

UNIVERSIDAD DE MURCIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TESIS DOCTORAL

DEL CINE A LAS ARTES PLÁSTICAS.
RELACIONES E INFLUENCIAS
EN LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

REALIZADA POR:

Carlos Salas González

DIRECTOR:

Dr. Germán Ramallo Asensio

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
CONTEXTUALIZACIÓN.....	23
PRIMERA PARTE:	
LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL CINE DE LAS VANGUARDIAS.....	55
- I. El cine expresionista alemán.....	59
· Un caso particular: ciudades medievales de trazo expresionista.....	59
· Vinculaciones con las vanguardias plásticas.....	65
· La importante herencia de los ilustradores.....	71
· La obra gráfica de Vallotton como referente.....	76
· La profunda huella de la pintura del XIX.....	80
· Referencias a la pintura tradicional.....	99
- II. La vanguardia cinematográfica rusa.....	108
· <i>El acorazado Potemkin</i> y sus múltiples referetes artísticos.....	109
· Referencias iconográficas en otras películas de la vanguardia rusa.....	120
- III. Dadaísmo y surrealismo.....	132
· Alusiones al arte tradicional.....	133
· Iconografías surrealistas.....	140
SEGUNDA PARTE:	
EL MOVIMIENTO.....	149
- IV. Precedentes en la representación del movimiento.....	152
· Remotos.....	152
· Inmediatos.....	157
- V. El futurismo.....	161
- VI. Más allá del futurismo.....	165

· El cubismo y sus derivaciones dinamistas.....	166
· Kupka y Duchamp.....	170
· El caso de Annenkov.....	175
· George Grosz.....	180
· Malevich: otra forma de representar el movimiento.....	183
· La novedosa aportación de Magritte.....	186
 TERCERA PARTE:	
EL COLOR Y LA LUZ.....	189
- VII. El color.....	193
· Virados en azul.....	195
· Transparencias a partir de las sobreimpresiones.....	206
- VIII. La luz.....	215
· Luces movidas.....	218
· Sombras amenazantes.....	222
 CUARTA PARTE:	
EL ENCUADRE, LA ANGULACIÓN Y EL MONTAJE.....	233
- IX. El encuadre.....	235
· Primerísimo plano.....	237
· Gran primer plano.....	247
· Desencuadres.....	250
- X. La angulación.....	260
· Contrapicados.....	264
· Picados.....	267
- XI. El montaje.....	275
· El <i>collage</i> cubista.....	276
· El fotomontaje: dadaístas y constructivistas.....	281
· Pinturas de Max Ernst.....	295
· Ernst y Picasso: sucesiones de escenas.....	299

· Dalí: condensación de escenas en una sola imagen.....	303
- XII. Un caso específico: Malevich y la pantalla de cine.....	307

QUINTA PARTE:

PRESENCIAS E ICONOGRAFÍAS.....	311
- XIII. Las presencias.....	315
· Salas de cine.....	315
· Estrellas de Hollywood.....	318
· Personajes cinematográficos.....	322
- XIV. Las iconografías.....	329
· Atmósferas y ambientes.....	329
· Ojos atacados.....	335
· Cabezas seccionadas y vivientes.....	341
· Restos de animales y subsuelo.....	347
· Acumulaciones de hormigas.....	352
· Simios gigantes.....	354
· Personajes-sombra.....	360
· Bailarinas de cabaret.....	365
· Otros casos específicos.....	369

SEXTA PARTE:

LA HERENCIA INTERDISCIPLINAR DE LAS VANGUARDIAS.....	375
- XV. De las artes plásticas al cine.....	378
· Influencias surrealistas en el cine de autor.....	379
· La huella del surrealismo en el cine fantástico.....	401
· Más allá del surrealismo.....	417
- XVI. Del cine a las artes plásticas.....	421
· <i>Metrópolis</i> como arquetipo de la ciudad del futuro.....	421
· <i>Nosferatu</i> y la pintura de Joan Ponç.....	426
· La herencia de la vanguardia rusa.....	429

· Dave McKean: fascinación por las vanguardias cinematográficas.....	432
· Dos casos específicos.....	435
· Se cierra el cuadrado.....	438
CONCLUSIONES.....	443
ANEXOS.....	449
- Anexo I. Filmografía seleccionada.....	450
- Anexo II. Obras seleccionadas.....	469
- Anexo III. Bibliografía.....	479

INTRODUCCIÓN

Son dos las premisas fundamentales de las que hay que partir para abordar un trabajo sobre el tema que aquí nos ocupa. En primer lugar, el reconocimiento del cine como arte, al mismo nivel que cualquier otro medio artístico, caso de la pintura, la música, la escultura, la literatura, etc. En segundo lugar, la consideración del período de las vanguardias históricas como el más importante y decisivo en el devenir del arte en las últimas centurias.

El cuerpo en el surrealismo: iconografías es el título del trabajo de investigación, llevado a cabo en el transcurso del segundo año de doctorado, que ha de ser considerado, en cierto modo, uno de los puntos de partida de esta tesis doctoral. Dicho estudio iconográfico se convirtió en una oportunidad para profundizar en uno de los movimientos artísticos de vanguardia de mayor riqueza y complejidad. De hecho, el surrealismo terminó por configurar un universo creativo tan amplio que muchos de los artistas que nunca formaron parte de su ortodoxia, encuadrándose más directamente en otras corrientes vanguardistas, llegaron a ofrecer numerosos e interesantes puntos de conexión con éste. De esta manera pudimos constatar una característica clave del período artístico que nos ocupa, es decir, el desarrollado en las tres primeras décadas del siglo XX, aunque algunas de sus manifestaciones, precisamente ligadas al ámbito surrealista, se prolongasen durante los años treinta. Esta característica fundamental es la de la constante interconexión existente entre los diversos movimientos y corrientes de vanguardia. Expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo o surrealismo, además de los muy variados caminos propuestos desde la abstracción, nunca deben ser entendidos como compartimentos estancos, pues los vasos comunicantes entre unos y otros son tan continuos como evidentes. Por este motivo hemos decidido abarcar con este tema de estudio el conjunto de estas corrientes artísticas sin limitarnos a un movimiento específico, lo que, a buen seguro, nos hubiese obligado a hacer constantes referencias al resto de movimientos vanguardistas debido a las circunstancias antes apuntadas.

Justificación del tema

Una vez establecido el marco histórico-artístico en el que se desarrolla este trabajo, toca hablar de forma directa de su objeto de estudio. Éste no es otro que el de las relaciones existentes entre el cinematógrafo y las artes plásticas durante aquellas décadas. Y es que, si los puntos de conexión entre las diferentes vanguardias constituyen una característica clave del mencionado período, las relaciones surgidas entre los distintos medios artísticos son igualmente frecuentes y relevantes. Así, a pintura y escultura, las artes plásticas por excelencia, se unen fotografía y cine en el maremágnum de creatividad y experimentación que vivió el arte al calor de las vanguardias históricas. Por supuesto, tanto la fotografía como el cine, desde sus más remotos orígenes, estuvieron relacionados con la pintura. A este particular se hará referencia en ciertos puntos del trabajo, aunque para ello se haga necesario acudir hasta el siglo XIX, así como a un mayor protagonismo de la fotografía que del cine, lógico si tenemos en cuenta que el segundo nace más de medio siglo después que la primera.

Como se acaba de decir, dichas relaciones de carácter interdisciplinar resultaron constantes y enormemente fructíferas. En relación a esto debemos recordar la labor polifacética de muchos de los artistas fundamentales de las diferentes vanguardias, siendo capaces de compaginar experiencias artísticas en pintura, escultura, fotografía o cine. Casos especialmente significativos serían los de Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Picabia o Salvador Dalí, sin olvidar los trabajos experimentales de pintores-cineastas como Hans Richter, Viking Eggeling o Walter Ruttmann, ya en el campo de la abstracción. Por supuesto, este quehacer polifacético por parte de determinados artistas constituye un fenómeno que se viene observando en diferentes períodos de la historia del arte, siendo notablemente significativo en algunos de los grandes creadores del Renacimiento, como el caso paradigmático de Miguel Ángel. No obstante, será con las vanguardias históricas cuando este fenómeno se desarrolle de forma más intensa y explícita, llegando a desempeñar un papel de decisiva importancia los nuevos medios de creatividad artística.

Una vez advertidas estas dos características cruciales del período artístico de las vanguardias históricas -las interrelaciones existentes entre los distintos movimientos vanguardistas y, a su vez, entre las distintas disciplinas artísticas- se hace necesario exponer de inmediato cuál ha sido la dirección concreta tomada en el presente estudio. En este sentido, resulta necesario afirmar que, pese a ser numerosas y evidentes las influencias que el cine recibió de las artes plásticas en esas primeras décadas del siglo, lo que se quiere abordar desde esta investigación no es esta vinculación sino, precisamente, su inversa. De lo que se trata, por tanto, es de investigar, exponer y explicar las influencias del medio cinematográfico en las artes plásticas, influencias que son especialmente significativas en el caso de la pintura. Ciertamente es que la pintura, el arte bidimensional por excelencia que atesora milenios de historia, se convirtió desde el principio en referente de primer orden para aquella novedosa forma de representación visual que era el cine. Pero no es menos cierto –y es ésta la tesis que se va a defender en esta investigación- que ese sorprendente medio que por fin dotaba de movimiento a las figuras planas –eterna aspiración frustrada de la pintura- no tardaría mucho en dejar huella en aquel arte antiquísimo que por entonces se reinventaba a pasos agigantados, llegándose a entablar una relación de igual a igual, en la que las influencias de todo tipo –plásticas, formales, expresivas, iconográficas...- pasarían a ser una constante en ambas direcciones.

Recordemos, igualmente, que el período en el que se enmarca este trabajo es el de las vanguardias históricas, momento en el que las relaciones artísticas interdisciplinarias alcanzaron su cénit. Es por ello que no es objeto directo de este estudio lo acontecido antes de la segunda década del pasado siglo, a excepción de algunos casos concretos, como aquellas obras vinculadas, de una u otra manera, a las películas fantásticas de Méliès o a aspectos relativos a la propia esencia cinematográfica. El motivo es el siguiente: si bien el cine nace en el último decenio del siglo XIX, éste no adquiere rango de disciplina artística ni se consolida como medio de representación de alcance universal hasta los años diez. Para ello resultan fundamentales dos hitos acaecidos en dicha década: la proclamación del cine como “séptimo arte”, llevada a cabo por el italiano Ricciotto Canudo en 1911, y la implantación del MRI

(Modo de Representación Institucional), a partir de la configuración del nuevo lenguaje cinematográfico auspiciado, entre otros, por el norteamericano David W. Griffith con sus películas *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1914) e *Intolerancia* (*Intolerance*, 1915)¹. El primero de estos hechos tiene relevancia por lo que supone de reconocimiento para el cine su proclamación como una disciplina artística más, al mismo nivel que la pintura o la escultura, a ojos de un prestigioso teórico y especialista en arte como era Canudo², si bien es cierto que unos cuantos años después todavía no había calado dicho encumbramiento artístico ni tan siquiera en futuros cineastas como el joven Luis Buñuel, como él mismo reconocería con posterioridad: “El cine no era todavía más que una diversión. Ninguno de nosotros pensaba que pudiera tratarse de un nuevo medio de expresión, y mucho menos de un arte”³. Por otro lado, el asentamiento del MRI (Modo de Representación Institucional) en sustitución del MRP (Modo de Representación Primitivo) significaba la consolidación y difusión mundial de una nueva forma de entender el cine. Este nuevo lenguaje cinematográfico aportó numerosas novedades, siendo algunas de ellas, sobre todo las relacionadas con la escala de planos y las angulaciones de cámara, asimiladas por notables artistas plásticos, como ya iremos viendo a lo largo de este trabajo. No obstante, en alguna ocasión nos hemos visto obligados a referirnos a obras realizadas en la primera década del siglo, o incluso en el último lustro del XIX, pues, en casos muy concretos, esa influencia del cine en el terreno de las artes plásticas resulta tan manifiesta como temprana.

De la misma manera, tampoco se atenderá a las profundas y variadas relaciones entabladas entre el cine y el resto de las artes en la segunda mitad del siglo. Esto es debido a que el hecho de pretender dilatar este estudio a la totalidad de la historia del cine, llegando hasta nuestros días, resultaría irresponsablemente pretencioso si de lo que se trata es de llevar a cabo un trabajo detallado y riguroso como se exige en una tesis

¹ La figura del pionero Griffith y su decisiva contribución a la historia del cine, formulando la nueva sintaxis cinematográfica, han sido objeto de estudio desde muy diversos ámbitos y enfoques. Algunos de los mejores trabajos disponibles en español son: MARZAL, José Javier, *David Wark Griffith*. Cátedra, Madrid, 1998; BRUNETTA, Gian Piero, *Nacimiento del Relato Cinematográfico (Griffith 1908-1912)*, Cátedra, Madrid, 1987; y RAMÍREZ, Gabriel, *El cine de Griffith*. Era, México, 1972.

² CANUDO, Ricciotto, “Manifiesto de las Siete Artes” recogido en ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds), *Fuentes y documentos del cine. La estética, las escuelas y los movimientos*. Fontamara, Barcelona, 1985, pp. 17-20.

³ BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*. Plaza & Janés, Barcelona, 1982, p. 76.

doctoral. Además, como se advertirá más adelante, existe ya una investigación que se ocupa del mencionado período. No obstante, este trabajo se cierra con un bloque en el que los límites temporales aquí impuestos resultan claramente rebasados. Dicha parte final tiene por objeto demostrar, valiéndose de una serie de jugosos ejemplos, el importantísimo papel que han jugado las artes plásticas y el cine desarrollados en el período de las vanguardias como surtidores de llamativas iconografías que se han visto recogidas por esas mismas manifestaciones artísticas varias décadas después. Eso sí, dichas conexiones siempre serán atendidas de forma cruzada, es decir, del cine de las vanguardias hacia las artes plásticas desarrolladas tras la Segunda Guerra Mundial, o por el contrario, de las artes plásticas del período vanguardista al cine realizado a partir de la década de los cuarenta. Por lo que, en ningún caso, dejaremos de estar ligados a las vanguardias históricas.

A tenor de lo cual, convendría dejar claro desde el principio que dichas influencias, en no pocas ocasiones, se dieron al margen de la voluntad del artista, pues responderían a unos factores que para éste resultan inconscientes. En estos casos, gracias al descomunal poder icónico del nuevo medio, el artista plástico, ferviente espectador de cine como cualquier otro hijo del siglo XX, habría incorporado a su creación ciertos elementos procedentes del ámbito cinematográfico sin ser completamente consciente de ello. Y es precisamente en este tipo de casos donde, quizá, la labor del estudioso pueda llegar a ser más apasionante.

Historiografía

El motivo de que este trabajo de investigación se entienda en esa dirección cine-artes plásticas, y no al revés, es muy claro y conciso. Se debe a que esa porosidad que el cine ha demostrado siempre en relación a ciertos aspectos desarrollados por las artes plásticas ya ha sido atendida y estudiada de forma satisfactoria por diversos especialistas e investigadores. En efecto, en los años ochenta se llevaron a cabo importantes trabajos en esta línea. Uno de ellos lleva por título *Desencuadres: cine y pintura*, siendo realizado por el francés Pascal Bonitzer. En él, por ejemplo, el autor

habla de la influencia que tuvo el *trompe l'oeil* pictórico en el cine⁴. Poco después Jacques Aumont escribe *El ojo interminable. Cine y pintura*, portentosa disertación que el autor cierra aludiendo al deseo de los cineastas de alcanzar la libertad creadora de la que goza el pintor⁵. Y más recientemente, otro investigador galo –resulta manifiesta la hegemonía francesa en este campo de estudio–, Luc Vancheri, en la línea marcada por sus predecesores⁶, ha publicado *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*⁷. Por su parte, en *Cinema e pittura*, el italiano Antonio Costa pone el acento en las incursiones cinematográficas de algunos de los más destacados artistas de vanguardia, caso de Dalí⁸, Duchamp, Richter o Man Ray, al tiempo que constata la herencia que el séptimo arte recibe de la pintura tradicional, sobre todo en lo que a ciertos elementos de la puesta en escena se refiere⁹. También a la faceta cinematográfica de algunos destacados artistas de las vanguardias habían apuntado con anterioridad dos autores: Paolo Bertetto con *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, donde realiza una prolija recopilación de textos y documentos de la época¹⁰, y Patrick de Haas con *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*¹¹. También Luc Vancheri dedica buena parte de la obra antes citada a dichas cuestiones, centrándose en figuras como las de Léger o Duchamp. Ya en nuestro país, tras la general reflexión al respecto que hace Camón Aznar, allá por los años cincuenta, en su libro *La cinematografía y las artes*¹², destaca la aportación, medio siglo después, de las investigadoras Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, quienes han realizado *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, donde se atiende a importantes cuestiones teóricas respecto a esa insistente vinculación entre cine y pintura, al tiempo que se habla de aspectos iconográficos, de cine abstracto, de la recreación fílmica de la vida y obra de destacados

⁴ BONITZER, Pascal, *Desencuadres: cine y pintura*. Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007.

⁵ AUMONT, Jacques, *El ojo interminable. Cine y pintura*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.

⁶ Los trabajos de Bonitzer y Aumont son anteriores al de Vancheri, lo que sucede es que aquí hemos recogido como referencia bibliográfica las ediciones en español, las cuales son más recientes.

⁷ VANCHERI, Luc, *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*. Armand Colin, París, 2007.

⁸ Sobre los devaneos cinematográficos de Dalí se ha realizado una exposición recientemente en Londres. Véase *Dalí y el cine*. Catálogo de exposición, Electa, Barcelona, 2008.

⁹ COSTA, Antonio, *Cinema e pittura*. Loescher Editore, Turín, 1991.

¹⁰ BERTETTO, Paolo, *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*. Marsilio, Venecia, 1983.

¹¹ HAAS, Patrick de, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*. Tréséditions, París, 1985.

¹² CAMÓN AZNAR, José, *La Cinematografía y las artes*. C.S.I.C. Instituto Diego Velazquez, Madrid, 1952.

pintores o del innegable referente que supone la pintura para algunos cineastas, caso del británico Peter Greenaway¹³. Por último, también sería justo mencionar una interesantísima obra realizada por otro español, Luciano Berriatúa, dedicada a Murnau y titulada *Los proverbios chinos de W. F. Murnau*, donde el autor realiza un profundo estudio acerca de las influencias pictóricas tanto en éste como en otros importantes cineastas de la Alemania de la República de Weimar, caso de Fritz Lang¹⁴.

Todos estos trabajos, al igual que otros de menor envergadura o dedicados exclusivamente a cuestiones muy concretas, habiendo sido realizados desde distintos puntos de vista y atendiendo a diversos aspectos, tienen como común denominador el interés por clarificar y explicar las frecuentes presencias e influencias de lo pictórico en el medio cinematográfico¹⁵. Resulta ésta, pues, una línea de investigación suficientemente trabajada, circunstancia que no impedirá que a lo largo de nuestro estudio se lleven a cabo los acercamientos pertinentes a algunos de los aspectos tratados tanto por éstos como por otros autores. Asimismo, la primera parte del presente trabajo se dedicará a estudiar algunas interesantes vinculaciones en la mencionada dirección artes plásticas-cine que no hayan sido hasta ahora advertidas o tratadas con el detalle que merecen, eso sí, atendiendo siempre a cuestiones meramente iconográficas y sin escapar de un período concreto, el correspondiente a las vanguardias históricas.

No obstante, nuestra propuesta, como ya se ha afirmado con anterioridad, responde al interés por demostrar lo contrario, es decir, la presencia de lo cinematográfico en lo pictórico, mejor dicho, en las artes plásticas en general. A esto ya se referían en sus trabajos autores como Bonitzer, Aumont, Costa o Vancheri, aunque más bien de manera esporádica, sin llegar a entrar de lleno en el asunto¹⁶. Sí que lo hace, por su parte, el cineasta aragonés José Luis Borau, quien apunta en ambas direcciones, pintura-cine y cine-pintura, en sendos discursos para su ingreso en la Real

¹³ ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Paidós, Barcelona, 2003.

¹⁴ BERRIATÚA, Luciano, *Los proverbios chinos de W. F. Murnau*. Filmoteca Española, Madrid, 1992.

¹⁵ Destacan al respecto las aportaciones en forma de ponencia de diversos especialistas que participaron en un congreso celebrado en la ciudad de Chantilly en 1987 y que han sido recogidas en BELLOUR, Raymond (Ed.), *Cinéma et peinture. Approches*. Presses Universitaires de France, París, 1990.

¹⁶ Bonitzer constituye una cierta excepción al respecto, pues dedica una importante parte de su estudio a demostrar cómo los encuadres fotográficos y cinematográficos pasan a influir decididamente en la forma de encuadrar llevada a cabo por la pintura durante el siglo XX.

Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y en La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, respectivamente. En lo que se refiere al segundo de estos discursos, titulado *El Cine en la Pintura*, y ofreciendo una perspectiva muy general aunque enormemente interesante, Borau se dedica a abrir numerosas puertas a posteriores investigaciones¹⁷. A esta línea de estudio ya se han sumado algunos expertos e investigadores, eso sí, generalmente a partir de artículos, comunicaciones o breves ensayos sobre ciertos aspectos concretos¹⁸. El único estudio pormenorizado acerca de dicha cuestión que se ha realizado hasta la fecha corresponde, precisamente, a otra tesis doctoral. Dicho trabajo se titula *Inversión de las relaciones cine y pintura. Análisis desde los géneros cinematográficos*, siendo realizado, en la Universidad Politécnica de Valencia y bajo la dirección de Constancio Collado Jareño, por el profesor y pintor Antonio García López. En él, el investigador profundiza en la influencia que los géneros cinematográficos han tenido en la pintura contemporánea, por lo que su mirada, pese a dirigirse en algunos apartados hacia las primeras décadas del siglo XX, termina por detenerse, fundamentalmente, en la segunda mitad de la centuria¹⁹. Por el contrario, como ya se ha dicho con anterioridad, nuestro trabajo se ha limitado a las vanguardias históricas –eso sí, entendidas en un sentido amplio–, por lo que no ha ido, salvo en contadas excepciones, más allá de la década de los treinta, pues, entre otras razones ya esgrimidas, la investigación llevada a cabo por García López se ocupa ya del mencionado período. Igualmente, se han llevado a cabo dos grandes exposiciones al respecto: *Peinture-Cinéma-Peinture*, realizada en Marsella en 1989, y *Art and Film Since 1945*, que recorrió varias ciudades, siendo la primera de ellas Los Ángeles en 1996. A ellas se podrían añadir otras más específicas sobre algún artista concreto, por ejemplo, la que se realizara tanto en Lisboa como en Madrid, entre los años 2002 y 2003, bajo el título de *Malevich y el cine*, donde se escrutaban las variadas y sorprendentes vinculaciones existentes entre el pintor ruso y el séptimo arte. Los

¹⁷ BORAU, José Luis, *La pintura en el cine; El cine en la pintura: discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Ocho y medio, Madrid, 2003.

¹⁸ No citamos aquí todos estos trabajos, pues a ellos se irá haciendo referencia, según sea oportuno, a lo largo del trabajo.

¹⁹ GARCÍA LÓPEZ, Antonio, *Inversión de las relaciones cine y pintura, análisis desde los géneros cinematográficos*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

catálogos que se publicaron con motivo de estas exposiciones constituyen una importante aportación bibliográfica al tema²⁰.

Metodología y estructura

Una vez establecidas y justificadas las fronteras cronológicas que limitan el presente estudio, así como expuesto el estado de las investigaciones al respecto, se hace necesario dejar claro cuál es el planteamiento metodológico que se ha seguido para llevar a cabo esta investigación, teniendo en cuenta la muy extensa y variada producción creativa de los artistas plásticos europeos en tan amplio y rico período.

Este trabajo se articula a través de los análisis realizados sobre una serie de obras cuidadosamente seleccionadas, siempre pertenecientes a reconocidos artistas tanto europeos como americanos. Estas obras han sido elegidas por incorporar al menos una de las características propias del medio cinematográfico de entre las que consideramos asimilables por parte de las artes plásticas, según el criterio al que responde la hipótesis de partida de este trabajo y que se concreta a partir de una clasificación previa.

Dicha clasificación es la que permite estructurar el conjunto del trabajo en cuatro bloques, dejando a un lado la primera parte, dedicada a la influencia iconográfica de las artes plásticas sobre el cine de las vanguardias, así como el último, el cual, como ya se ha advertido, se ocupa de escrutar algunos casos llamativos de la herencia iconográfica que tanto el cine como las artes plásticas desarrollados en la segunda mitad del siglo mantienen con ciertos films y obras vanguardistas.

El primero de esos bloques que estructuran el núcleo de este trabajo tiene como objeto de estudio el movimiento, elemento consustancial al cine que pasa a convertirse en importante referente utópico para las artes plásticas. El segundo bloque se ocupa de la luz y el color, donde se nos desvelarán algunos cambios notables que a partir de la existencia del cine experimentaron estos dos elementos desde siempre ligados a la pintura. El siguiente bloque se refiere al encuadre, la angulación y el

²⁰ *Peinture-Cinéma-Peinture*. Catálogo de exposición, Hazan, París, 1989; *Art and Film Since 1945. Hall of Mirrors*. Catálogo de exposición, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1996; TUPITSYN, Margarita, *Malevich y el cine*. Catálogo de exposición, Fundación La Caixa, Barcelona, 2002.

montaje, siendo en ocasiones la fotografía, excepto en el caso del montaje, tan importante referente como el cine. Por último, el cuarto de los bloques está dedicado a escrutar las más destacadas iconografías y presencias que desde el cine se trasladaron a las artes plásticas. En cualquier caso, estos distintos apartados nunca deberán entenderse de forma independiente o aislada, puesto que, por el contrario, los puntos de conexión entre unos y otros serán frecuentes. De hecho, no son pocas las obras que aportan al mismo tiempo varios de estos elementos propios del lenguaje cinematográfico, siendo, en algunas de ellas, la acumulación de tales elementos el principal argumento para considerarlas deudoras del cine, por lo que se hará necesario su análisis desde la perspectiva propuesta en varios de estos bloques.

Todo ello determina que las obras analizadas hayan sido seleccionadas partiendo siempre de los criterios antes mencionados y atendiendo en todo momento a estructura escogida. Asimismo, por lo ya dicho se puede deducir que éste no ha sido concebido como un trabajo que investigue de forma exhaustiva la vida y obra de un creador concreto, como tampoco la producción artística de un movimiento o un país determinados. Por el contrario, nuestro análisis se ha realizado sobre obras pertenecientes a autores muy diversos, de distintas nacionalidades, involucrados en movimientos de vanguardia heterogéneos y, en algunos casos, incluso en disciplinas artísticas diferentes. Se trata, pues, de una propuesta de estudio a partir de una selección de obras y autores, en ningún caso de un pormenorizado escrutinio de todos aquellos títulos y artistas donde se pueda rastrear la influencia del cine en las artes plásticas, lo que, aún obligándonos a escribir miles de páginas, jamás daría por concluido un asunto insondable como éste.

