchas de las cuestiones estéticas y temáticas a resolver. El mismo cineasta señala que «la pintura va a ayudar al cine a liberarse de los artificios literarios y teatrales heredados desde su nacimiento, salvándolo de las fórmulas narrativas y las convenciones dramáticas presentes en los guiones que la industria le ha impuesto tradicionalmente».

Víctor Erice confiesa haber descubierto la realidad de las relaciones entre la pintura y el cine con Robert Bresson, un artista con experiencia previa como pintor y gran amante del teatro.

En un primer momento, Erice pensó la película en blanco y negro, «no me salía de otra manera», afirmó. Erice siempre ha sentido gran admiración por el Cine Expresionista Alemán, «tengo un lado oscuro que me emparenta con cineastas como Murnau, por ejemplo». Pero, al final, la película se rodó en color sobre todo por motivos de distribución.

La pintura en el cine de Jean-Luc Godard. *Passion*

«Godard se sirve de la pintura para destacar los poderes del cine.» (Leutrat, J. Louis y Liandrat-Guigues, 1994). «El arte es lo que le permite a usted volver atrás, y ver Sodoma y Gomorra sin morir.» Jean-Luc Godard

Godard, en su film *Pasión*, explora la naturaleza del

amor, el trabajo y el cine a través de la historia de un director de cine polaco, Jerzy, que no puede proseguir su película «*Passión*» y se pregunta por qué siempre tiene que haber historia. El trabajo de Godard ilustra la concepción del cine como arte del autor en ese momento (1982), en una línea menos radical de otras de sus obras de los setenta. Es además un canto a la relación del cine con la imagen estática, la pintura especialmente, apelando a referencias pictóricas clásicas como los cuadros «El Tres de mayo» (1814) y la «Maja desnuda» (1800) de Goya, «The Night Watch» (1642) de Rembrandts, «The Valpinçon Bather» (1806) de Ingres o «The entry of the crusaders into Constantinople» (1840) y la «Lucha de Jacob con el Ángel» (1855-1961), de Delacroix, «La inmaculada Concepción de El Greco» (1580-1586), y «El embarque para la isla de Citera» (1718), de Watteau.

El film *Passion*. Realizado en 1982, en Francia, dirigido por Jean-Luc Godard y protagonizado por Isabelle Huppert y Michel Piccoli, trata de un director polaco que está rodando un filme centrado en pinturas famosas. Coutard, director de fotografía, ganó el Gran Premio Técnico por la fotografía en el Festival de Cannes 1982.

Otras películas de Godard en las que se cita o utiliza la pintura

Tomado de Ruiz, Natalia: Poesía y memoria: «Histoire(s) du cinema» de Jean-Luc Godard. 2006.

En *À bout de souffle* (1959), aparece un póster con el retrato de Irène Cahen d'Anvers, de Renoir, y varios carteles de Picasso; En *Le Petit Soldat* (1960), se alude a Paul Klee; En *Les Carabiniers* (1963) se puede recordar el saludo a un autorretrato de Rembrandt; En *Pierrot le Fou* (1965) comienza con un texto sobre Velázquez, y en el film se pueden ver reproducciones

Un canto a la relación del cine con la imagen estática, la pintura especialmente, apelando a referencias pictóricas clásicas



Eugène Delacroix. Entrada de los cruzados en Constantinopla, 1840, Museo nacional del Louvre, 410 x 498 cm., óleo sobre lienzo.



Jean-Luc Godard, *Pasión*

de Picasso; En *Grandeur et Décadence d'un petit commerce du cinéma* (1986) aparecen imágenes de Tintoretto; En *Nouvelle Vague* (1990) se ven postales con la Ondina de Gauguin; En *Notre musique* (2004) puede verse el retrato de Suzanne Fourment de Rubens.

