

La imagen artística en el discurso cinematográfico

A imagem artística no discurso cinematográfico

Gloria Camarero GÓMEZ*

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID (ESPAÑA)

RESUMEN

La imagen artística irrumpe en el discurso cinematográfico y lo hace desde varias posibilidades. Puede ser elemento utilizado con o sin finalidad simbólica para caracterizar personajes, épocas históricas o situaciones y dar las claves temáticas. También, el cine es “obra” de artistas plásticos y estos llevan al mismo las experiencias que están practicando en la pintura o en la fotografía, de modo que pueden establecerse paralelismos formales y conceptuales entre la imagen fija y la imagen en movimiento dentro de las tendencias estilísticas de la Vanguardia Histórica. En ocasiones, la participación de los pintores se limita a los decorados e, igualmente, transmiten los ideales de ismos artísticos determinados, que alcanzan valor de significado. Son estas presencias diversas las que se analizan aquí. Permiten estudiar el alcance de la historia del arte en el cine y ver sus niveles de utilización en tiempos y en espacios distintos, así como las razones de los cambios.

* Sobre a autora ver a página 99.

PALABRAS CLAVE

Pintura y Cine. Vanguardia y Cine. Decorados. Vanguardias Artísticas. Cine Expresionista Alemán.

RESUMO

A imagem artística irrompe no discurso cinematográfico de várias maneiras. Pode ser elemento usado com ou sem finalidade simbólica para caracterizar personagens, períodos históricos ou situações e as chaves temáticas. Além disso, o filme é “obra” de artistas plásticos que desenvolvem as mesmas experiências que praticam na pintura ou na fotografia, de modo que podem estabelecer paralelismos formais e conceituais entre a imagem fixa e a imagem em movimento dentro das tendências estilísticas da Vanguarda Histórica. Às vezes, a participação dos artistas é limitada aos cenários e, também, transmitem os ideais de determinadas ismos artísticos, que tem significado. São estas diferentes presenças que são discutidas aqui. Permite estudar o alcance da história da arte no cinema e ver os seus níveis de utilização em diferentes tempos e espaços, e as razões das mudanças.

PALAVRA-CHAVE

Pintura e Cinema. Vanguarda e Filme. Cenário. Vanguardas artísticas. Cinema expressionista alemão.

1 Introducción

Las relaciones entre la imagen artística y el discurso cinematográfico son profundas. El cine ha mirado a las artes plásticas desde siempre y lo ha hecho, en primer lugar, para caracterizar situaciones, ambientes, tiempos históricos y personajes. Cuadros de Francis Bacon aparecen explícita e implícitamente en la película de Bernardo Bertolucci, *El último tango en París* (“Last Tango in Paris”. 1972) porque hablan de la angustia y de la soledad de las personas. Los protagonizan seres fragmentados y desfigurados, con rostros al borde de la desesperación, que se mueven en espacios claustrofóbicos. Con frecuencia, unos cubos lineales, semejantes a jaulas transparentes, los aíslan del entorno y definen su relación con el espacio pictórico. Copulan, defecan, vomitan, eyaculan, sangran y se desmoronan, permanentemente sujetos a todas las deformaciones posibles. Por ello, se

muestran bajo los títulos de crédito de esta película y muchas escenas, en las que vemos a Paul (Marlon Brando) y Jeanne (Maria Schneider) detrás de los cristales translucidos del apartamento parisino, causan un efecto visual que nos remite también a los mismos. La pintura ha llegado al cine y lo ha hecho, en este caso, como metáfora. Es símbolo y significado del contenido argumental de la narración. El cuadro adquiere el valor de clave temática.

Con un objetivo similar ha utilizado la imagen artística Martín Scorsese en *La edad de la inocencia* ("The Age of Innocence". 1993). Analiza los comportamientos de la burguesía neoyorquina de finales del siglo XIX que permanecen anclados en modelos netamente victorianos y una de las cosas que más llama la atención es el exceso de obra pictórica. En las casas de estas gentes ignorantes pero adineradas, cuelgan los cuadros de los géneros y estilos habituales en la Europa contemporánea: El "pompier" con *El retorno de la Primavera* de Bouguereau, las temáticas de la muerte que había popularizado el prerrafaelismo inglés, las alegorías de los simbolistas, los interiores característicos de la pintura holandesa protestante, el paisajismo inglés, las escenas costumbristas del elegante vivir burgués que anuncian técnicamente el inmediato impresionismo y, sobre todo, los retratos en el estilo de Sargent y Whistler. No están ahí para ser reconocidos, ni tan siquiera para representar el poder de clase o la ampulosidad decorativa de los ambientes burgueses. Su función principal es informativa. Definen el carácter de los protagonistas o de las situaciones y proporcionan la clave temática. Las colecciones de pintura que cada individuo posee reflejan su psicología y su posición ante un suceso concreto. Así, un cuadro muy especial preside la escena en la que se produce una de las transgresiones del código burgués más significativa de toda la narración y es en la que Newland Archer (Daniel Day-Lewis) visita a la condesa Olenska (Michelle Pfeiffer) en su casa por tercera vez. El espacio no es específicamente femenino ni masculino y ambos personajes comparten, en plano de igualdad, el calor de la lumbre y el rito del tabaco. En el fondo, sobre la chimenea, se distingue el trabajo más famoso del simbolista belga Fernand Khnopff, *La caricia*, conocido también como el *Arte o la Esfinge*, pintado en 1896, es decir con posterioridad al tiempo en el que transcurre

la acción de la película. Muestra a un andrógino adolescente que sostiene un cetro con pequeñas alas y apoya su rostro en el de una esfinge áptera de cuerpo de leopardo. La esfinge es el símbolo del enigma por antonomasia y también el de la mujer de sexualidad agresiva. La crítica de la época, vio en el cuadro un símbolo de la lucha entre el deseo de la dominación terrestre y el del abandono a la voluptuosidad encarnado el primero por el joven y el segundo por la esfinge seductora (*La Jenne Belgique*. 1896). Su presencia en casa de Olenska expresa el desconcierto que produce a Archer esa situación y la mezcla de temor y deseo que siente ante la naturalidad con la que la condesa actúa. Ella es un enigma para él, escapa a su control y se aleja de los referentes que tiene acerca del comportamiento femenino.