En definitiva, éstos son el método de trabajo y la estructura elegidos para llevar a cabo la investigación sobre un objeto de estudio tan amplio y disperso como el que aquí nos ocupa. Todo ello con la única intención de afrontar y desarrollar dicho estudio de una forma ágil y sencilla, consiguiendo plasmar los resultados obtenidos de la manera más clara, reveladora y amena posible, por lo que consideramos esta metodología la más eficaz para la consecución de este fin.

Fuentes

Resulta fácil pensar que para realizar un trabajo de investigación de estas características se habrá hecho necesario acudir a dos clases de fuentes perfectamente diferenciadas. Por un lado, cómo no, estarán las películas. Muchas de ellas pertenecen al período de las vanguardias históricas, aunque también ha sido oportuno recurrir en ocasiones a ciertos films primitivos, así como a algunos realizados en las últimas décadas. De modo que, para poder visualizar y analizar las películas pertinentes, y aún teniendo muy en cuenta las facilidades que hoy en día nos da una herramienta como internet, ha sido necesario recurrir a fondos y colecciones como los de la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid, como ya hiciera a la hora de realizar el trabajo de suficiencia investigadora. De igual modo, tanto la Filmoteca Regional Francisco Rabal como el Aula de Cine de la Universidad de Murcia constituyen importantes centros de documentación fílmica a los que se ha ampliado nuestra consulta.

Por otro lado están las obras pertenecientes al ámbito de las artes plásticas, fundamentalmente de la pintura. Para conseguir llevar a cabo los estudios pertinentes acerca de estas obras ha sido fundamental poder acudir a los más variados materiales bibliográficos: monografías, compilaciones, actas de congresos, tesis doctorales, catálogos de exposiciones, revistas especializadas, etc. A lo que hay que sumar, en la medida que ha sido posible, la experiencia de poder ver algunas obras de primera mano, ya sea en museos o galerías, tanto en muestras permanentes como en exposiciones temporales.

Las fuentes bibliográficas como tales, tanto en lo referido al cine como a las artes plásticas, además de las ya mencionadas en el apartado sobre historiografía -obras ineludibles-, son citadas constantemente a lo largo del trabajo, así como recopiladas en un anexo al final del mismo. A la Biblioteca de la Universidad de Murcia, con su importante fondo de obras pertenecientes a estas materias, hay que sumar las bibliotecas de otras universidades españolas –Complutense y Calos III, de Madrid, Pompeu Fabra y Autónoma, de Barcelona, Univeridad de Salamanca, Universidad de Santiago, etc- y

otras fuera del ámbito universitario -Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía, Filmoteca Nacional, Instituto Valenciano de Cinematografía...-, como puntos de referencia a los que se ha ampliado esta investigación.

Agradecimientos

Quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a las instituciones y entidades mencionadas en el punto anterior, ya que gracias a ellas me han sido proporcionados los instrumentos y medios necesarios para poder llevar a cabo la presente investigación. En este sentido, he de hacer mención especial de la Universidad de Murcia y, dentro de ella, de los profesores y el personal administrativo del Departamento de Historia del Arte, donde siempre he sido tratado con exquisita atención y cariño, haciéndome sentir como en casa. También quiero agradecer a la Fundación Cajamurcia la oportunidad que me ha brindado, confiándome la organización del curso *Cine y pintura. Conexiones desde las vanguardias* (2009) y del ciclo de conferencias *Cine y otras artes. Puntos de encuentro* (2006), ambos celebrados en el Centro Cultural Las Claras, de pulsar ante diversos especialistas y el público asistente el estado de mis investigaciones a través de la exposición de algunos de los puntos tratados en esta tesis.

Asimismo, mi agradecimiento al director de esta tesis, el profesor Germán Ramallo Asensio, resulta especialmente profundo y significativo. De hecho, fue él quien me propuso este atractivo e interesantísimo tema como objeto de investigación y estudio. Y le agradezco, igualmente, que siempre se mostrase comprensivo cuando por algún motivo, más o menos justificado, el trabajo se anclaba o se ralentizaba en exceso, animándome en tales casos a que no desfalleciese y lo retomase cuanto antes con fuerzas renovadas.

Por supuesto, también deseo que este agradecimiento se extienda a mi familia – siempre especialmente a mis padres- y a María Dolores, de quienes nunca me faltó el apoyo y la palabra de ánimo que pudiera necesitar.

Finalmente, quisiera dedicar este trabajo a mi abuelo, Antonio Salas Ortiz, pues siempre le ilusionó la idea de ver a su nieto convertido en doctor, y más aún bajo la tutela del profesor Ramallo, a quien le unía una estrecha amistad.

CONTEXTUALIZACIÓN

El 28 de diciembre de 1895 nació el cine en el sótano del Grand Café, situado en el Boulevard des Capucines, uno de los principales centros de ocio del París finisecular. Los hermanos Auguste y Louis Lumière fueron los artífices de aquel sorprendente invento, y su padre, el fotógrafo Antoine Lumière, ejercía como orgulloso maestro de ceremonias en aquella primera proyección cinematográfica. Apenas veinte minutos de contemplación de las fotografías en movimiento –incluido el susto provocado por la imagen de un tren que parecía precipitarse sobre los espectadores– bastaron para que el público allí reunido –no más de cincuenta asistentes, entre los que se encontraba el afamado mago, e inminente cineasta, Georges Méliès– saliese sorprendido y entusiasmado a causa de lo que sus ojos, todavía abiertos de par en par, habían visto²¹. Desde entonces hasta hoy, ciento quince años más tarde, el cine no ha dejado de hacer reír, llorar, reflexionar o soñar, de asustar, excitar y, en definitiva, emocionar a millones de espectadores, generación tras generación, manteniendo intacta su capacidad hipnótica, aquella que permite que cualquier persona pueda evadirse durante un par de horas en ese microcosmos oscuro donde tan sólo brilla el lienzo de plata en el que se hace posible lo imposible.

Pero lejos del romanticismo que destila aquella germinal proyección de los Lumière en el *Grand Café*, hemos de recordar que el cine, en realidad, fue el resultado de una serie de progresos técnicos e investigaciones que tuvieron, en última instancia, su cénit en tres escenarios distintos: la mencionada Francia de los Lumière, la Alemania de los hermanos Skladanowsky y la Nueva Jersey de Thomas Alva Edison. Cinematógrafo, bioscopio y kinetoscopio fueron los nombres que recibieron, respectivamente, los inventos de los personajes que acabamos de citar. Todos ellos vieron la luz a comienzos de la década de los noventa y tenían como común denominador el haber conseguido otorgar movimiento a la fotografía, la cual ya acumulaba medio siglo de historia. El cine puede ser considerado, en consecuencia, una

²¹ Sobre aquella primera sesión cinematográfica y sus felices consecuencias para los Lumière, véase GUBERN, Román, *Historia del cine. Vol. 1*. Lumen, Barcelona, 1973, pp. 27-38.

invención conjunta que venía a cerrar con irrefutable éxito una larga serie de artilugios ópticos –desde la milenaria cámara oscura, empleada por artistas como Leonardo, hasta los experimentos fotográficos de Muybridge y Marey, pasando por la linterna mágica, el zootropo, el fenaquistoscopio o el praxinoscopio- que tenían como horizonte la representación, lo más fidedigna posible, de imágenes en movimiento²². Ciertamente es, en cualquier caso, que la mencionada proyección de los Lumière fue la primera que se hizo ante un público variopinto que pagaba –el precio de la entrada era de un franco- para asistir a un espectáculo, como si de una función teatral se tratase, de la misma manera que su aparato, el cinematógrafo, fue el que finalmente se impuso en el mercado, de ahí que hoy hablemos de cine y no de “bios” o “kine”. En relación a esto y a la novedad intrínseca que suponía el nuevo medio, escribe Román Gubern: “El cine nació en 1895 como una maduración y culminación lógica de tendencias artísticas, intelectuales, espectaculares y tecnológicas desarrolladas en Europa y los Estados Unidos a lo largo de aquella centuria. Pero a la vez que el cine se erigía en una síntesis integradora de aquellos movimientos y técnicas que le habían precedido, demostraba por otra parte una profunda originalidad, que le hacía trascender las potencialidades expresivas de los medios precedentes y mostraba su singular y diferencial novedad en relación con aquel pasado que había anunciado su epifanía”²³.

De modo que el cine, en su origen, se ve ligado a los ámbitos de la ciencia, en cuanto que invención tecnológica, y del espectáculo, pues su único objetivo era el de entretener a un público ávido de diversiones novedosas, pero en ningún caso al del arte con mayúsculas. Respecto a la cuestión tecnológica escribe Vicente J. Benet: “el cine es una creación de la técnica y de la vida modernas con las características típicas de los aparatos de la revolución industrial (...) De este modo, por ser una máquina más, el cine fue saludado como un nuevo hallazgo técnico, como otra invención de un siglo lleno de descubrimientos fascinantes”²⁴. Al mismo tiempo, su condición de mero espectáculo era algo incuestionable en aquellos primeros años, como demuestra el hecho de que los

²² Véase CERAM, C. W., *Arqueología del cine*. Destino, Barcelona, 1965.

²³ GUBERN, Román, “El cine en la cultura del siglo XX” en VV. AA., *100 años del cine*. Universidad de Lima, Lima, 1995, pp. 13-28.

²⁴ BENET, Vicente J., *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*. Ediciones de la Mirada. Valencia, 1999, p. 18.

investigadores Leo Charney y Vanessa Schwartz esgriman precisamente este argumento como la primera de las seis características que ellos proponen para demostrar la vinculación indisoluble entre cine y modernidad²⁵. Tuvieron que pasar algunos años para que el cine fuese también empleado, por parte de algunos osados, como medio de expresión artística. Y es esta doble vertiente –según entendemos, una vez superada su original deslumbramiento como invención tecnológica²⁶-, la de mero divertimento y la de medio artístico, la que ha marcado, en cierto sentido, la historia del séptimo arte²⁷.

Mientras tanto, las artes plásticas corrían su propia aventura finisecular. En este sentido, hemos de caer en la cuenta de que cuando se inventa el cine, esas otras artes tradicionales, con la pintura a la cabeza, ya atesoraban milenios de historia. De hecho, se encontraban inmersas en un profundo proceso de transformación, propio de su madurez, que ya no tendría vuelta atrás. El impresionismo acusaba importantes síntomas de agotamiento y algunos artistas que se habían formado dentro de sus parámetros técnicos y estéticos comenzaban a emprender otros caminos²⁸. Cézanne, por ejemplo, pergeñaba unos bodegones donde la falta de profundidad y el creciente geometrismo de sus elementos abrían la puerta al cubismo. Por su parte, el viajero Gauguin, con sus llamativos colores planos y su confesa devoción por lo indigenista y el arte primitivo, marcaba el camino que pronto seguirían, entre otros, Matisse y el resto de fauvistas²⁹. Mientras tanto, artistas tan dispares como Van Gogh, Ensor o Munch, al plasmar crudamente en sus lienzos las incertidumbres psíquicas propias y ajenas, se convertían en precursores de un movimiento tan diverso y complejo como iba a ser el expresionismo³⁰.

²⁵ Véase CHARNEY, Leo y SCHWARTZ, Vanessa R., *Cinema and the Invention of Modern Life*. University of California Press, Berkeley, 1995, p. 3.

²⁶ Respecto a este curioso fenómeno escribe el propio Benet: “Este equilibrio de los primeros tiempos entre la fascinación por la máquina que proyecta y a su vez por las propias imágenes, comienza a decantarse por las segundas hacia 1900”. BENET, Vicente J., *Ob. Cit.*, p. 30.

²⁷ Recordemos, como vimos en la introducción, que fue el crítico Ricciotto Canudo quien se atrevió a calificarlo así en 1911, una fecha muy temprana si tenemos en cuenta que por entonces esa dimensión artística del cine apenas se había esbozado.

²⁸ Sobre el determinante giro que tomó la pintura de la mano de estos artistas, véase REWALD, John, *El postimpresionismo: de Van Gogh a Gauguin*. Alianza, Madrid, 1988.

²⁹ Véase GONZÁLEZ ALCANTUD, José A., *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Antropos, Barcelona, 1989, pp. 109-127.

³⁰ Véase GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, y MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Istmo, Barcelona, 1999, pp. 95-98.

Pero volviendo a ese languidecer del impresionismo, hay quien lo vincula sin ambages al alumbramiento del cine y, más concretamente, a los films de Louis Lumière –recordemos que fue él, una vez culminado el invento, y no su hermano, el auténtico responsable de las filmaciones-³¹. Y he aquí la gran paradoja: el cine, el más novedoso hallazgo de la técnica óptica, nada más nacer, se convertía en el canto del cisne del último movimiento artístico que podríamos considerar tradicional, en cuanto que anterior a la definitiva ruptura que supondrán la poliédrica aventura vanguardista y sus precursores. Dicha vinculación estriba en que tanto las vistas de Lumière –pues así llamó a sus brevísimos films- como los cuadros de Monet y compañía, compartían el objetivo de representar, de la manera más fidedigna posible, el mundo que les rodeaba. Captar el movimiento de las hojas de un árbol, los reflejos y ondulaciones del agua o la variación lumínica que con el paso de las horas del día se producía sobre un objeto, era el sueño de cualquier pintor impresionista, y el cine, sin ningún esfuerzo, pues está en su propia esencia, por fin lo cumplía. Por eso, una vez alcanzada esta quimera, la pintura cambió rápidamente de objetivos y comenzó a tantear otros caminos. En palabras de Aumont: “Después de Lumière ya no habrá nubes en la pintura, ya no habrá nubes ingenuas. Se harán irónicas en Dalí, paródicas en Magritte, etc., y, cuando los pintores –entiéndase pintores inventivos, no epígonos de epígonos- se arriesguen a dar forma a lo impalpable, éste será francamente irrepresentable, inmaterial hasta el punto de ser absolutamente invisible (...), pero los vapores, el arco iris, no volverán nunca más”³². De manera que, en cierto modo, nos hemos contradicho en cuanto a la anterior afirmación de que el cine nace como un invento óptico al margen del arte, pues, como acabamos de ver y si damos por buena la argumentación de Aumont, el cine, en cuanto que medio de representación visual, y aunque hasta sus propios inventores lo ignorasen, nace ya manteniendo una indisoluble relación con la pintura.