Godard siempre ha unido una reflexión sobre la historia del siglo XX a una reflexión sobre el cine, el cine en el arte, y la historia del cine en relación con la historia del arte. Existe una constante en su obra. Es la reflexión sobre la relación romántica, poética y política con el romanticismo alemán, clave en *Allemagne neuf zéro*, también presente con la referencia a Schiller en *Nouvelle vague* y en *Histoire(s) du cinéma*, a través de Siegfried o los textos de Heidegger y de Hermann Broch. Se aprecia de vez en cuando en él una reflexión sobre el arte como testimonio, sobre lo que podemos aprender sobre nuestra época. Por ello, la influencia de ciertas figuras emblemáticas, como Goya, con imágenes en *Histoire(s) du cinéma*, parecen filmar por adelantado nuestro siglo. Jean-Luc Godard, «La religion de l'art», entrevista con Jacques Rancière en *CinémaAction*, «Où en est le God-Art ?», n.º 109, 2003, pp. 106-112. Traducción de Enrique Martínez-Salanova.

Godard hizo una reflexión sobre la historia del siglo XX, el cine, el cine en el arte, y la historia del cine en relación con la historia del arte

Los Cuervos de Vincent Van Gogh y Los sueños de Akira Kurosawa (A. Kurosawa, 1990)

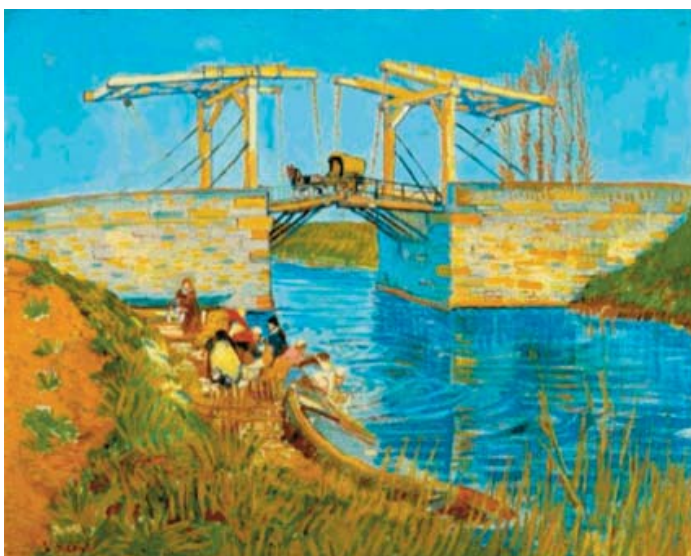
Por algo le apodaban El Emperador: aficionado a hacer las cosas a lo grande, Kurosawa no tenía suficiente con insertar, tecnología digital mediante, a uno de sus álgos en varios cuadros del turbulento holandés. No, señor: el autor de *Los siete samuráis* tenía que fichar al mismísimo Martin Scorsese para dar vida a Van Gogh, en uno de los momentos más inolvidables (por lo delirantes) de su filmografía.

Uno de los sueños es *Cuervos*, brillante viñeta de color interpretada por Martin Scorsese como Vincent van Gogh. Un estudiante de arte se encuentra dentro del mundo vibrante y a veces caótico dentro de la ilustración de van Gogh, donde conoce al artista en un campo y conversa con él. El estudiante en un momento pierde la huella del artista (quien pierde una oreja y se acerca al final de su vida) y viaja a través de otras obras tratando de encontrarlo. La pintura de Van Gogh Campos de trigo con cuervos, resulta ser un elemento importante en este sueño. Para este sueño, Kurosawa ocupa el preludio N.º 15 en Re bemol mayor de Chopin.

El loco del pelo rojo. Lust for Life, realizada en 1956 por Vicente Minnelli y protagonizada por Kirk Douglas y Anthony Quinn, es un biopic de Vincent Van Gogh, que retrata su atormentada vida a partir de su obra, que no es más que un reflejo de la ansiedad, la sensación de fracaso y la soledad que lo llevaron, finalmente, a la locura.

La pintura de Gauguin es la obra de un hombre que ha luchado a lo largo de su vida para reflejar a través del arte un mundo interior que no debe nada a su propia realidad externa (la primera vez que Gauguin se pasea por las calles de Arlés se enzarza en una violenta pelea callejera; mientras, Van Gogh le reprocha la falta de vitalidad de su pintura). Por el contrario, Van Gogh intenta plasmar en sus cuadros su lucha vital contra la naturaleza (Van Gogh pinta en medio de un auténtico huracán arrastrándose casi por el suelo), pero Gauguin dirá que lo único que ve en ellos es que los ha pintado muy deprisa.