Las pinturas en *La edad de la inocencia* son el espejo donde se reflejan los personajes y, en ocasiones, estos se muestran ante sus propios retratos pictóricos. En la secuencia del baile en el salón de la casa de los Beaufort, la cámara enfoca a un grupo de mujeres y detrás de ellas vemos una pintura de género de James Tissot que representa el despreocupado vivir de las recatadas damas de la burguesía europea “fin de siglo”, como si de la proyección de las mismas se tratase. Lo real y lo irreal se confunden para sugerir que la vida del burgués es ficción. La imagen real se superpone sobre la imagen figurada, a modo de un cuadro dentro de otro cuadro, poniendo en evidencia el carácter cerrado de aquella burguesía neoyorquina que se proyecta sobre sí misma. Este efecto visual, claramente significativo, es muy utilizado en toda la película y lo vemos repetirse sobre espejos o sobre las aguas de los estanques.

En otras ocasiones, los cuadros no están presentes en el film, pero se han tomado como referentes para caracterizar no solo las situaciones, sino los individuos y las épocas. Cuando se trata de poner en escena un texto fílmico del pasado, los directores artísticos recurren a la pintura de aquel momento para documentarse sobre vestuario mobiliario e incluso sobre el aspecto físico de los personaje históricos resucitados en la película. Es casi una necesidad. Saben que el gran público nunca aceptaría a un Enrique VIII de Inglaterra que no se pareciese al que retrató Holbein y así lo hizo

Korda en *La vida privada de Enrique VIII* (“The Private Life of Henry VIII”. 1933). Tampoco sería creíble un Felipe IV no retomado de los retratos velazqueños y eso lo ha constatado mucho más recientemente el trabajo de Imanol Uribe, *El rey pasmado* (1991). Ni una Juana de Castilla con el féretro de Felipe el Hermoso atravesando el centro de la Península Ibérica, desde la Cartuja de Miraflores en Burgos hasta Granada, que no siguiese los cánones que de ella en ese momento había fijado nuestra pintura romántica del siglo XIX con la obra de Francisco Pradilla, *Doña Juana la Loca* (1877), que tuvo presente Juan de Orduña en *Locura de amor* (1948), convirtiendo la secuencia final en un auténtico “tableau vivant” del mismo.

Los ejemplos se repiten. El Goya anciano de la película de Carlos Saura, *Goya en Burdeos* (1999), que interpretó Francisco Rabal, el cual ya había dado vida al pintor en la obra de Nino Quevedo, *Goya, historia de una soledad* (1970), está inspirado en el retrato que le hizo Vicente López, en Madrid, en 1826, cuando ya estaba en Burdeos y vino a la Capital un tiempo corto para arreglar lo referente a su pensión de la Tesorería Real, a la que tenía derecho por los cargos de “Pintor del Rey” y de “Pintor de Cámara” que había ejercido en la Corte de Carlos IV. Rabal llevo a cabo una actuación memorable, que le valió un “Goya” al mejor actor masculino. Consiguió que intérprete e interpretado se confundan y que su voz, su rostro y sus gestos queden asociados para siempre con los del aragonés. A raíz de dichas interpretaciones, el espectador llega a creer que, verdaderamente, el aspecto físico del artista era el del actor. También hemos llegado a pensar, a raíz de la aportación de Vincente Minnelli, *El loco del pelo rojo* (“Lust For Life”. 1956) que Vincent Van Gogh es Kirk Douglas. Pocas veces se ha dado en el cine histórico una tan intensa identificación entre el personaje y el actor que lo interpreta. Este guarda un más que razonable parecido con aquel y ha sido caracterizado siguiendo el *Autorretrato con sombrero de paja*, que realizó en el verano de 1887. La fuente de inspiración son los autorretratos pictóricos, igual que sucede con el personaje de Gauguin, interpretado por Antony Quinn en la misma película. Cuando llega a la “Casa Amarilla” de Arlés, lleva un chaleco de doble botonadura y la boina con la que se autorretrató y

con la que, además, le retrató Hartrick Archibald (1864-1950) en 1886.

El referente de la pintura no se limita a los personajes históricos. La mítica Sally Bowles (Liza Minnelli) de *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), con sus largas pestañas postizas y sus uñas verdes parece una figura salida de las pinturas del grupo expresionista alemán *Die Brücke* en general y de Ernst Ludwig Kirchner en particular. El maestro de ceremonias del mismo film (Joel Grey) vierte sus raíces en la contemporánea Nueva Objetividad Alemana, concretamente en algunas realizaciones anteriores de George Grosz, como *El enfermo de amor* (1916). Era la pintura que Hitler había llamado “degenerada” y acabó con su llegada al poder en 1932, en cuyos prolegómenos transcurre el relato. Al final, estos personajes terminan su actuación diaria en el *Kit Kat Klub* de Berlín con un “no pasa nada”, pero cuando se apagan las luces, van iluminándose los brazaletes de los asistentes al espectáculo con la esvástica. La pintura expresionista contextualiza el momento histórico y tiene además el valor añadido de símbolo.