Llegado este punto, en lugar de seguir ahondando en las relaciones primigenias entre cine y artes plásticas –pues éste es uno de los asuntos esenciales que nos ocupará en la tesis propiamente dicha-, quizá sería pertinente ampliar el foco y

³¹ En 1966, Jean-Luc Godard se atrevió a calificar a Louis Lumière como el último pintor impresionista, idea que secunda y desarrolla, veintitres años después, Jacques Aumont en el primer capítulo de su libro.

³² AUMONT, Jacques, *Ob. Cit.*, p. 23.

extender nuestra mirada al contexto cultural e histórico en que se ve inmerso el cine tanto en su alumbramiento como en sus primeros años de vida.

En el ámbito político y estratégico, Europa estaba viviendo en aquellos últimos años del XIX una interesante transformación, la cual, pese a no ser tan profunda y radical como la que se experimentó en el campo de las artes, marcaría el triste y cruel camino belicista que se habría de recorrer durante la primera mitad del nuevo siglo. Para ello fue esencial el marcado viraje que protagonizó Alemania tras la retirada de la primera línea política, en 1890, de Otto von Bismarck³³. Éste, gracias a su inteligencia política y a su habilidad diplomática, había conseguido, mientras fue canciller, establecer diversos sistemas de alianzas entre las principales naciones europeas, impidiendo así que se desatase una guerra a nivel continental. Al mismo tiempo, prefirió que Alemania concentrase sus esfuerzos en un progreso industrial y económico que le permitiese jugar un papel preeminente en el mapa europeo antes que en aventuras colonialistas en otros continentes que le pudiesen acarrear problemas con naciones como Francia o Reino Unido, inmersas de lleno en ese terreno³⁴. Pero con la llegada al trono de Guillermo II y la consiguiente destitución de Bismarck –sólo dos años después de la proclamación del nuevo *kaiser*-, la robusta Alemania cambió las prioridades de su política exterior, equivocando los objetivos de su creciente carrera colonialista, al tiempo que descuidaba la frágil salud de ese complejo entramado de pactos que tanto había costado tejer a Bismarck. De modo que el coloso germano, pese a sus escasos treinta años de historia –Alemania se había unificado, en torno al poderoso reino de Prusia, en 1871-, ya no sólo era un incómodo competidor que podía codearse sin complejo alguno, en lo económico, industrial y armamentístico, con el todopoderoso Reino Unido, sino que se había convertido en un temible rival que estaba dispuesto, en cualquier momento, a ejercer como declarado enemigo.

³³ Acerca de la arrolladora personalidad política del llamado “Canciller de Hierro”, véase WALLER, Bruce, *Bismarck*. Ariel, Barcelona, 1999.

³⁴ Es cierto que en la segunda mitad de su mandato Bismarck quiso saciar la sed colonialista de ciertos sectores de la política alemana, pero siempre lo hizo con gran cautela y esperando que se presentasen las oportunidades: “Sin abandonar el papel de árbitro, podrá dar al nacionalismo alemán algunas tierras exóticas compartidas.” CORNEVIN, Robert, *Histoire de la colonisation allemande*. Presses Universitaires de France, París, 1969, p. 21.

El Imperio Austrohúngaro, así denominado desde 1867 – Hungría había visto aquel año reconocida su autonomía, aunque las decisiones en política exterior se seguían tomando desde Viena, capital del Imperio-, estaba regido, al igual que su vecina Alemania, por un monarca autoritario. Eso sí, el longevo Francisco José I, quien se mantuvo al frente del Imperio durante medio siglo –casi la totalidad de su existencia, pues éste se desintegró apenas tres años después de la muerte de aquel emperador-, a diferencia de su colega Guillermo II, no tuvo la tentación de hacerse con más colonias de ultramar, pues ya era ardua y extenuante la tarea de mantener unido un imperio plurinacional como el suyo –lo formaban magiares, checos, polacos, serbios, bosnios, rumanos...-, en el que los movimientos nacionalistas disgragadores cada vez adquirían más fuerza³⁵.

Por su parte, la gran Rusia, un descomunal imperio con el mismo mal enquistado que el Austrohúngaro, los nacionalismos separatistas, sufría además un problema de conflictividad social que no acusaban, ni mucho menos en la misma medida, el resto de grandes potencias europeas. Fue sobre todo a consecuencia de las inesperadas derrotas que se estaban sufriendo en la guerra frente a Japón, desarrollada entre 1904 y 1905, cuando buena parte de la empobrecida población, agitada por un comunismo que allí había calado con fuerza, hizo explícito su descontento con el zar y su gobierno. Con el denominado “Domingo sangriento” –matanza perpetrada por la guardia zarista sobre la población civil que protestaba pidiendo reformas económicas y políticas- se encendía la mecha de una oleada revolucionaria que ocuparía, casi por completo, el año de 1905. Finalmente, el zar cedió en ciertas cuestiones y se recondujo la situación. No obstante, poco después se veía que dichas reformas no tenían el calado que cabía esperar, ya que el zar mantenía prácticamente incólume su poder autoritario, mientras las tremendas desigualdades sociales de las que adolecía el país no se reparaban³⁶.

³⁵ Véase FEJTÖ, François, *Réquiem por un imperio difunto. Historia de la destrucción de Austria-Hungría*. Mondadori, Madrid, 1990.

³⁶ Para un exhaustivo análisis de las últimas décadas de zarismo y de los primeros años de comunismo, véase FIGES, Orlando, *La revolución rusa, 1891-1924. La tragedia de un pueblo*. Edhasa, Barcelona, 2008; y, más concretamente, acerca de la revolución de 1905 y sus consecuencias, véase FLOYD, David, *La primerarevolución rusa. Resquebrajamiento del poder zarista*. Nauta, Barcelona, 1970.

Mientras tanto, las otras dos grandes potencias europeas, Reino Unido y Francia, gozando ambas de un sistema de libertades –la centenaria monarquía parlamentaria y la III República, respectivamente– seguían más pendientes de sus querellas coloniales que de apaciguar las ansias nacionalistas de los grandes imperios autoritarios que rugían desde el corazón de Europa. Todo lo cual no hacía sino empujar al continente hacia la inevitable guerra de proporciones mundiales que terminaría por desatarse en el verano de 1914³⁷.

Muy a grandes rasgos, ésta es la situación política en que estaban inmersas las principales naciones europeas. Por su parte, el mundo del arte y de la cultura seguía su rumbo, que no era otro que el de la modernidad y las transformaciones consecuentes, aunque éstas resulten más o menos intensas según el medio artístico o el ámbito cultural del que se esté hablando.

En el terreno de la filosofía se puede decir que la preponderancia de los alemanes llegó a ser avasalladora. Ya a finales del XVIII, con la incontestable figura de Kant, se abrían las puertas a un siglo donde la hegemonía germana en el campo del pensamiento filosófico sería indiscutible³⁸. Dentro del complejo espectro del Romanticismo se ha de ubicar el llamado idealismo alemán, con figuras de la talla de Fichte, Schelling y, muy especialmente, Hegel, a las que habría que añadir, ya más avanzada la centuria, la de Schopenhauer³⁹. A tan amplia y diversa corriente idealista se opuso otro alemán, Karl Marx, quien a partir de su materialismo se erigió en el máximo exponente intelectual de la lucha obrera. Tan sólo el danés Kierkegaard, como destacado precursor del existencialismo, y el francés Comte, padre del positivismo, constituyen las más destacadas excepciones a la palpable hegemonía alemana. Pero son las últimas décadas del XIX y las primeras del XX las que demandan aquí nuestra atención. En este sentido, el complejo pensamiento de Nietzsche –cómo no, otro

³⁷ Un análisis en profundidad sobre este período prebélico se lleva a cabo en MAYER, Arno J., *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra*. Alianza, Madrid, 1986.

³⁸ Para un acercamiento a la edad de oro de la filosofía alemana, véase COLOMER, Eusebi, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. T. II El idealismo: Fichte, Schelling y Hegel*. Herder, Barcelona, 2001.

³⁹ Los filósofos alemanes de este período demostraron un gran interés por las cuestiones relativas a la estética. Véase BOWIE, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Visor, Madrid, 1999.

alemán-, culmen del nihilismo, será clave para entender al hombre contemporáneo, pero también servirá de excusa, a partir de forzadas interpretaciones, para justificar determinadas veleidades homicidas acaecidas en la nueva centuria⁴⁰. Y por su parte, el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud –no alemán, pero sí austriaco; de cultura y lengua germanas, en definitiva-, llegó a tener tanta repercusión filosófica como artística y social, como bien se encargaron de demostrar los surrealistas. En este sentido, el papel fundamental que otorgó al subconsciente y las jugosas interpretaciones de los sueños que llevó a cabo, se convirtieron en referente insoslayable para Breton y compañía⁴¹.

Mientras tanto, la literatura de entre siglos, aún después de una centuria plagada de genios, mantenía su esplendor. Además, al contrario que sucedía en el campo filosófico, las letras europeas no estaban monopolizadas por una determinada lengua o una sola nación. Los escritores franceses eran tan numerosos como diferentes: Zola, Mallarmé, Rimbaud, Verne... Al mismo tiempo, desde las Islas Británicas, un marinero de origen ucraniano que había adoptado el nombre de Joseph Conrad escribía *El corazón de las tinieblas*, pequeña joya de la literatura de su tiempo; mientras, el polémico y versátil Oscar Wilde, pese a tener en la novela *El retrato de Dorian Gray* su obra más conocida, se ganaba un puesto de honor entre los poetas y dramaturgos de habla inglesa. En Rusia, tras las imponentes figuras que supusieron para la novela decimonónica Tolstoi y Dostoyevsky, Chejov se consagraba como uno de los más grandes autores teatrales de la literatura contemporánea. Y al otro lado del Atlántico, aquel nuevo gigante económico y militar que era Estados Unidos, el cual ya había comenzado su aportación al terreno literario en las décadas centrales del siglo –Allan Poe, Walt Withman, Herman Melville...- la continuó con el exitoso Mark Twain, autor de obras tan populares como *Las aventuras de Tom Sawyer* o *Píncipe y mendigo*. Y al sur, en la América hispanohablante, eran los poetas modernistas -Rubén Darío, José Martí, Amado Nervo...- los que copaban la élite de las letras. El noruego Ibsen, en la segunda mitad del XIX, y el checo Kafka, en los primeros años del XX, vendrían a

⁴⁰ Es de sobra conocida la particular e intersada interpretación que hizo el nazismo de la idea nietzscheana de superhombre. Véase JIMÉNEZ MEZA, Manrique, *Nietzsche, cuestión judía y nazismo*. JIME, Madrid, 1997.

⁴¹ Un breve pero interesante acercamiento a las relaciones entre el psicoanálisis de Freud y el surrealismo se da en GARCÍA MARTÍNEZ, José A., *Arte, psicoanálisis y surrealismo*. Noé, Buenos Aires, 1973.

confirmar la enorme diversidad geográfica en lo que concierne a la gran literatura de ese período. Por último, la decadente España finisecular veía surgir, en lo tocante a las letras, a la que después se denominó Generación del 98, integrada, entre otros, por Azorín, Baroja, Maeztu, Unamuno y Valle-Inclán. La prosa se impuso a la poesía –al margen del caso que suponía el insigne Antonio Machado- en pos de facilitar la labor que se habían marcado dichos escritores: abrir los ojos de un país taciturno tras sus últimas pérdidas coloniales, marcándole el camino de la modernidad que ya habían iniciado años atrás buena parte de sus vecinos europeos⁴².

En el ámbito de la música, por el contrario, resultaría muy difícil mantener el nivel alcanzado a lo largo de las dos últimas centurias. En efecto, los siglos XVIII y XIX habían significado el cénit de la música culta. Vivaldi, Bach, Haendel, Haydn o Mozart, en el Siglo de las Luces, así como Beethoven, Chopin, Rossini, Schubert, Wagner, Brahms, Tchaikovski, Johan Strauss o Mahler –otra vez, como en la filosofía, mayoría aplastante de germanos- son sólo algunos de los nombres que configuran una nómina de genios abrumadoramente extensa. No obstante, en las postrimerías del XIX y los albores del XX, compositores tan diversos como Richard Satrauss, con sus poemas sinfónicos, Puccini, con sus óperas, o Debussy, Ravel y Rachmaninov, con sus conciertos para piano, lucharon por mantener el nivel de excelencia antes conquistado, al tiempo que, fundamentalmente los tres últimos, ponían las bases para las inminentes innovaciones que traerían consigo las próximas décadas⁴³.

La arquitectura había experimentado una intensa transformación a lo largo del siglo XIX. La Revolución Industrial trajo consigo una serie de materiales que revolucionaron este campo. La utilización del hierro como material básico de construcción permitió levantar estructuras hasta entonces inimaginables. Las gigantescas bóvedas de invernaderos y estaciones de ferrocarril podían cerrarse con ligeros y transparentes vidrios gracias a que su esqueleto era de hierro. Así, a finales de la centuria, la arquitectura del hierro conquistó su más alta cumbre con la colosal torre

⁴² Un estudio clave acerca de la Generación del 98 se da en SHAW, Donald L., *La generación del 98*. Cátedra, Madrid, 1982.