En *Van Gogh, a las puertas de la eternidad*, de 2018, dirigida por Julian Schnabel. con Willem Dafoe y Rupert Friend y Oscar Isaac. se narra el contacto de Van Gogh desde 1886 con otros impresionistas de la vanguardia incluyendo a Paul Gauguin. Una época en la que pintó las obras maestras espectaculares que son reconocibles en todo el mundo hoy en día.



El puente Langlois, 1888 por Vincent Van Gogh



El loco del pelo rojo, Vicente Minnelli (1956)

Barry Lyndon, de Stanley Kubrick, y sus referencias pictóricas

Un film de claras referencias pictóricas, entremezcladas con la literatura y la música, es *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), fotografiado por John Alcott. En él, además de la muy famosa iluminación de interiores lograda con velas y luz natural, que Néstor Almendros llegó a denominar iluminación tipo Vermeer, puede comprobarse la presencia abrumadora de la pintura inglesa del siglo XVIII. Almendros explica las técnicas de puesta en escena realistas, mediante un estricto y riguroso dominio de control sobre las emulsiones cinematográficas empleadas, y sobre las técnicas de iluminación. Algunos han denominado a *Barry Lyndon*, por su apariencia externa, una galería de arte animada

Para lograr los cánones de la pintura neoclásica, simetría, orden y belleza, Kubrick y Alcott utilizaron las pinturas de Reynolds para paisajes y uniformes, los retratos de Gainsborough y Lawrence para la caracterización de los personajes, con hincapié en los femeninos; las pinturas de Hogarth, para las escenas de interior de la última parte de la película, los paisajes de Constable para los múltiples exteriores, Watteau, por la utilización de la luz y la oscuridad; Stubbs, por el vestuario de caza; los ambientes, mobiliarios y vestuarios de Chodowiecki, pintor y grabador polaco, algunos interiores de Zoffany, Hogarth para secuencias cortesanas de la parte final de la película, y muchos otros. Para la iluminación de los planos interiores se basó en los cuadros de Wright de Derby, apasionado de los efectos luminosos, y de los maestros holandeses: Jan Vermeer para la luz y Rembrandt para el claroscuro.

La película intenta plasmar la sociedad inglesa del siglo XVIII, por ello utiliza la pintura, que es la representación que durante el propio siglo XVIII, la sociedad inglesa hizo de sí misma, de la misma forma que Thackeray lo hizo en el libro que sirve de base al film.

Para inspirar con mayor verosimilitud el uso de obras pictóricas anacrónicas, utilizó la luz natural, de los grandes ventanales, o mediante velas, para un mayor reflejo de la realidad (quizás el aspecto más destacable

y novedoso de todo el film), incorporó el zoom, muy rechazado generalmente por los cineastas, como medio de dar una impresión de pintura de las escenas, y se basó para crear ambientes, mobiliario, maquillajes, decorados y vestuario en las pinturas de la época. La música utilizada es de maestros del siglo XVII.

Las ideas del director sobre cómo filmar la pintura y ambientes del siglo XVII se encomendaron al director de fotografía John Alcott, que lo hizo con una potente lente Zeiss-I6 (solamente utilizada para las misiones Apolo en la Luna), para atrapar la luz natural en las oscuridades palaciegas como si rodara en pleno siglo XVIII sin electricidad de focos. Utilizó una ingente cantidad de velas para captar esa difuminada luz que Kubrick tanto deseaba. Una gran parte de los logros pictóricos de la película se lo lleva el gran fotógrafo John Alcott, que llevaba trabajando con Kubrick desde 1968 en *2001, una Odissea en el Espacio*.

Para recrear la época, Kubrick y Alcott emplearon nuevas técnicas, objetivos y encuadres, en los que la iluminación jugó un papel determinante, al que añadieron un tratamiento especial del negativo. Se optó por prescindir de los focos y filmar, para las tomas diurnas, solamente con la luz del sol y las nocturnas y de interior, grabarlas exclusivamente con la luz de la luna, de las velas y con luz natural procedente de las ventanas, ayudándose en algunos planos de una tenue iluminación de apoyo colocada en el techo.