Así, la imagen artística cumple en el cine una función informativa y esa función es doble en cuanto a que es fuente de información para los realizadores cinematográficos y transmite información a los espectadores. *La kermesse heroica* (“La kermesse héroïque”. Jacques Feyder. 1935) sería otro ejemplo en el que el referente pictórico es constante y sirve para indicar una época determinada, que vuelve a ser aquella en la cual transcurre el relato. Nos encontramos en la pequeña ciudad flamenca de Boon, a principios del siglo XVII y durante la celebración de la Kermesse o fiestas al aire libre coincidentes con las ferias anuales. De ahí viene el nombre. El guión fue escrito expresamente para el cine y parte de un hecho histórico real: la dominación española de los Países Bajos con la presencia de los Tercios de Flandes. Pero, a partir de ahí, se construye un vodevil en tono de humor y los hechos narrados no sucedieron nunca en la realidad. En ningún momento se ve la dureza con la que sabemos que actuaron los españoles y se aleja de los dictados habituales del cine histórico, llegando a ridiculizar los nacionalismos. La polémica no se hizo esperar y su estreno estuvo acompañado de fuertes incidentes que orquestó el partido nacionalista flamenco pronazi (GUBERN, 1997, p. 228). La historia se ha metamorfoseado para centrarse en la vida cotidiana y eso si se hace con un enorme realismo, precisamente porque se optó por una ambientación pictórica que es la que aporta la pintura flamenca

y holandesa del siglo XVII, inscrita, básicamente en un costumbrismo realista. Todos los temas propios de aquella pintura están presentes en la película y sirven para situar la trama en el tiempo y en el espacio. No falta la vista del molino al lado del canal (Fig. 1) que recuerda a los trabajos de *Ruyssdael* y *Rembrandt ni la de las calles de la ciudad con sus canales y puentecillos tan próximas a las que nos dejó Vermeer de Delft*.

De la puerta cuelga un buey en referencia al *Buey en canal* de Rembrandt, las aves y peces que se ofrecen en los mostradores de la carnicería y de la pescadería se disponen en una acumulación similar a la que caracteriza los bodegones de *Snyders* y los interiores de las casas recuerdan a los que pintó *Pieter de Hoogh*. El “efecto cuadro” se prolonga durante toda la película.



Figura 1

(Jacques Feyder. *La kermesse héroïque*. 1935)

A veces, las referencias pictóricas se utilizan para indicar también una época determinada, pero que no es en la que transcurre el film. *Un americano el París* (“An American in Paris”. Vincente Minnelli. 1951), cuenta la historia de un pintor estadounidense, Jerry Mulligan (Gene Kelly), que quiere abrirse camino en el París de los años cuarenta. Se produce una identificación

anacrónica con los creadores franceses “fin de siglo” y, de repente, irrumpe en un decorado que recrea el espacio del “Moulin Rouge”, para mostrar allí a Toulouse Lautrec y a las personas que representó: la payasa Cha-U-Kao, Jane Avril, Chocolat, Valentin le Désossé, Aristide Bruant, o las chicas del *Can-Can*. Los trabajos del artista, como *Chocolat bailando*, de 1896, cobran aquí vida y se convierten en auténticos *tableaux vivants*, a partir de los cuales Gene Kelly arranca su danza. La pintura deviene símbolo.

Pero el cine es también “obra” de los creadores plásticos. Baste recordar la actividad de Andy Warhol en el *Underground* norteamericano, el caso de Peter Greenaway y sus trabajos cinematográficos, que se han completado recientemente con *La ronda de noche* (“Nightwatching”. 2007) o el de Julian Schnabel y su realización sobre el pintor Jean Michel Basquiat (*Basquiat*. 1996) o la más conocida: *Antes de que anochezca* (“Before night falls”. 2000).

Sin embargo, tal situación se dio, especialmente, en el marco de las Primeras Vanguardias o Vanguardias Históricas y en determinados países europeos, como Italia, Alemania y Francia. Fue un acercamiento impulsado por el afán de experimentar con el nuevo medio y animado por la revolución artística que habían suscitado los movimientos vanguardistas. Transcurrió al margen de la industria y consistió, básicamente, en trasladar las novedades formales y conceptuales que se estaban dando en la imagen fija a la imagen en movimiento. Si existió el futurismo, la abstracción geométrica, el cubismo, el dadaísmo o el surrealismo en las artes plásticas, por citar sólo algunos ejemplos, hubo también un cine futurista, abstracto geométrico, cubista, dadaísta o surrealista. Es lo que podríamos llamar “Vanguardia Artística y Cine” porque el detonante y el punto de partida es la vanguardia artística, que se extiende a la imagen en movimiento. No lo realizaron cineastas sino pintores y tuvo un carácter experimental.

2 Vanguardia Artística y Cine

El movimiento futurista llevaba implícito el concepto dinámico de la imagen. Tal vez por ello, fue el primero en acercarse al cinematógrafo¹ y la única vanguardia que redactó un manifiesto específico: “Manifiesto de la Cinematografía Futurista”, escrito por Marinetti, junto con Corra, Settimelli,

¹ El propio Marinetti lo reconoció y escribió: “La cinematografía abstracta es una invención italiana” (Pimperio. Roma, 1 de diciembre de 1926).