⁴³ Para tener una visión general del siglo XIX como período esencial en la historia de la música, véase REBATET, Lucien, *Una historia de la música. De los orígenes a nuestros días*. Omega, Barcelona, 1997. pp. 319-602.

que erigió Gustave Eiffel para la exposición universal de París celebrada en 1889⁴⁴. Por entonces, al otro lado del Atlántico, se consagraba una nueva tipología llamada a ser la indiscutible protagonista de la arquitectura del siglo XX: el rascacielos. A la Escuela de Chicago, con Louis Sullivan a la cabeza, se deben edificios como los Almacenes Marshall, el Guaranty Building Buffalo o los Almacenes Carson –por citar sólo algunos-, todos ellos ubicados en la llamada “ciudad del viento”⁴⁵. La utilización, ya no sólo del hierro, sino también del acero y del cemento armado, hizo posible la erección de tan imponentes construcciones. De vuelta a Europa habría que destacar la importante dimensión arquitectónica que tuvo una corriente artística tan amplia y compleja como fue el Art Nouveau. Este movimiento adoptó diferentes denominaciones según el lugar donde se diese: el ya mencionado, en Francia y Bélgica, Jugendstil en Alemania, Sezession en Austria, Modern Style en Inglaterra, Liberty en Italia y, por fin, Modernismo en España, con Gaudí como referente⁴⁶. Se trataba, a grandes rasgos, de una arquitectura en la que los nuevos materiales de construcción se ponían al servicio de la libertad y la belleza, donde la línea curva predominaba sobre la recta y la ornamentación todavía no era considerada un delito⁴⁷. En íntima relación con el Art Nouveau estuvo la Escuela de Glasgow, epicentro del arte y del diseño en la Escocia de entre siglos, donde destacó el afamado arquitecto Charles Mackintosh. Pero sería al racionalismo que desde Austria propugnaba Adolf Loos la tendencia que definitivamente marcaría la arquitectura de la primera mitad del nuevo siglo.

En relación con esta bullente actividad arquitectónica está el decisivo papel que desempeñó el urbanismo en esta misma centuria. Sabido es que con la Revolución Industrial y su consecuente aumento demográfico se inició un proceso de crecimiento de las ciudades realmente espectacular. Sin ir más lejos, la población de Londres, que a comienzos del XIX rondaba el millón de habitantes, en 1901 superaba ya los seis

⁴⁴ Véase EIFFEL, Gustave, *La Tour de trois cents mètres*. J.F. Guyot, París, 1989.

⁴⁵ Sobre los orígenes de los rascacielos en Chicago véase TROCMÉ, Héléne, *Los americanos y su arquitectura*. Cátedra, Madrid, 1983, pp. 148-160.

⁴⁶ Una panorámica general acerca de esta compleja corriente artística y arquitectónica, así como sobre su diversidad nacional se da en SEMBACH, Klaus-Jürgen, *Art Nouveau*. Taschen, Colonia, 2002.

⁴⁷ En 1908, Adolf Loos, mentor de la arquitectura racionalista, escribió un polémico artículo titulado *Ornamento y delito*, donde criticaba con dureza el Modernismo por sus excesos decorativos, recogido en CONRADS, Ulrico, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Lumen, Barcelona, 1973, pp. 23-34.

millones y medio. Este crecimiento de la población urbana fue algo generalizado a nivel continental, pues el masivo éxodo del campo a la ciudad fue un fenómeno que se dio, antes o después, con más o con menos intensidad, en toda Europa. No obstante, dicho proceso resultó especialmente significativo tanto en aquellas ciudades que gozaban de una mayor actividad industrial –Manchester, Liverpool, Milán, Lyon, etc- como en las que ya partían de un lugar preeminente por su condición de centros administrativos y culturales –París, Berlín, Madrid, Viena, etc-.

Por supuesto, este rápido e intenso crecimiento de la población en estas y otras ciudades acarreó un generalizado proceso de reorganización urbana. A mediados de siglo, los proyectos urbanísticos inundaban los despachos municipales de las principales urbes europeas⁴⁸. Fue Londres, la ciudad más populosa del mundo durante aquella centuria, la primera en abordar una modernización urbanística, empresa de la que sería artífice John Nash, todavía en el primer tercio del siglo; pero no será hasta la siguiente intervención, llevada a cabo por Joseph Bazalguette entre 1848 y 1865, cuando la capital británica adquiriera una definitiva imagen de urbe moderna. Un poco más tardía fue la ampliación, en forma de plano ortogonal, de la ciudad de Barcelona. El novedoso plan diseñado por Ildefonso Cerdá no se aprobó hasta 1859, una vez impuestas las tesis del gobierno central sobre las del ayuntamiento, contrario a tan costoso proyecto⁴⁹. Pero si hay una ciudad cuya renovación urbana resultó especialmente profunda y ambiciosa, convirtiéndose en todo un referente para el resto de urbes europeas, ésa fue París. El pretencioso Napoleón III quería que la capital de su nuevo imperio deslumbrara al mundo, para lo que se hacía imprescindible una intensa modernización de la cada vez más populosa e insegura ciudad. Para ello contó con un hombre de su máxima confianza, el reputado barón Haussmann, quien se convirtió en el auténtico artífice del nuevo París⁵⁰. Centenares de calles, viejas, estrechas e insalubres, con sus decrepitas viviendas, fueron arrasadas. En su lugar se abrieron amplios

⁴⁸ Un pormenorizado análisis del urbanismo decimonónico europeo se lleva a cabo en SICA, Paolo, *Historia del urbanismo. El siglo XIX. Vol. I*. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1981.

⁴⁹ Véase BUSQUETS, Joan, *Barcelona: la construcción urbanística de una ciudad compacta*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2004, pp. 125-137.

⁵⁰ Véase HAUSSMANN, Georges-Eugène, “Le Plan de Paris” en *Mémoires du Baron Haussmann: grands travaux de Paris. Vol. I*. Guy Durier, París, 1979, pp. 1-30.

bulevares, flanqueados por frondosos árboles y hermosas edificaciones burguesas. Otra figura clave en la modernización parisina fue el ingeniero civil Jean-Charles Alphand, colaborador de Haussmann, de quien se deben destacar sus brillantes intervenciones en parques como el de Monceau o el bosque de Bolonia. También Bruselas, Viena, Moscú, Berlín o Madrid se cuentan entre las ciudades que, más o menos en deuda, según el caso, con la acción de Haussmann en París, abordaron por aquel entonces su proceso de ampliación y modernización.

En relación con ello, no hay que subestimar la capital importancia que tuvieron las grandes ciudades como centros neurálgicos de la cultura y del arte. Ya no sólo se trataba de que las urbes aglutinasen la mayor cantidad de iglesias, palacios, universidades o teatros, lugares donde históricamente se habían desarrollado las principales actividades culturales y artísticas. Desde mediados del XVIII, academias y museos se sumaban a la lista, y a lo largo del XIX, ya como centros en los que coincidían arte y ocio, florecieron los casinos y ateneos. Pero será a partir de los últimos años de aquel siglo cuando la gran ciudad se convierta en un incesante hervidero de espectáculos -cafés⁵¹, cabarets, cines...-, a menudo frecuentados por artistas, escritores e intelectuales. Desde luego, París destacó en este terreno, convirtiéndose en la gran capital europea y mundial del arte, la cultura y el ocio. Desde el mítico Le Procope – Rousseau, Voltaire y Diderot se contaron entre sus ilustres, e ilustrados, clientes- hasta los grandes salones abiertos en Montparnasse durante la tercera década del XX – frecuentados por artistas de diversas vanguardias-, fueron muchos los cafés que actuaron, durante más de doscientos años, como testigos del devenir cultural y artístico de la capital francesa. Uno de ellos fue el Nouvelle-Athènes, que vino a sustituir al *Guerbois* como punto de encuentro de los impresionistas, teniendo su época de esplendor en las últimas décadas del XIX, el período que aquí nos ocupa. Mientras tanto, los cabarets Le Chat Noir, Moulin Rouge y Folies Bergère, se erigían en los grandes epicentros de la diversión y el espectáculo de aquel deslumbrante París. Y por

⁵¹ Los cafés, como espacios de reunión de intelectuales y artistas, existen desde el siglo XVIII, pero en las últimas décadas del XIX y primeras del XX quizá vivieron su edad de oro. Véase BONET CORREA, Antonio, “Los cafés históricos”, *LARS. Cultura y ciudad*, nº 9, 2007, pp. 46-53.

fin, en 1895, como ya se narró al comienzo de esta contextualización, irrumpía el cine en la agitada vida de los parisinos.

Al mismo tiempo, en el corazón de Europa, otra gran ciudad podía tratar de tú a tú a la orgullosa París. Se trataba de Viena, capital del Imperio Austrohúngaro y sede de una monarquía centenaria. La ciudad vivía por entonces su segunda época de esplendor, tras un siglo XVIII en el que se había visto cuajada de majestuosos palacios y bellas iglesias barrocas. A mediados del XIX había acometido, como la mayor parte de las grandes urbes europeas, su ampliación y modernización: se derrumbó la antigua muralla y en su lugar se abrió una gran avenida circular, el Ringstrásse, que rodeaba el centro histórico y lo comunicaba con la ciudad nueva. En el terreno cultural y artístico, Viena nunca había dejado de ser un lugar de referencia, como demuestra el hecho de que muchos de los grandes nombres de la música culta, desde finales del XVIII a mediados del XIX, ya fuesen nacidos – Schubert, los Strauss...- o residentes en la ciudad –Mozart, Beethoven, Brahms...-, desarrollaron su actividad profesional en ella. Pero lo verdaderamente valioso de aquella Viena finisecular era la coincidencia, nada casual –valga la contradicción-, de destacados representantes en todos los ámbitos de la cultura y del arte⁵². Al filósofo Freud, al escitor Schnitzler, a los arquitectos Loos, Olbrich y Otto Wagner, o a los pintores Klimt, Schiele y Kokoschka, todos ellos en plena madurez intelectual y creativa, habría que añadir los venturosos nacimientos de futuras figuras en estos y otros campos: Wittgenstein, en la filosofía, Zweig, en la literatura, Schönberg, en la música, o Fritz Lang, Joseph von Stenberg y Billy Wilder⁵³, en el cine. Recordemos, por último, que fue en este enriquecedor contexto en el que se dio la Secesión, versión austriaca –esencialmente vienesa- del Art Nouveau, llegando a ser uno de los movimientos artísticos más fértiles, innovadores y valiosos de la Europa de entre siglos⁵⁴.

⁵² Sobre aquella magnífica diversidad cultural y artística de la Viena de finales de siglo, enmarcada en su contexto político y social, véase SCHORSKE, Carl E., *Viena fin-de-siecle. Política y cultura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

⁵³ El ingenioso Wilder no nació en Viena, pero sí que vivió allí desde muy niño, en un período que ocupó su infancia y adolescencia. Véase WILDER, Billy y KARASEK, Hellmuth, *Nadie es perfecto*. Mondadori, Barcelona, 2000, pp. 21-39.

⁵⁴ Un exhaustivo trabajo acerca de la situación política, social y cultural del Imperio Austrohúngaro, así como de la riqueza intelectual y artística que atesoró Viena, en particular, y el Imperio, en general, desde

Pero el Viejo Continente, al menos para algunos importantes historiadores como Arnold Hauser, no entró definitivamente en el nuevo siglo hasta una vez concluida la Gran Guerra. Con ella sucumbieron los grandes imperios que habían mantenido vigentes hasta entonces los principios sociales y políticos del Antiguo Régimen: Alemania y Austria-Hungría como perdedores del conflicto, pero también Rusia, a causa de la revolución bolchevique de 1917 que acabó con el zarismo. Con los tratados de paz que pusieron fin a la guerra se modificó sustancialmente el mapa de Europa, sobre todo en su zona centro y este, pues, por ejemplo, la desintegración del Imperio Austrohúngaro dio lugar a la independencia de varios países y a los correspondientes cambios fronterizos. Así comenzó el que después se denominaría período de entreguerras, marcado por un intento de democratización en varios países que finalmente resultaría fallido. En la ultrajada Alemania –las exigencias francesas se impusieron al redactar el Tratado de Versalles, lo que suponía un castigo excesivo para la gran derrotada- se unía a la grave crisis económica un poderoso resentimiento hacia Francia, lo que no tardaría en cristalizar en el ultranacionalismo nazi⁵⁵. En Italia, pese a estar del lado de los vencedores, la inestabilidad política y económica hizo posible el ascenso al poder de Mussolini y sus fascistas, sirviendo de espejo para otros movimientos nacionalistas en países de escasa tradición democrática –España, Rumanía...-. Por su parte, en Rusia, lejos de iniciarse un camino democrático una vez derrocado el zarismo, los comunistas establecieron un sistema en el que quien no estuviese decididamente al servicio de la revolución no tenía cabida. Dicho sistema, al llegar el cruel Stalin, alcanzó un punto de ortodoxia y radicalismo ideológicos, apoyado en los métodos coercitivos más atroces, que ya sería imposible abandonar hasta la muerte del líder⁵⁶. En definitiva, media Europa vivió bajo el yugo de regímenes autoritarios o directamente totalitarios -con sus correspondientes pretensiones

mediados del XIX hasta la llegada de los nazis, se da en JOHNSTON, William M., *El genio austrohúngaro. Historia social e intelectual (1848-1938)*. KRK, Oviedo, 2009.

⁵⁵ Véase JIMÉNEZ CHUECA, Iván, “El tratado de Versalles. ¿La paz que preparó una guerra?”, *Clio. Revista de Historia*, nº 95, 2009, pp. 46-57.