El efecto pictórico de aplanamiento de la imagen, que semeja a un cuadro, lo lograron Kubrick y Alcott con el zoom, rechazado por la mayoría de los directores hasta el momento, precisamente por ese efecto. Alcott afirmó que por su suavidad y lentitud, el zoom se descubrió como un método inmejorable para la transición entre planos, pues evitaba recurrir demasiado al montaje y contribuía a la suavidad, a la fluidez del conjunto.

Dio mayor verosimilitud al utilizar la luz natural, de los grandes ventanales, o mediante velas, para un mayor reflejo de la realidad



El concierto. Jan Vermeer van Delft. (1665-66), óleo sobre lienzo, 72.5 x 64.7



La influencia del ilustrador Roger Dean en Avatar, de James Cameron

A pesar de que Roger Dean, el ilustrador, no consta en los créditos de la película, no hay duda de que una inspiración directa en su obra.

El término avatar, es en el hinduismo la encarnación terrestre de un dios, en particular Vishnú, que curiosamente se representan con piel azul. La palabra también se utiliza para referirse a encarnaciones de Dios o a maestros muy influyentes de otras religiones aparte del hinduismo, especialmente a los adherentes a tradiciones dhármicas cuando tratan de explicar a otros personajes.

Roger Dean (1944), es un artista, diseñador y publicista inglés. Se lo conoce, principalmente, por su trabajo en tapas de álbumes para distintos músicos, tarea que comenzó a realizar a fines de la década del

'60. Las tapas generalmente caracterizan paisajes fantásticos y exóticos.

James Cameron se inspiró en muchos de sus diseños, en algunas posturas de personajes y en miles de detalles, el dragón-pájaro rojo, las

montañas suspendidas en el aire, los arcos naturales, criaturas fantásticas, paisajes, robots, máquinas voladoras, los nidos de los dragones pájaro, las lunas de Pandora, los movimientos de las figuras, la selva, el gran árbol, los dragones caballo y algunos de los monstruos voladores, desde sus famosas «Floating Islands» hasta su Morning Dragon que es similar a las criaturas voladoras de Pandora.

¿Es posible que la pintura de Ulpiano Checa influyera en algunas películas de romanos?

Ulpiano Checa (1860-1916), fue un pintor apasionado por la pintura histórica, en particular por la época del Imperio Romano, y legó a la posteridad una visión muy expresiva de la Roma de los Césares. Era también un obsesivo investigador histórico. Hay quien

afirma que algunos de sus cuadros sirvieron de modelo a los directores de arte de las grandes producciones de Hollywood, y sus escenografías, vestuarios, personajes, escenas y movimientos de masas inspiraron secuencias de películas. Sí es cierto que han ilustrado viejos manuales de historia así como las portadas de los libros de Wallace sobre el imperio romano. Todas estas imágenes han quedado en el imaginario de muchos escolares.

Algunos afirman que Mario Bonnard se inspiró claramente en Checa cuando filmó en 1959 *Los últimos días de Pompeya*, algunas de cuyas escenas son como un cuadro animado. También se afirma que se inspiraron en él William Wyler para *Ben Hur*, Stanley Kubrick para *Espartaco* y Mervyn Le Roy en *Quo Vadis*, o Ridley Scott para *Gladiator*.

En el Museo Municipal Ulpiano Checa de Colmenar de Oreja, en Madrid, la segunda sala está estructurada como una sala de cine en la que cada obra está iluminada como un fotograma. En ella se explica la conexión con el *Ben-Hur* de Hollywood y se exponen cuadros como *Las Ninfas*, *Carrera de Carros*, *Alineación para la carrera*, *la escultura Carro Romano*, *Flirteo Antiguo* y *Enamorados de Pompeya*, entre otros.