Ginna, Balla y Cheti, en 1916. En este se hace una contundente defensa del medio, el cual “colaborará a la renovación general, sustituyendo a la revista (siempre pedante), al drama (siempre previsto) y matando al libro (siempre tedioso y opresivo). La necesidad de la propaganda nos obligará a publicar un libro de vez en cuando. Pero preferimos expresarnos mediante el cine, las grandes tablas con palabras en libertad y los móviles anuncios luminosos. Vemos en el cine la posibilidad de un arte eminentemente futurista y el medio más adecuado a la plurisensibilidad de un artista futurista” (Marnetti). También nos dejaron algunos films, como *Vita futurista*, realizado por Marinetti y Ginna en 1916, con efectos conseguidos mediante espejos ópticos deformantes y *Pérfido incanto* o *Thais* hechos por Anton Giulio Bragaglia, en 1916 y 1917, respectivamente. Este autor no fue una excepción dentro del futurismo e, igual que los demás, aspiró a llevar el movimiento a la imagen fija. Fotografió cuerpos y figuras moviéndose en sus famosas “Fotodinámicas”, base de sus dos manifiestos “Fotodinámica Futurista” (1912), que cabe relacionar con la “Cronofotografía” de Etienne Jules Marey (1882) y con las actuaciones de Boccioni de “dinamismos” y de *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913). *Thais* es la única de todas las realizaciones fílmicas del futurismo que se conserva. La protagonizó la actriz Lleana Leonidoff y diseñó los decorados el pintor Enrico Prampolini, en un adelanto a lo que sería su futura aproximación al constructivismo (Fig. 2).



Figura 2
(Anton Giulio Bragaglia. *Thais*. 1917)

Kandinsky, en 1910, llevó a cabo su primera acuarela abstracta: un conjunto de manchas y colores que alumbró el expresionismo abstracto. Unos años después, realizó diversas versiones de *Composición*, donde círculos, triángulos, puntos y líneas se superponen en el lienzo. Había nacido la abstracción geométrica, que llegaría pronto a la imagen en movimiento.

El cine de la abstracción geométrica surgió en la Alemania de los años veinte, de la mano de los pintores Hans Richter, Viking Eggeling y Walter Ruttmann, los cuales realizaron los primeros films no figurativos utilizando técnicas pictóricas (RICHTER, 1951).

Richter (1951) había empleado dos años, de 1916 a 1918, en averiguar qué es lo que constituía el ritmo en la pintura. En las fugas de Bach encontró las claves. Realizó un *Preludio* sobre el tema de la *Cristalización* y, aunque en conjunto no tenía más de ocho o diez variaciones, era evidente que esos trabajos implicaban movimiento, un movimiento cercano al del cinematógrafo. En ese tiempo, concretamente en 1918, Tristán Tzara le presentó al pintor sueco Eggeling, que estaba desarrollando investigaciones parecidas y cuya primera obra, llamada *Media horizontal-vertical*, fue un ejemplo importante dentro de la abstracción geométrica. Se trataba de un conjunto de líneas, que se organizaban a modo de las formas gráficas chinas, y parecían capaces de moverse en el espacio gracias a su gran fuerza expresiva y al ritmo musical que las alumbraba.

Los dos artistas se dieron cuenta de que lo que hacían no tenía relación con la pintura ni con la música. Era cine. Richter lo explicó en un artículo publicado en 1952:

Los problemas del arte moderno llevan directamente al cine. La organización y orquestación de la forma, el color, la dinámica del movimiento, la simultaneidad, eran problemas con los que se enfrentaron Cézanne, los cubistas y los futuristas. Eggeling y yo salimos directamente de los problemas estructurales del arte abstracto hacia el medio cinematográfico. El cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el arte abstracto o el surrealismo, encontraron en el cine no sólo su expresión, sino un nuevo logro en un nuevo nivel (RITCHER, 1952, p.).

Ritchery Eggeling empezaron a trabajar juntos. Su primera intervención consistió en sustituir los papeles donde dibujaban por rollos también de papel. De ese modo, natural y espontáneo, estaban planteando pasar del dibujo y el ritmo plástico a sus equivalentes cinematográficos. Pero esto, que no era más que una idea, resultaba difícil llevarla a la práctica y Richter decidió cambiar los rollos por cuadrados y rectángulos de papel de todos los tamaños y tonalidades, en la gama del negro, el gris y el blanco. Así, surgió, en 1921, *Ritmo 21* (“Rhythmus 21”), que tardó dos años en realizar y en la que dichas figuras geométricas se contraponen rítmicamente en movimientos y formas durante los cuatro minutos que dura. No llegó a proyectarse nunca públicamente y algunas partes las incorporó a su segunda película, de 1923, *Ritmo 23*, (“Rhythmus 23”) en la que junto a los cuadrados y rectángulos habituales aparecen también líneas en un juego contra superficies. Dos años después, hizo el último de sus films abstractos geométricos, *Ritmo 25*, (“Rhythmus 25”), pintado a mano para incrementar los contrastes de cuadrados y líneas.

Viking Eggeling por su parte, realizó su primera y única película en 1921, cuatro años antes de fallecer. Fue *Sinfonía Diagonal* (“Diagonale Symphonie”) de cinco minutos de duración y en la que una serie de líneas simples se suceden componiendo y descomponiendo figuras sobre un eje diagonal que sirve de contrapunto (Fig. 3). Se presentó públicamente en Berlín, con fragmentos de Beethoven como acompañamiento musical.