⁵⁶ Acerca de la feroz represión stalinista véase FIGES, Orlando, *Los que susurran. La represión en la Rusia de Stalin*. Edhasa, Barcelona, 2009.

expansionistas- entre las décadas de los veinte y los treinta, lo que terminó por provocar la II Guerra Mundial.

Tal convulsión afectó también, como no podía ser de otra manera, al ámbito cultural. Pero hemos de tener en cuenta que los períodos de agitación e incertidumbre, pese a resultar nefastos para la economía y la sociedad de cualquier país, suelen tener un efecto contrario, enriquecedor y novedoso, en la cultura. ¿O acaso no fue el decadente siglo XVII en el que España, gobernada por abúlicos reyes, empezó a echar por la borda la magnificencia imperial que había logrado en la centuria anterior, el llamado Siglo de Oro de nuestras artes? Pues algo parecido ocurrió en aquella convulsa Europa de entreguerras.

En lo que afecta a la filosofía, Wittgenstein y los integrantes del Círculo de Viena prolongaron durante la primera mitad del siglo el protagonismo vienés que el todavía activo Freud había iniciado a finales del XIX. Eso sí, los nuevos filósofos austriacos siguieron una línea de inspiración positivista que poco o nada tenía que ver con el psicoanálisis freudiano⁵⁷. Por su parte, Heidegger fue una pieza fundamental para poner las bases de dos de las corrientes filosóficas más importantes del siglo: el existencialismo y la hermenéutica. También el español Ortega y Gasset se ganó un lugar preeminente entre los filósofos de la primera mitad del siglo gracias a sus teorías acerca del perspectivismo y la razón vital.

En el terreno de la literatura se mantuvo la enorme diversidad, tanto geográfica como estilística, propia de las décadas anteriores. En los años veinte la poesía vivió un período de esplendor: desde Chile, un jovencísimo e deslumbrante Pablo Neruda escribía sus versos más apasionados, destacando su poemario *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*; la poesía portuguesa llegaba a sus más altas cotas de calidad de la mano del poliédrico Pessoa y sus heterónimos; y por último, la Generación del 27, integrada fundamentalmente por poetas –Gerardo Diego, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Rafael

⁵⁷ Véase VV. AA., *Wittgenstein y el Círculo de Viena -Wittgenstein und der Wiener Kreis*, Actas del Congreso Internacional, Toledo, 2-5 de noviembre, 1994, coordinadores, PADILLA GÁLVEZ, Jesús y DRUDIS BALDRICH, Raimundo. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998.

Alberti...- hacía que las letras españolas viviesen su Edad de Plata⁵⁸. El teatro más innovador del momento era el que proponía desde Alemania el combativo Bertold Brecht, siendo algunas de sus obras llevadas a escena por el prestigioso Max Reinhardt, junto a quien se habían formado durante los años diez algunas de las que pronto se contarían entre las más destacadas figuras del inminente cine expresionista alemán⁵⁹. Por entonces, Marcel Proust iba completando *En busca del tiempo perdido*, un conjunto de siete novelas que suponía su gran aportación a la literatura moderna. Los alemanes Thomas Mann y Herman Hesse publicaban sus más célebres novelas, *La montaña mágica* y *El lobo estepario*, respectivamente. También la literatura anglosajona alcanzó importantes cotas en aquella misma década: el irlandés James Joyce publicó *Ulises*, su obra cumbre, y el norteamericano Ernest Hemingway, también en el campo de la novela, firmaba *Fiesta* y *Adiós a las armas*, dos de sus mejores obras. Por otro lado, la literatura más experimental tenía su principal campo de acción en Francia, donde destacaban los poetas surrealistas como André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard o Robert Desnos⁶⁰. Apollinaire, que había fallecido en 1918, fue para ellos un referente clave, pues experimentó en la poesía con sus novedosos caligramas, siendo, además, el primero en utilizar el término surrealismo.

En cuanto a la música, Stravinsky, con su reinención del ballet clásico, Bela Bartok, con sus investigaciones sobre la música folklórica húngara –también Falla lo había hecho en relación con la música popular española- y sobre todo Schönberg, con la invención del dodecafonismo, paradigma de la atonalidad, al igual que estaban haciendo los artistas de las vanguardias en el campo de las artes plásticas, abrieron nuevos caminos para la música culta durante el primer tercio del nuevo siglo⁶¹.

Los arquitectos, por su parte, decidieron seguir la veda racionalista abierta por Adolf Loos en Austria –Casa Steiner -, a la que pronto se sumaron Auguste Perret en

⁵⁸ Véase LAÍN ENTRALGO, Pedro y GARCÍA MONTERO, Luis, *La generación del 27: tradición y vanguardia*. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1993.

⁵⁹ Resultan interesantes las vinculaciones de Brecht con el expresionismo que se exponen en SÁNCHEZ, José A., *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1992.

⁶⁰ La poesía surrealista tuvo también un profundo calado en buena parte de los integrantes de la Generación del 27, así como en cuantiosos escritores hispanoamericanos.

⁶¹ Sobre el papel fundamental desarrollado por Schönberg véase GARCÍA LABORDA, José María, *El expresionismo musical de A. Schönberg: (tres estudios)*. Universidad de Murcia, Murcia, 1989.

Francia –Casa Franklin- y Peter Behrens en Alemania –Fábrica de turbinas AEG-. En el estudio de este último se formaron los más destacados arquitectos de las décadas posteriores: Gropius, Meyer, Mies van der Rohe y Le Corbusier. Los dos primeros fueron los principales artífices de la Bauhaus, donde la actividad conjunta de diversos profesionales hizo posible la fusión de diseño, arquitectura, arte y producción⁶². Su primera sede estuvo en Weimar, pero en 1925 cambió a Dessau, ubicándose en un nuevo edificio que puede considerarse el manifiesto arquitectónico de Gropius. A finales de la década, Mies realizó el pabellón de Alemania para la Exposición Universal de Barcelona de 1929, donde la utilización del muro-cortina y la extrema sencillez de sus elementos anticipaban su célebre máxima de “menos es más”. Tan sólo un año después, Le Corbusier llevaba a la práctica sus famosos “cinco puntos de una nueva arquitectura” –pilotis, terraza-jardín, ventana longitudinal, planta libre y fachada libre- a través de su magnífica Villa Saboya. Mientras tanto, algunas de las principales vanguardias artísticas también miraban hacia la arquitectura. El expresionismo, por ejemplo, tuvo en los alemanes Taut, Poelzig y Mendelsohn a sus máximos exponentes, quienes dieron a sus construcciones un cierto valor escultórico⁶³. El neoplasticismo holandés también tuvo su versión arquitectónica⁶⁴, a partir de la revista *De Stijl*, gracias a las propuestas teóricas de Van Eesteren y Van Doesburg –sus realizaciones prácticas fueron muy escasas-, así como a construcciones emblemáticas como la Casa Schröeder, en Utrecht, llevada a cabo por Rietveld⁶⁵. Los rusos, desde los presupuestos constructivistas, con Tatlin, El Lissitzky y Melnikov como protagonistas, pretendieron aunar arquitectura y obra social, pero fueron muchos más los proyectos que las

⁶² Un escrupuloso estudio, profusamente ilustrado, acerca de la breve pero compleja experiencia artística y arquitectónica que supuso la Bauhaus se da en FIEDLER, Jeannine., *Bauhaus*. Könemann, Colonia, 2006.

⁶³ Véase PEHNT, Wolfgang y BERAMENDI, Justo G., *La arquitectura expresionista*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

⁶⁴ El neoplasticismo, en cuanto a su propuesta de integrar arquitectura, arte y diseño, guarda una estrecha relación con la Bauhaus alemana.

⁶⁵ Algunos autores no vacilan a la hora de reconocer en Rietveld la figura más determinante del neoplasticismo arquitectónico: “Fue Guerrit Rietveld quien, tanto en su sillón de 1917 como en la Casa Schröeder en Utrecht, llevó a cabo un manifiesto construido de arquitectura neoplástica. Esta pequeña vivienda, situada al final de una hilera de casas tradicionales del siglo XIX, elabora la sintaxis neoplástica con un rigor paradigmático” SANZ BOTEY, José Luis, *La arquitectura del siglo XX. La construcción de la metáfora*. Montesinos, Barcelona, 1998, p. 44.

realidades⁶⁶. Incluso el pintor Malevich vinculaba el futuro del suprematismo a los arquitectos, y a su vez -o así puede interpretarse según la próxima cita-, el futuro de la arquitectura al suprematismo: “Habiendo establecido los planos determinados del sistema suprematista, la evolución ulterior del suprematismo, en adelante arquitectónico, la confío a los jóvenes arquitectos, en el sentido amplio del término, pues veo la época de un nuevo sistema de arquitectura sólo en él”⁶⁷. Tampoco el futurismo italiano, representado por Sant’Eliá, consiguió ir mucho más allá de la teoría a la hora de concretar sus propuestas para la ciudad del futuro.

Pero fueron las artes plásticas, como ya se dijo anteriormente, las que experimentaron un proceso de transformación más intenso durante el primer tercio del siglo XX. Aquellas puertas abiertas por los llamados postimpresionistas⁶⁸ dieron paso a una apabullante variedad de nuevos “ismos” –todos ellos movimientos de vanguardia- que, pese a tener cada cual unas características concretas, mantenían un común denominador: el rechazo frontal al arte tradicional y academicista. Además de este punto de partida, algunos de ellos compartían otros muchos elementos que a veces hacía muy difícil clasificar a determinados artistas en un movimiento o en otro. Esto sucedía, por ejemplo, entre fauvistas y expresionistas, pero también entre cubistas y futuristas, o entre constructivistas y neoplasticistas, manifestándose así una de las características esenciales del período: los numerosos vasos comunicantes existentes entre las distintas vanguardias.

El fauvismo fue el primero de estos movimientos vanguardistas. Pintores como Matisse, Derain, Dufy o Vlaminck, entre otros, habían recogido el testigo de Gauguin y no tardarían en exponer conjuntamente en el otoño de 1905. Un año después, a propósito de su segunda exposición colectiva, el crítico Vauxcelles les dedicó el calificativo de *fauves* –fieras-. La utilización llamativa de colores planos y la inspiración

⁶⁶ Véase LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*. Alianza, Madrid, 1988.

⁶⁷ MALEVITCH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*. Alberto Corazón, Madrid, 1975, p. 105.

⁶⁸ Aunque no concierne a este trabajo entrar en pormenores al respecto, téngase en cuenta lo siguiente: “Uno de los momentos más *confusos* en el desarrollo del arte contemporáneo es el que se sitúa entre el fin del impresionismo y el surgimiento de las vanguardias. (...) Pues bien, la confusión o la indecisión para afrontar este momento se pone de manifiesto en el fácil recurso con que muchos manuales lo definen como <<postimpresionismo>>, rehuyendo, mediante una simplificación semejante, la amplísima gama de posturas y matices que evidentemente se producen durante toda esta crisis artística” GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, y MARCHÁN FIZ, Simón, *Ob. Cit.*, p. 41.

primitivista fueron las dos principales señas de identidad de una corriente pictórica que presentaba importantes puntos de conexión con el expresionismo. El propio Matisse, sin ir más lejos, llegó a afirmar: “Lo que persigo por encima de todo es la expresión”⁶⁹. Dicha corriente -la expresionista-, como ya se advirtió con anterioridad, resultó mucho más compleja y difusa que el fauvismo. También lo habían sido sus precursores finiseculares, entre los que destacaron Munch, Van Gogh y Ensor. No obstante, llegaron a formarse dos grupos algo más definidos: *El Puente –Die Brücke–*, fundado en Dresde en 1905, del que formaron parte, entre otros, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde y Pechstein, y *El Jinete Azul –Der Blaue Reiter–*, creado seis años después en Munich, donde destacaron Kandinsky, Franz Marc y August Macke. En las exposiciones expresionistas, tanto de un grupo como del otro, solían participar artistas identificados con otros movimientos de vanguardia, caso de Derain y Vlaminck en la III Exposición de *El Puente*, o de Rousseau y Delaunay en la exposición que *El Jinete Azul* montó en la muniquesa Galería Tannhauser a finales de 1911. Una cita de Emil Nolde que, a priori, se podría aplicar tanto a fauvistas como expresionistas dice así: “Todos mis cuadros libres y fantásticos surgieron sin ningún ejemplo ni modelo, sin ninguna representación de contornos determinados. Evité de antemano toda reflexión, me bastaba con una vaga representación de ardor y de color”⁷⁰. En cualquier caso, unas líneas antes, el autor había revelado una característica consustancial al expresionismo de *El Puente*: “Los gritos de angustia y de terror de los animales acosaban el oído del pintor, y muy pronto se condensaban en colores, en un amarillo chillón el grito, en sombríos tonos violeta el ulular de los búhos”⁷¹. Esa idea del pintor que traslada al lienzo gritos de terror y angustia es propia de los artistas de *El Puente*, herederos más directos de Munch y su *Grito*, aspecto que lo hacía distanciarse tanto del fauvismo como de *El Jinete Azul*.

El cubismo, por su parte, se revelaba como la corriente de vanguardia más rupturista, formal y técnicamente hablando, de cuantas surgieron al albor del nuevo

⁶⁹ MATISSE, Henri, “Notas de un pintor”, *La Grande Revue*, París, 1908, recogido en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, y MARCHÁN FIZ, Simón, *Ob. Cit.*, p. 46.

⁷⁰ NOLDE, Emil, “El color como vibración”, recogido en HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967, p. 69.