Según otros esto es improbable, que es más bien una leyenda urbana, o políticamente interesada, sin fundamento. «No me imagino a William Wyler, D. Lean o a S. Kubrick recurriendo a imágenes de Ulpiano Checa para preparar los vestuarios de sus respectivas películas, cuando era tan fácil acceder a precedentes cinematográficos tan notorios o a trabajos especializados respaldados por las instituciones académicas o museísticas italianas, francesas, inglesas y alemanas, especialmente. Con pretensiones más modestas, las obras de Ulpiano Checa se nos presentan en el contexto de una corriente estética que triunfó en los ambientes académicos de toda Europa entre finales del siglo XIX y principios del XX, y determina referencia obligada para las expresiones iconográficas posteriores, por supuesto, incluido el cine». Enrique Domínguez Perela.

Algunos afirman que en «Los últimos días de Pompeya», hay varia escenas inspiradas en las pinturas de Ulpiano Checa



Carrera. Museo Ulpiano Checa. Colmenar de Oreja. Madrid





Bibliografía

- ALMENDROS, N. (1990): *Días de una cámara*. Barcelona, Seix Barrai.
- AUMONT, J. (1992) *La Imagen*. Buenos Aires: Paidós
- AUMONT, J. (1995) *El ojo interminable*. Cine y Pintura. París: Séguier.
- BARCK, J. (2008) *Hin zum Film - zurück zu den Bildern*. *Tableaux vivants: «Lebende Bilder» in Filmen von Antanoro, Korda, Visconti und Pasolini*. Bielefeld: Transcript.
- BARRIENTOS BUENO, M. (2008) *Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y La hora de los valientes*, *Quaderns de cine*, 3, *Cine i memòria històrica*, 15-21.
- BORAU, J. L. (2003): *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Madrid, Ocho y medio.
- CAMARERO, GLORIA: *Pintores en el cine (2009)*. Madrid. Ediciones JC. 446 Pags.
- CERRATO, R (2006): *Victor Erice. El poeta pictórico*. Madrid. Ediciones JC. 190 Pags.
- FRAYLING, Ch. (2002): *Sergio Leone. Algo que ver con la muerte*. Madrid, T&B.
- GUSERL, S. (2009) *Intermediale Beziehungen von Malerei und Film: eine Annäherung am Beispiel Goya*. Viena: tesina inédita.
- JEAN-LUC GODARD, *La religion de l'art*". entrevista con Jacques Rancière en *CinémAction*, «Où en est le God-Art ?», n° 109, 2003, pp. 106-112. Traducción de Enrique Martínez-Salanova
- JOAN MUNSÓ CABÚS (1997): *El cine musical de Hollywood, Vol. II (1945-1997)*. Ediciones Film Ideal. Julio Pérez Perucha.
- KRANZFELDER, I. (1998): *Hopper*. Colonia, Taschen.
- LEUTRAT, J. Louis y Liandrat-Guigues, 1994, Jean-Luc Godard. Madrid, Cátedra
- LEVIN, G. (1998): *Hopper's Places (segunda edición)*. University of California Press.
- LEVIN, G. (1995): *Edward Hopper. An Intimate Biography*. Nueva York, Knopf.
- LLORENS, T. (2005): *Mimesis. Realismos modernos 1918-1945*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- MARKER, S. (1990): *Edward Hopper*. Leicester, Magna Books.
- MUÑOZ MOLINA, A. (2005): *Ventanas de Manhattan*. Barcelona, Seix Barrai.
- ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, M.ª Jesús, (1995), *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós.
- PÉREZ PERUCHA, JULIO: *El cinema de Edgar Neville*, XXVII *Semana Internacional de Cine de Valladolid*, 1982
- POLO, H. (2005): *Edward Hopper: desolada América*, *Revista El viejo topo*, n.os 209-210, julio-agosto.
- RENNER, R. G. (1991): *Edward Hopper*. Colonia, Taschen.
- RUIZ, NATALIA: *Poesía y memoria: «Histoire(s) du cinema» de Jean-Luc Godard*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- SALINAS, PEDRO: "Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches" en ORTEGAY GASSET, José (1983): *Obras completas*, vol. VII, *Revista de Occidente*/Alianza Editorial, Madrid.
- SCHAEFFER, D. y SALVATO, L. (1990): *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*. Madrid, Plot.