Figura 3

(Viking Eggeling. *Diagonale Symphonie*. 1921)

En una línea similar, Walter Ruttmann materializó entonces, entre 1922 y 1926, su film *Opus*, en el que distintas formas geométricas alternan, de acuerdo a ritmos musicales, durante los tres minutos que tiene de duración. Fue su primero y último trabajo en ese sentido. Poco después, en 1927, pasó al cine documental y filmó *Berlín, sinfonía de una ciudad* (“Berlín, symphonie einer grosstadt”), que denota la influencia del “cine-ojo” del soviético Dziga Vertov y en la que muestra con imágenes sobreimpresionadas y *collages* fotográficos la vida en la capital alemana desde el amanecer hasta el anochecer. El éxito conseguido con esta obra, le llevo a Estados Unidos, donde, en 1930, hizo su película más comprometida: *Week-end*, en la que la pantalla permanece en negro todo el tiempo y sólo hay ruidos y sonidos. Por lo tanto, ha eliminado intencionadamente las imágenes para que el espectador las imagine a través de las voces que percibe. Fue su particular manifiesto a favor del sonoro, producido justo cuando muchos directores se posicionaban en contra del mismo y S.M. Eisenstein había publicado, junto con Vsevolod Pudovkin y Grígori Alendrandrov el celebre manifiesto *Contrapunto orquestal*.

En cualquier caso, la música había aportado las claves a este cine de la abstracción geométrica y ello es un nuevo elemento de relación con la pintura contemporánea, que tanto se vinculó a los referentes musicales. La abstracción como concepto navegaba de la música a la pintura y de la pintura a la música. Kandinsky buscó crear una teoría del color y utilizó para describirla conceptos que hasta entonces se usaban solo en el mundo musical, como contrapunto, sonoridad o timbre. Para él, el color rojo era equivalente al sonido de las trompetas y las tubas y el azul oscuro al del violonchelo. Así, demostró que ambas manifestaciones artísticas están ligadas por algo más que por una teoría estética (KANDINSKY, 1911) Muchos artistas de la época, como **Ciurlionis** o **Kupka**, utilizaban conceptos musicales para nombrar sus obras (Preludio, Fuga, Sonata, Nocturno, etc.), que es lo mismo que habían hecho Richter, Eggeling y Ruttmann con sus películas. El

paralelo semántico al cuadro de Paul Klee, *Fuga en rojo*, estaría en los *Ritmos*, la *Sinfonía Diagonal* o los *Opus* de estos pintores que llevaron sus experiencias plásticas al cine.

El cubismo apareció en 1907. En ese año, Picasso y Braque se conocieron y hablaron de sus pretensiones pictóricas. Se celebró una gran exposición retrospectiva de Cézanne en el Salón de Otoño de París, se publicaron sus recomendaciones acerca de “tratar la naturaleza a través del cilindro, la esfera y el cono” (BORGHESI, 2004) y Picasso pintó *Las señoritas de Avignon*, considerado el primer cuadro cubista de la historia. El manifiesto no llegó hasta 1913. Lo redactó Apollinaire y se denominó *Los pintores cubistas*. El desdoblamiento de los objetos según las leyes de la geometría, con el objetivo de conseguir la visión total, que propugna debía llevarlo directamente a la creación cinematográfica, pero no fue así. El cine cubista carece de identidad con el movimiento artístico y recoge pocos presupuestos de este. En realidad estamos, básicamente, ante la actuación individual de un pintor, Fernand Léger, que ya había trabajado en el medio y había diseñado decorados para la película de Herbier, *La inhumana*, en 1923. También había hecho investigaciones sobre el montaje y conocía las posibilidades expresivas del primer plano. En 1924 realizó *Ballet mecánico* (“Ballet mécanique”), que según Standish Lawder (LAWDER, 1975) es el film fundamental del cubismo, con música de George Antheil y cuyo título podía proceder de la obra de Picabia publicada en la cubierta del nº 7 de su revista *391*, en agosto de 1917. Es la translación a la imagen en movimiento del estilo “mecánico” que había desarrollado Léger, entre 1918 y 1924, en la pintura y así, durante quince minutos, alternan engranajes, discos, cazuelas, máquinas, botellas de vino o elementos de animación, al margen de cualquier intención narrativa. Además, las piernas seccionadas de mujer en forma cilíndrica, como las que había desarrollado en su periodo “tubista”, y el rostro fragmentado de Kiki de Montparnasse, de recuerdo cubista (Fig. 4), remiten a algunas de sus obras pictóricas de 1921, por ejemplo *Tres mujeres* o *Mujer con gato*.



Figura 4

(Fernand Léger. *Ballet mécanique*. 1924)

Durante la Primera Guerra Mundial, la neutral Suiza alumbró el movimiento dadá, sinónimo de rebeldía y negación. Dadá no significa nada. Así, se dice en el “Manifiesto Dadá” de 1918, firmado por el poeta rumano Tristán Tzara. Sin embargo, significó mucho, básicamente porque encauzó posturas individuales que tenían el mismo sentimiento nihilista y libertario, que propugnaban la naturaleza no objetual del resultado artístico, el deseo de desvincular al mismo del sentido mercantilista y la propuesta de que en su creación interviniesen elementos de desecho. El dadá es un antecedente de todas las tendencias artísticas posteriores que han ido en esa dirección.

Integró el movimiento, un grupo de personas de diversas nacionalidades que ejercían la creatividad en distintos campos y se habían refugiado en Zurich, huyendo de sus países en guerra. Su centro de reunión fue el cabaret Voltaire. Allí Tzara llegó a los *Poemas Simultáneos*. Ese concepto de simultaneidad y ruptura de la continuidad narrativa lógica lo seguirá también el cine dadáista, pero no fue una aportación totalmente inédita de este movimiento, sino que lo había desarrollado ya Marinetti en la *Poesía Fonética* y, posteriormente, alcanzaría su plenitud en el surrealismo con la *Escritura Automática*.