⁷¹ *Ibidem*, p. 68.

siglo. Picasso, Braque y Gris fueron sus máximos exponentes. La despreocupación por el fondo –los temas representados solían ser banales: bodegones, guitarras...- y el interés por la forma, era algo que delataba su obsesión por “pintar y nada más”, como el propio Picasso expresó en alguna ocasión⁷². El marcado geometrismo de sus trazos y la representación del objeto a partir de múltiples puntos de vista fueron sus principales características. “Se ha reprochado vivamente a los nuevos artistas pintores sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas constituyen la esencia del dibujo. (...) Los pintores se han dejado llevar de manera completamente natural y, por así decirlo, intuitivamente por la preocupación de las nuevas medidas posibles de la extensión que en el lenguaje de los talleres modernos se conoce conjunta y brevemente por *cuarta dimensión*”⁷³ escribía Apollinaire en defensa de los atrevidos cubistas.

En efecto, estas tres corrientes de vanguardia habían roto de manera clara y contundente con la pintura tradicional, pero ninguna de ellas, pese a las estrechas relaciones entre sus miembros y las exposiciones colectivas organizadas, gozaba –o sufría, según se mire- de un manifiesto programático que hiciese más explícita y férrea su vinculación como grupo. El primer movimiento vanguardista en contar con un manifiesto de este tipo –al que, por cierto, siguieron varios más- fue el futurismo italiano. Era éste un movimiento que ya no sólo aglutinaba a artistas plásticos, sino también a escritores, fotógrafos, arquitectos o, incluso, cineastas. Además, dos de sus manifiestos, ambos redactados por Marinetti, respondían a cuestiones fundamentalmente políticas, estrechamente relacionadas con su actitud revolucionaria. No obstante, los artistas plásticos también tomaron la palabra en el *Manifiesto de los primeros futuristas*, firmado por Boccioni, Carrá, Russolo, Balla y Severini en 1910. Así decía en uno de sus primeros párrafos: “¡Camaradas! Os declaramos que el triunfante progreso de las ciencias ha determinado cambios tan profundos en la humanidad, que ha quedado abierto un abismo entre los dóciles esclavos del pasado y

⁷² Véase GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, y MARCHÁN FIZ, Simón, *Ob. Cit.*, p. 60.

⁷³ *Ibidem*, p. 65.

nosotros, los libres, los que confiamos en la grandeza luminosa del futuro”⁷⁴. Con esta exaltada y belicista declaración los artistas del futurismo evidenciaban el más elemental principio de su movimiento: el furibundo rechazo al pasado y la veneración por el futuro. De ahí su manifiesta fascinación por las máquinas y la velocidad, elocuentes símbolos de la modernidad y su progreso técnico.

En Rusia también triunfaron los revolucionarios postulados futuristas, pero en el terreno de las artes plásticas no tuvieron, ni mucho menos, la repercusión de la que sí que gozaron en Italia. Sólo Larionov, Gontcharova y los hermanos Buriluk, además del inminente mentor del suprematismo, Malevich, destacaron en un grupo cuya máxima personalidad pertenecía al campo de las letras: el poeta Maiakovski. Tuvo que ser a través de la abstracción como el arte ruso se ganase un lugar de preferencia en el competido panorama de las vanguardias europeas. Así nació el constructivismo, donde sobresalieron El Lissitzky, Tatlin, Popova, Rodchenko o los hermanos Pevsner, así como, otra vez, Malevich, quien, no obstante, había transitado su propio camino suprematista. Como el futurismo, el constructivismo ruso tuvo una indiscutible naturaleza revolucionaria, abominando del pasado y exaltando el futuro: “La hora final de la escultura y de la pintura de caballete ha llegado. Los jóvenes artistas han contribuido a su fin”⁷⁵ constataba Nikolai Tarabukin en 1922. De la misma manera, otra vez al igual que en el futurismo, en este movimiento era muy frecuente la condición interdisciplinar de sus miembros, así como la integración de los distintos medios artísticos.

Otro movimiento eminentemente revolucionario fue el dadaísta, surgido en el Cabaret Voltaire de Zurich en 1916, es decir, en plena Gran Guerra. En efecto, mientras el conflicto se eternizaba por la inmovilidad de sus frentes –la mortífera y exasperante guerra de posiciones- en la neutral suiza unos cuantos escritores y artistas, encabezados por el poeta experimental de origen rumano Tristan Tzara, se propusieron romper tajantemente con toda la tradición artística a través de la transgresión, la provocación y la libertad sin límites que les proporcionaba una percepción artística basada, en buena

⁷⁴ *Ibidem*, p. 143.

⁷⁵ TARABUKIN, Nikolai, “Del caballete a la máquina”, recogido en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, y MARCHÁN FIZ, Simón, *Ob. Cit.*, p. 320.

medida, en lo absurdo y lo contradictorio. Así concluía el Manifiesto Dadá firmado por Tzara en 1918: “Libertad: *dadá, dadá, dadá*, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: *la vida*”⁷⁶. Pero el dadaísmo no tardaría en encontrar nuevos espacios de desarrollo. En Berlín fue a través de las técnicas del *fotocollage* y del fotomontaje, gracias, fundamentalmente, a Raoul Hausmann, George Grosz, Hanna Höch y John Heartfield, manteniendo siempre un marcado sesgo político izquierdista que no presentaba el dadaísmo suizo. Mientras tanto, París, una vez concluida la guerra, volvía a reunir a lo más granado de las vanguardias artísticas europeas, donde se encontraban, por supuesto, los dadaístas. Muchos de ellos venían de aquel germinal Zurich donde, por los avatares históricos, había visto la luz el movimiento. Artistas como Jean Arp, Man Ray o Duchamp, quien con sus *ready-mades* se convirtió en precursor del arte conceptual, se cuentan en la imponente nómina de artistas ligados al dadaísmo parisino. No obstante, las desavenencias internas causadas por los enormes egos allí reunidos – Tzara, Picabia, Breton...-, ayudaron a una pronta disolución del grupo, si bien es cierto que el dadaísmo, por su propia esencia, estaba condenado a una rápida extinción, como bien recuerda Mario de Micheli: “Era un movimiento de emergencia, no algo que pudiese reestructurarse, encarrilarse por vías más normales, adquirir una patente legal de identidad y elegirse una morada en la que establecerse para toda la vida. Por tanto, era justo y entraba en la <<lógica>> dadaísta, que Dada matase a Dada. El verdadero final del dadaísmo tiene ahí su explicación, y no en las varias controversias que estallaron en su época entre Breton y Tzara”⁷⁷. A dicha desintegración va unida la derivación hacia el incipiente surrealismo que muchos de sus miembros experimentaron.

Fue en 1921 cuando Breton tuvo su primer contacto con el eminente Sigmund Freud. Durante los dos años siguientes, Breton y sus más allegados, todavía integrantes del grupo dadaísta parisino, fueron desarrollando un concepto que gozaría de capital importancia en el Primer Manifiesto del Surrealismo: el automatismo psíquico. Ciertamente es que los firmantes de aquel primer manifiesto de 1924 pertenecían al mundo de las

⁷⁶ TZARA, Tristan, “Manifiesto Dadá”, recogido en HUELSENBECK, Richard (Ed.), *Almanaque Dadá*. Tecnos, Madrid, 1992, p. 131.

⁷⁷ DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza, Madrid, 1983, p. 170.

letras, pero también lo es que algunos artistas plásticos como Max Ernst, Joan Miró y André Masson ya eran, de facto, miembros del nuevo grupo. A ellos se sumaría poco después Yves Tanguy. Pero habría que esperar a los estertores de la década, habiéndose publicado ya el Segundo Manifiesto del Surrealismo y provocado las primeras crisis internas, para que se incorporase al grupo quien estaba llamado a ser el máximo exponente de sus artistas plásticos: Salvador Dalí. Su método crítico-paranoico vino a abrir nuevos horizontes a un movimiento que desde las aportaciones técnicas realizadas por Max Ernst a mediados de la década –*frottage* y *grattage* se sumaban a su anterior contribución al *collage*- no proporcionaba grandes novedades al ámbito plástico. Por otro lado, hay que tener en cuenta que el surrealismo, a diferencia del dadaísmo, era menos radical e iconoclasta que éste, lo que le permitió, más allá del caudillaje de Breton, extenderse en el tiempo y en el espacio⁷⁸. La diversificación del movimiento, cuando definitivamente se le fue de las manos a su obstinado iniciador a finales de los treinta, era ya un hecho a comienzos de la década. Magritte, Delvaux, Brauner, Domínguez, Matta, Lam o Leonora Carrington son sólo algunos de los muchísimos artistas plásticos que pueden engrosar la nómina de creadores surrealistas, aunque fuese al margen de la ortodoxia bretoniana. Otros, como Picasso, se vieron en algunas etapas de su carrera fuertemente influidos por el surrealismo, aunque el malagueño “no reconocerá la influencia surrealista sobre su arte hasta 1933”⁷⁹.

Otros movimientos como el neoplasticismo holandés o la Nueva Objetividad y la Bauhaus alemanas, además de las muchas derivaciones que presentaron los anteriormente expuestos –rayonismo, orfismo, suprematismo, etc-, terminaron por completar el rebotante mapa de las vanguardias históricas europeas.

Mientras tanto, desde que los Lumière presentaran su cinematógrafo en la consabida sesión del Grand Café, el cine había ido alcanzando una serie de hitos en su breve pero intensa historia. El primero de ellos se debe al mago Georges Méliès, quien desde un principio había vislumbrado las enormes posibilidades del cine como medio de

⁷⁸ Resulta interesante la siguiente paradoja planteada por De Micheli: “Dada hallaba su libertad en la práctica constante de la negación; el surrealismo intenta dar a esa libertad el fundamento de una doctrina”, *Ibidem*, p. 173.

⁷⁹ DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno. El siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2002, p. 184.

expresión visual. Entre 1896 y 1912 realizó cientos de películas, entre las que destaca su deslumbrante *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902). Films argumentales que iban más allá de ese interés meramente científico y documentalista de las películas Lumière, otorgando al cine una dimensión creativa que, no obstante, tenía mucho más de espectáculo que de arte. Entre los pioneros también fue esencial el papel de la británica Escuela de Brighton, pues los orígenes más remotos tanto de los movimientos de cámara –escenas documentales de una competición acuática en Henley (1899)- como del montaje –*Ataque a una misión china* (*Attack on a Chinese Mission Station*, 1900)- se deben a su miembro más destacado, James Williamson⁸⁰. Ya en América, pronto tomaría su testigo Edwin Porter, operador de cámara de Edison. Con *Salvamento en un incendio* (*Life of an American Fireman*, 1902) y *Asalto y robo a un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903) siguió explorando, aunque fuese de una manera tosca e incipiente, las posibilidades del montaje. Pero sin las aportaciones de Williamson y Porter, qué duda cabe de que la consagración de la sintaxis cinematográfica que llevó a cabo Griffith, ya en la segunda década del siglo, no habría sido posible. Películas como *El nacimiento de una nación* o *Intolerancia* –ya citadas en la introducción-, sus dos obras maestras, venían a evidenciar el paso del MRP (Modo de Representación Primitivo) al MRI (Modo de Representación Institucional), o lo que es lo mismo, la mayoría de edad de un medio que habiéndose desembarazado de influencias teatrales gozaba ya de un lenguaje propio.

Parece claro, a tenor de estos últimos acontecimientos, que la impetuosa América estaba tomando la delantera a la vieja Europa también en lo que al cine se refiere. Como respuesta desde este lado del Atlántico, todavía en la primera década del siglo, los orgullosos franceses habían propuesto un cine artístico y culto frente al mero entretenimiento que suponían las películas americanas. Con este propósito dos notables banqueros, los hermanos Lafitte, fundaron en 1908 una nueva productora, cuya dirección fue confiada a dos prestigiosos hombres de teatro: Charles Le Bargy y André Calmette. Nacía así el *Film d'Art*. Pero aquella fórmula estaba llamada a fracasar, pues adolecía de tal carga teatralizante que quedaba muy lejos de los progresos narrativos

⁸⁰ Véase GUBERN, Román, *Historia del cine. Ob. Cit.*, pp. 59 y 60.

que, como ya hemos visto, el cine estaba experimentando en América. Será a finales de la década de los diez, una vez concluida la Gran Guerra, y sobre todo durante los centelleantes años veinte, cuando por fin el cine europeo encuentre ese camino artístico que tanto había buscado. Para ello resultó esencial la conjunción de dos factores: la asimilación de ese lenguaje propio que el cine había encontrado en América y la referencia de las vanguardias plásticas que por entonces inundaban Europa.