La continuidad del grupo era difícil una vez terminada la Guerra, de forma que se disolvió y la creatividad se trasladó a Berlín, concretamente al café Westerns de la capital alemana. El cine dadá ocupó un lugar importante y en 1926, Hans Richter, que ya había abandonado los principios cinematográficos de la abstracción geométrica, realizó *Filmstudie* una película de siete minutos en la que presenta formas y objetos abstractos intercalados con motivos oníricos. Manifestó desconocer su significado, pero tenía la certeza de que constituía uno de los primeros intentos surrealistas y que partía de un sueño (MITRY, 1974). Cabezas humanas en suspensión se metamorfosean en ojos que se transforman en lunas y estas, a su vez, en una especie de garbanzos, los cuales lo hacen en lluvia que ondula la superficie del agua hasta formar olas, que terminan por arrastrar las cabezas. En todos los casos, las imágenes se fragmentan como en los fotomontajes dadaístas y adquiere protagonismo el ojo (Fig. 5), que se convertiría en gran símbolo de la cinematografía surrealismo, a raíz de que Luis Buñuel lo recogiese en *Un pedro andaluz* (1929). Salvador Dalí adoptó ojos que remiten, en parte, a los de Richter, en los decorados de la escena del sueño de la película *Recuerda* (“Spellbound”) de Alfred Hitcocock (1945), aunque en este caso aparecen rasgados por tijeras acercándose más al del film buñueliano, en el que participó el pintor como guionista, actor y escenógrafo.

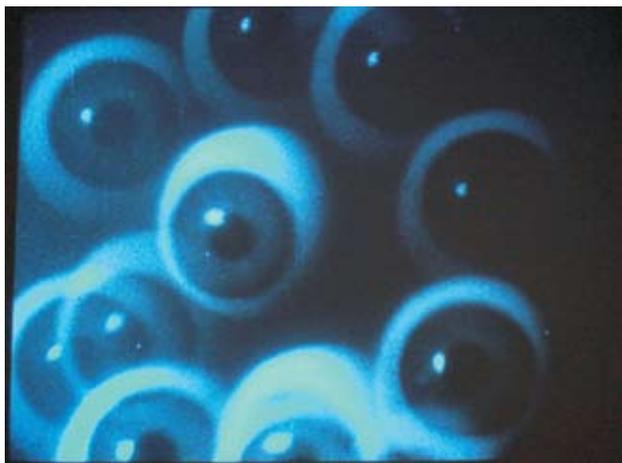


Figura 5
Hans Richter. *Filmstudie*. 1926)

En los siguientes trabajos continuó con la disolución de las formas que ya había desarrollado en sus autorretratos pictóricos y así se pone de manifiesto en *Inflación* (“Inflation”. 1927) o en *Fantasmas antes del almuerzo* (“Vormittagsspuk”), que hizo en 1927 para el Festival Musical Internacional de Baden-Baden, con música de Paul Hindemith y ocho minutos de duración. Se rodó en Berlín, concretamente en el estudio donde pintaba. Es la historia de la rebelión de los objetos de uso cotidiano, como sombreros, tazas de café, cuellos y corbatas, que empiezan a vivir por su cuenta y danzan al ritmo de un reloj. Incide, así, en el tema habitual de la humanización de las cosas, que ya había tratado Fernand Léger, tres años antes, en su *Ballet mecanique* y lo resuelve con recursos específicamente cinematográficos, como trucajes ópticos a lo Méliès que hacen aparecer y desaparecer las cosas y puntos de vista imposibles, que recuerdan a los que impuso Hans Arp. Fue la última aportación de Hans Richter al cine dadá berlinés. La subida de Hitler al poder le llevó a exiliarse a Holanda, Suiza y Francia, hasta que el estallido de la Segunda Guerra Mundial le hizo abandonar definitivamente Europa para trasladarse a los Estados Unidos.

Pero, los principales ejemplos se habían producido en el París de los años veinte. Allí, en 1920 y 1921, llegaron Marcel Duchamp y Man Ray, que habían participado en las experiencias dadaistas neoyorquinas y habían editado la revista *New York Dadá*.

Man Ray había cultivado una pintura de cierta proximidad al cubismo, había llevado a cabo diversas investigaciones, como las “pinturas aerográficas”, realizadas con aerosoles, y era un reconocido fotógrafo, que se centraba en la “rayografía” o fotografía sin cámara², que ya habían practicado Moholy-Nagy y Schwertdfefer. Pero, sobre todo llegó al cine. En el verano de 1921, filmó con Duchamp *Espirales rotativas*, donde se presentaban círculos en movimientos concéntricos. Era un ejemplo de “film estereoscópico”. Dos años después, hizo en solitario *Retorno a la razón*

² Sus “composiciones de luz” que se consiguen exponiendo directamente a un destello luminoso los motivos seleccionados colocados sobre papel fotográfico. La parte de papel sin cubrir por objetos se vela y queda negra, en tanto que las cubiertas por estos, al estar protegida, resultan blancas, y en las tapadas a intervalos imperan los grises.

(“*Retour à la raison*”), de tres minutos de duración y que ha sido calificada de “Rayopelícula”. Es la translación al cine de las experiencias que estaba practicando en el campo de la fotografía y el cuerpo humano es el soporte en el que incide la luz tamizada por la persiana. Aquí es el de Kiki de Montparnasse (fig. 6) y en la fotografía había sido el de Lee Miller. En los posteriores ejemplos, como *Emak Bakia* (1926), *La Estrella de mar* (“*L'étoile de mer*”. 1928), o *Los misterios del castillo del dadó* (“*Les mysteres de chateau de dé*”. 1929), el dadaísmo pierde terreno a favor del surrealismo y sus imágenes se alejan de las plasmadas en otros soportes.



Figura 6
(Man Ray. *Retour à la raison*. 1923)

No es el caso de Marcel Duchamp, que ya había hecho “films estereoscópicos” y, en 1926, afrontó *Anémic Cinéma*. La película dura siete minutos y durante ese tiempo la cámara permanece fija mientras vemos girar en círculo una sucesión de discos y anillos concéntricos que recuerdan

a los que incorporó Hans Richter en *Filmstudie*, el mismo año. Duchamp está fascinado por los ritmos de los objetos y experimenta con la repetición para demostrar que el giro de estas formas circulares produce el efecto óptico de la profundidad, como si se tratase de un espiral proyectado hacia dentro (Fig. 7). Es, por lo tanto, un estudio acerca del movimiento y de su percepción limitada por el ojo humano que ya había hecho en la pintura, en 1912, con *Desnudo bajando una escalera*, mediante la duplicación de la imagen.



Figura 7
(Marcel Duchamp. *Anémic Cinéma*. 1926)

En otros casos, los pintores entran en el cine y diseñan imágenes que remiten a los movimientos pictóricos a los que ellos pertenecen. Tal situación se concreta también, fundamentalmente, en las Vanguardias Históricas, como el expresionismo o el surrealismo, dándose una cinematografía no experimental que es ya “obra” de cineastas y que cuenta con la participación de aquellos. Cabría hablar aquí de “Cine y Vanguardia Artística”. El punto de partida es un cine profesional que llega a la vanguardia artística.

3 Cine y Vanguardia Artística

El cine expresionista alemán constituye un caso muy representativo y, en concreto, *El gabinete del Doctor Caligari* (“Das Kabinett des Doktor Caligari”. Robert Wiene 1919), cuyas imágenes muestran gran proximidad a las del expresionismo pictórico, que había surgido en Alemania en las primeras décadas del siglo XX. La causa está en la crisis económica de postguerra que vivía el País en ese año de 1919 y que determinó la imposibilidad de rodar en exteriores o con maquetas, que son procedimientos caros. Por ello, se recurrió a uno más barato, basado en los telones pintados, que realizaron tres pintores expresionistas del grupo berlinés *Der Sturm* (La tormenta): Walter Rörig, Walter Reimann y Hermann Warm. Son obras en las que predomina la distorsión y la curva y llevan incorporados los efectos lumínicos porque las restricciones de luz en los estudios entonces limitaban la utilización de los focos para crearlos.

La representación de la imaginaria población de Holstenwall (Fig. 8), la feria, las calles, las plazas, los campos y los interiores de las casas siguen los ideales de la pintura expresionista y generan similar sensación de desasosiego.

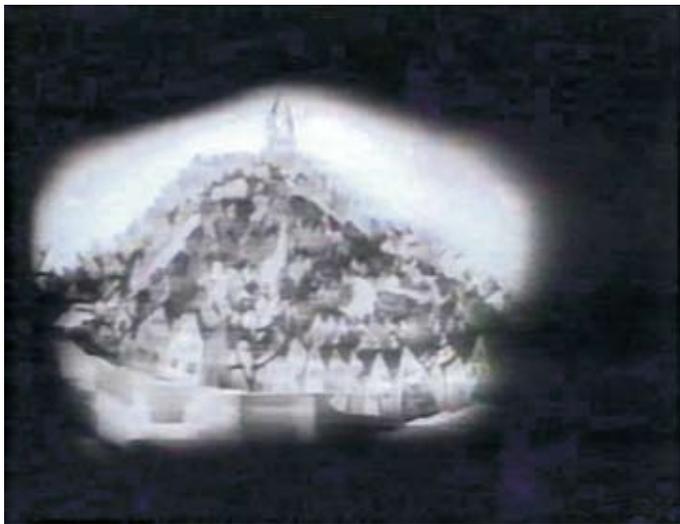


Figura 8

(La ciudad de Holstenwall. *Das Kabinett des Doktor Caligari*. 1919)

Aquella es la imagen de una ciudad medieval y nos acerca a los modelos que se reflejan en la obra de Egon Schiele o de Ludwig Meidner, alejándose de la visión futurista que Fritz Lang nos ofrecerá en *Metrópolis* (1926). El conjunto se dispone en altura más que en profundidad y se remata con una torre punzante de reminiscencia gótica. Ese es un detalle que no pasa desapercibido y que demuestra la revalorización de la estética gótica que había llevado a cabo el expresionismo pictórico porque la consideró la más adecuada para transmitir las inquietudes humanas. El gótico es también, en este caso, referencia de dónde va a transcurrir la acción y remite a localidad alemana, ya que es ese el paisaje más habitual en las mismas. Además, anuncia que la narración transcurre en el terror y el misterio porque es el estilo adoptado para indicar esos temas. La seguirán otros ejemplos del cine expresionista alemán como *Nosferatu, el vampiro* (“*Nosferatu, eine symphonie des grauens*”. F.W. MURNAU. 1922) y, por supuesto, las posteriores versiones de Drácula o *Frankenstein* que hizo la Universal en Hollywood, en 1931. El castillo de Drácula será por siempre gótico. El gótico ha quedado indisolublemente unido al terror y no es casual que los “castillos del terror” de los parques de atracciones continúen adoptando esa estética y se adornen con arcos ojivales, torres apuntadas y pináculos. La razón es que la novela romántica que creó dichos temas y personajes recuperó la Edad Media y la vislumbró como un periodo oscuro y terrorífico. Esa es la visión que da el romanticismo del medioevo y ambienta sus creaciones en los estilos tardomedievales.

Es, además, una imagen desequilibrada, cuya base resulta curva y ascendente. Las casas llegan a superponerse una con otra, transmitiendo una sensación de agobio que es metáfora del contenido del relato, inquietante y opresivo. Son características que se repiten en todas las demás y que recuerdan a las de la pintura expresionista, más concretamente a la obra gráfica, por la ausencia de color que tienen en común y por la dureza de las líneas de estas que es propia de grabados y xilografías. Así, se asemejan a las “carpetas anuales” de los integrantes del grupo *Die Brücke*, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff o Erich Heckel Al fin y al cabo proceden de pintores pertenecientes al mismo movimiento artístico, aunque en la vista de Holstenwall y de sus calles pesa también el recuerdo de

las extrañas visiones de ciudades que el norteamericano Lyonel Feininger recreó en torno a 1911 y siguió recreando con posterioridad a la película.

Los paisajes exteriores que se muestran en las huidas del sonámbulo Cesare o del propio Doctor Caligari adolecen de todo realismo, igual que los pictóricos de la escuela. No olvidemos que el expresionismo “lucha contra la calcomanía burguesa del naturalismo por lo que la realidad, aunque reconocible, aparecerá distorsionada” (Eisner, 1999, p. 17). Esa distorsión está presente en todas las imágenes del film y permite relacionarlas además con otras pinturas del movimiento: *La plaza de Postdam* (1914) de Ernst Ludwig Kirchner, *Metropolis* (1916-1917) de George Grosz, *La ciudad* (1913) de Jakob Steinhardt o *La sinagoga* (1919) de Max Beckmann.

La legítima tendencia hacia la abstracción por parte del expresionismo también encuentra el correspondiente reflejo en la película. Las manchas pintadas en los telones de los campos no pueden negar su vinculación con la abstracción lírica de Kandinsky y las decoraciones de las paredes de la comisaría, con la abstracción geométrica del mismo creador.

Hemos visto imágenes artísticas e imágenes cinematográficas que remiten a aquellas. Todas han contribuido a incrementar el enorme poder de seducción que posee el cine. Forman parte de nuestra memoria y si alguna vez se hace la historia cultural del siglo XX habrá que incluir la casa-motel de Norman Bates en *Psicosis* (“Psycho”. Alfred Hitchcock. 1960) y su parecido con las que pintó Edward Hopper, los fotogramas de *La naranja mecánica* (“A clockwork orange”. Stanley Kubrick. 1971) tan inundados de color que parecen sacados de obras del Pop Art o la *Santa Cena* de Leonardo reconvertida en la de los mendigos de *Viridiana* (1961) por obra y gracia de Luis Buñuel

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J. **El ojo interminable. Cine y pintura.** Barcelona: Paidós, 1997.

BELLOUR, R. (comp.) **Cinéma et peinture. Approches.** París: Presses Universitaires de France, 1990.

BERTETTO, P. **Il cinema d'avanguardia. 1910-1930.** Venecia: Marsilio, 1983.

BERTETTO, P; TOFFETTI, S. **Cinéma d'avanguardia in Europe.**

Milano: Il Castoro, 1996.

BONITZER, P. **Décadrages. Cinéma et peinture.** Paris: Editions de l'Etoile, 1985.

BORAU, J. I. **La pintura en el cine. El cine en la pintura. Discursos de ingreso en las Reales Academias de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando.** Madrid: Ocho y medio, 2003.

BORGHESI, S. **Cézanne. La naturaleza, la geometría y las manos de un genio.** Barcelona: Electra, 2004.

COSTA, A. **Cinema y pittura.** Turín: Loescher, 1991.

EISNER, L. H. **La pantalla demoníaca: Las influencias de Max Reinhardt y el expresionismo.** Madrid: Cátedra, 1999.

GUBERN, R. **Historia del cine.** Barcelona: Lumen, 1997.

KANDINSKY, V. **De lo espiritual en el arte.** (1911). Barcelona: Barral, 1973.

LAWDER, S. **The cubist cinema.** New York: New York University Press, 1975.

MARINETTI, F. T. et al. **Manifiestos y textos futuristas. Edición facsímil.** Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.

MITRY, J. **Historia del Cine Experimental.** Valencia: Fernando Torres, editor, 1980.

OLIVA MONPEAN, I. **La imagen sustantiva. Elementos para una lógica de la forma moderna y su incidencia en el cine de los años veinte.** Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991.

ORTIZ, A.; PIQUERAS, M. J. **La pintura en el cine.** Barcelona: Paidós, 1995.

PIQUERAS, M. J. **Cine y pintura.** Valencia: Universidad politécnica de Valencia, 1998.

RICHTER H. Un arte original: el film. **Cahiers du Cinéma,** París, 1952.

RICHTER, H. Histoire de l'avant-garde allemande. **L'age du cinéma.** Paris, Paris, n. 6, p.20-24, 1951.

VIRMAUX, A. **Cinéma dadaïste et surréaliste.** París: Centro Georges Pompidou, 1980.

VIRMAUX, A. **Les surréalistes et le cinéma.** París: Seghers, 1988.

Recibido 16/11/2008.

Aprobado 15/03/2009.

SOBRE EL AUTOR

Gloria Camarero Gómez es Profesora Titular de Historia del Arte del Departamento de Humanidades: Lingüística, Literatura, Historia y Estética de la Universidad Carlos III de Madrid. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y Licenciada en Derecho por la UNED, es directora del I Congreso Internacional de Historia y Cine que se organiza en España cada dos años, co-directora del grupo de investigación “Pensamiento artístico y realidad visual” e investigadora de los proyectos en vigor: “Base de datos de estética, teoría y crítica de arte en Iberoamérica desde 1950” y “Modelos de interpretación en el cine histórico español”. Tema de investigación: Su trabajo se centra en el estudio de los lenguajes visuales, especialmente en el cine, y su relación con las artes plásticas. Entre sus últimas publicaciones destaca *La mirada que habla. Cine e ideologías*, (Akal, 2002), y en la actualidad prepara una monografía sobre pintores en el cine.
E-mail: gcamae@hum.uc3m.es