Es cierto que durante la década de los diez se habían realizado algunos films que anticipaban, en cierto modo, lo que sería el cine de vanguardia. En este sentido, hay quien ha visto en la primera película de Paul Wegener, *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1913), un claro precedente del cine expresionista alemán, pero lo sería, en todo caso, por cuestiones temáticas, pues quedaba todavía muy lejos de los atrevimientos formales de Wiene y compañía. Sin embargo, otras películas como *Drama en el cabaret futurista nº 13* (*Drama v kabare futuristov nº 13*, 1914), del ruso Vladimir Kassianov, *Vida futurista* (*Vita futurista*, 1916), de Arnaldo Ginna, y las dos incursiones cinematográficas del fotógrafo Anton Giulio Bragaglia, *Thais* (1917) y *Pérfido encanto* (*Perfido Incanto*, 1918), sí que estuvieron directamente ligadas a un movimiento vanguardista como fue el futurismo. No obstante, que resultasen tan pocos los films llevados a cabo por estos revolucionarios artistas rusos e italianos, unido al hecho de que su vanguardismo no fuese mucho más allá de una serie de fantásticos decorados de inspiración futurista y cubista, ha llevado a muchos investigadores a dejar fuera del cine de vanguardia tales películas. De la misma manera, ha sido tal la concreción clasificadora de algunos estudiosos en este terreno, que se ha llegado a aplicar el calificativo de cine vanguardista tan sólo a las experimentaciones abstractas llevadas a cabo, entre otros, por Eggeling, Richter, Ruttmann y Chomette, así como a las aventuras cinematográficas emprendidas por dadaístas y surrealistas, dejando fuera, ya no sólo el cine de la difusa escuela impresionista francesa, sino también el de los revolucionarios rusos y el de los expresionistas alemanes, con sus correspondientes derivaciones⁸¹. Ciertamente es que ni los films de Eisenstein, Pudovkin y compañía, ni los de

⁸¹ Véase PALACIO, Manuel, "Cine de vanguardia" en VV. AA., *Historia general del cine. Vol. V. Europa y Asia (1918-1939)*. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 259-302.

los grandes genios del cine de la República de Weimar, estuvieron directamente ligados a ningún grupo vanguardista; pero no menos cierto es que sus innovaciones formales, unidas a sus poderosos progresos técnicos, en el caso de los rusos, y a su irrefutable condición artística, en el de los alemanes, que tanto los alejaban del modelo imperante americano como los acercaban a las vanguardias europeas, los hacían merecedores, sin duda alguna, de la calificación de vanguardistas.

Se ha aludido ya la escuela impresionista francesa, la cual estuvo representada por cineastas de la talla de Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L'Herbier o Germaine Dulac. Películas como *La inhumana* (*L'Inhumaine*, 1924), de L'Herbier, dejan patente su condición vanguardista⁸². Por el contrario, la idea de englobarlos como un grupo homogéneo queda en entredicho, pues la traslación al celuloide de ciertos elementos plásticos característicos de la corriente pictórica que les dio nombre se convierte en el único argumento que se puede sostener a la hora de encontrar un vínculo entre tan variados realizadores que sirva de justificante para hablar de escuela o grupo. De hecho, como nos recuerdan respecto a tal denominación Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, “se trata, en el fondo, de la coincidencia cronológica y geográfica de una serie de experiencias cinematográficas que lo único que tienen en común es la peculiar utilización de los dispositivos ópticos que nos hacen pensar en las texturas plásticas de 30 años antes”⁸³.

En Alemania, la gran derrotada tras la guerra, las innovaciones cinematográficas iban a seguir un camino muy distinto. El expresionismo, ese complejo movimiento que tan hondo había calado en los artistas alemanes, iba a tener también su trasunto en la gran pantalla⁸⁴. No dejaría de ser un cine paradójico en cuanto que los argumentos de sus películas solían responder a viejas historias de raigambre romántica, mientras que la puesta en escena resultaba deslumbrantemente novedosa. Era la manera de actualizar, aunque sólo fuese formalmente, unas historias y mitos netamente

⁸² Un interesante acercamiento a la notable dimensión estética de estos cineastas se da en LUCAS, Gonzalo de, *Vida secreta de las sombras. Imágenes del fantástico en el cine francés*. Paidós, Barcelona, 2001, pp. 82-102.

⁸³ ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, M^a Jesús, *Ob. Cit.*, p. 98.

⁸⁴ Resultan imprescindibles dos textos, ya clásicos, acerca del cine alemán desarrollado en este período: KRACAUER, Sigfried, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona, 1985; y EINER, Lotte H., *La pantalla demoniaca*. Cátedra, Madrid, 1988.

germánicos, que servían tanto para contrarrestar la gran fuerza del cine americano como para expiar los propios fantasmas de la sociedad alemana. El aparato industrial, con la recién creada UFA (Universum Film A.G.), estaba a punto para llevar a cabo las más ambiciosas producciones. *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Cabinet des Doktor Caligari*, 1919), de Robert Wiene, fue su film germinal. El enorme protagonismo que adquirieron sus decorados confeccionados a base de telas pintadas, ya no sólo a nivel decorativo sino también, y muy especialmente, simbólico y expresivo, hizo que se llegase a hablar de “caligarismo” para definir una suerte de subdivisión dentro del propio cine expresionista. A dicho grupo solamente parecen poder adscribirse los dos siguientes films del mismo realizador: *Genuine* (1920) y *Raskolnikoff* (1923). Ninguno de ellos, salvo el inaugural *Caligari*, llegaría a las cotas de excelencia conquistadas con películas como *El Golem* (*Der Golem*, 1920), segunda versión del mismo tema realizada por Paul Wegener, *Sombras* (*Schatten*, 1923), de Arthur Robinson, *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922) y *Fausto* (*Faust, Eine deutsche Volkssage*, 1926), ambas de Friedrich W. Murnau, o *Las tres luces* (*Der Müde Tod*, 1921) y *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924), las dos de Fritz Lang. Pero el portentoso cine alemán de aquella época iba más allá de los límites establecidos por el expresionismo y sus fantasmas. Ernst Lubitsch, personaje esencial en los primeros pasos de la UFA, había realizado algunos films de temática histórica entre los que destacan *Madame Du Barry* (*Madame Dubarry*, 1919) y *Ana Bolena* (*Anna Boleyn*, 1920), así como elegantes comedias satíricas, caso de *La princesa de las ostras* (*Die Austernprinzessin*, 1919). Lang, por ejemplo, también había probado suerte con otros géneros como el policiaco con su magnífica *El Doctor Mabuse* (*Doktor Mabuse, der Spiler*, 1922), dividida en dos partes. Pero lo más significativo a este respecto fue la veta realista que se abrió con el llamado *Kammerspielfilm*, inspirado en el teatro de cámara (*Kammerspiel*) de Max Reinhardt, cuya figura más representativa fue Lupu-Pick con sus films *Scherben* (1921) y *Sylvester* (1923). De hecho, fue esta vertiente naturalista la que encontró continuidad en la segunda mitad de la década con realizadores como Dupont o Pabst. En cualquier caso, aquel embriagador cine fantástico, pese a tender a la desaparición, aún persistía en ciertos films de Fritz Lang,

Metrópolis (*Metropolis*, 1926) y *La mujer en la luna* (*Frau im Mond*, 1929), pero ya con la mirada puesta en un inquietante futuro y no en un pasado de exaltación romántica.

En 1921 la Rusia revolucionaria dejaba atrás su guerra civil con el consiguiente afianzamiento del bolchevismo. Era el momento de levantar una potente industria cinematográfica que cantase las bondades de la Revolución. Para ello se contaba ya con un buen número de abnegados profesionales que se habían forjado como documentalistas en el campo de batalla. En ese mismo año se fundaba la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS), que incorporaba elementos de la interpretación teatral más vanguardista al campo del cine⁸⁵. Su película más representativa fue *Las aventuras de Octobrino* (*Pochozdenija Oktjabriny*, 1924), una disparatada comedia con un marcado sesgo político. Un año después, en 1922, el entusiasta Kulechov creaba su prestigioso Laboratorio Experimental, donde llevó a cabo unos interesantes experimentos sobre el montaje⁸⁶. Allí se formó uno de los más destacados cineastas que daría aquel fértil cine ruso, Vselovolod Pudovkin, quien tiene en *La madre* (*Mat'*, 1926) su indiscutible obra maestra. También en 1922 Dziga Vertov empezó a aplicar su novedosa teoría del cine-ojo (kinoglaz) en el noticiario Kino-Pravda (Cine –Verdad) que él mismo acababa de crear. Aún así, hasta finales de la década no iba a llegar su más célebre film, *El hombre de la cámara de cine* (*Celovec Kinoapparatom*, 1929). Pero, sin duda alguna, la figura más importante de aquel venturoso cine soviético fue Segei Eisenstein. Ya en 1923 había expuesto su teoría del montaje de atracciones que pronto llevaría a la práctica en *La huelga* (*Stacka*, 1924). Al año siguiente filmó su obra cumbre, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), a la que siguió la imponente *Octubre* (*Oktiabr*, 1927)⁸⁷. Sin duda, el cine revolucionario ruso ya se había ganado un lugar de privilegio en el panorama internacional.

⁸⁵ Sobre este singular centro de formación y realización véase RADISARDA, Giusi (Ed.), *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

⁸⁶ Véase RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e Historia del Arte*. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 230-234.

⁸⁷ Sobre la figura esencial de Eisenstein véase BORDWELL, David, *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*. Paidós, Barcelona, 1999.

Eso sí, si se quería encontrar un cine radicalmente vanguardista –fuera del ya mencionado cine abstracto-, que se mantuviese ajeno por completo a las grandes productoras, había que recalar, irremediablemente, en el cine dadaísta. Éste sí fue un cine decididamente experimental, hecho por y para artistas, sin ninguna pretensión comercial. Se trataba de brevísimos films sin argumento, en los que los hallazgos técnicos se ponían al servicio de ese espíritu transgresor y absurdo que impregnaba las obras dadaístas. Aquí habría que incluir *El retorno a la razón* (*Le retour à la raison*, 1923), de Man Ray, *Entreacto* (*Entre'acte*, 1924), de René Clair, *Anemic Cinema* (1925), de Marcel Duchamp, y *Emak Bakia* (1926), también de Man Ray, sin olvidar *El ballet mecánico* (*Le ballet mécanique*, 1924), de Fernand Léger, que pese a ser presentado como film cubista –su autor estaba adscrito a tal movimiento- no puede disimular sus muchas vinculaciones con el dadaísmo fílmico.

Pero al igual que había ocurrido con el resto de disciplinas artísticas, el cine dadaísta tenía sus días contados. Sólo la tercera película de Man Ray, *La estrella de mar* (*L'étoile de mer*, 1928), según algunos especialistas, podría completar una lista de títulos a todas luces exigua. Pero este film, además, parece estar ya mucho más cerca de lo que sería el cine surrealista que del dadaísta. Ahora bien, existe una eterna polémica acerca de a qué películas se le puede aplicar el calificativo de surrealista y a cuáles no. Sobre dicha cuestión, los propios surrealistas fueron tremendamente restrictivos, siéndolo también, por extensión, buena parte de los especialistas que se han pronunciado posteriormente sobre este asunto. “Parece existir hoy un cierto consenso en señalar que la producción surrealista *strictu sensu* comprende sólo tres films: *Le coquille et le clergyman*, y los dos primeros films de Buñuel”⁸⁸, así se expresa al respecto Román Gubern. Sobre ello insiste también Pérez Perucha, lamentándose de lo raquítico de dicha nómina, al tiempo que propone la inclusión en la misma, precisamente, de los dos últimos films de Man Ray: “Así las cosas, es un hecho comúnmente admitido que el cine surrealista se reduce a dos títulos, quizá a tres. Pero ni siquiera tal axioma se ve libre de observaciones que dinamitan su arquitectura. (...) Y

⁸⁸ GUBERN, Román, “Tardosurrealismo/postsurrealismo: ecos y efluvios” en VV. AA., *Surrealistas, Surrealismo y Cinema*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1991, p. 185.

ello pese a que algunos creemos que podría completarse el censo -¡albricias!, otros cuarenta y cinco minutos de metraje- con las películas de Man Ray *L'étoile de mer* y *Les mystères du château de Dé*, por mucho que el sínodo surrealista de la época las desdeñara”⁸⁹. A ellas, no obstante, aún se podrían añadir dos títulos más: *Fantasma antes del desayuno* (*Vormittagsspuk*, 1928), de Hans Richter, y *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*, 1930), del polifacético Jean Cocteau. Sea como fuere, es una realidad que los films surrealistas, pese a la notable extrañeza que sus imágenes y sus líneas argumentales provocaron en el espectador, no presentaron, ni mucho menos, el hermetismo de sus predecesores dadaístas. De hecho, sirvieron como fuente de inspiración estética y poderoso referente iconográfico a otras muchas películas y cineastas de décadas posteriores.

⁸⁹ PÈREZ PERUCHA, Julio, “A propósito de los surrealistas y el cinema” en VV. AA., *Surrealistas...*, *Ob.Cit.*, p. 10.

PRIMERA PARTE

LA ARTES PLÁSTICAS EN EL CINE DE LAS VANGUARDIAS

Como ya se ha dicho en la introducción, esta primera parte versará sobre las influencias iconográficas que el cine realizado al calor de los movimientos de vanguardia recibió del ámbito de las artes plásticas –muy fundamentalmente de la pintura, aunque también en algún caso de la escultura-, tanto de las desarrolladas en períodos históricos anteriores como de las que se estaban elaborando en aquellos mismos años, lo que significa que la dirección cine-artes plásticas que vertebrará el cuerpo fundamental de este trabajo queda aquí subvertida. En cuanto a ello, conviene recordar que en dicha primera parte se abordarán únicamente cuestiones de carácter iconográfico, soslayando aquellas otras que pudieran hacer referencia a aspectos técnicos o formales, pues éstas han sido ya tratadas con el detalle que merecen en varios de los trabajos de investigación citados en la introducción. Entre dichas cuestiones estarían las relativas al cine abstracto, cuyos máximos representantes fueron Walter Ruttmann, Hans Richter y Viking Eggeling, pues este tipo de cine consistía, fundamentalmente, en dotar de movimiento la pintura abstracta, así como al llamado cine puro, representado por el francés Henry Chomette, hermano de René Clair, ya que éste se basa en la utilización de elementos y medios estrictamente cinematográficos, de lo que se desprende que en ninguna de estas dos tendencias vanguardistas del cine pudo tener cabida elemento iconográfico alguno⁹⁰. No obstante, sí que se atenderá de manera puntual a determinadas características formales que pasaron con total naturalidad de las vanguardias plásticas a las cinematográficas, sobre todo en lo que al diseño de los decorados se refiere.

Resulta imprescindible tener claro que, pese a que todos los movimientos vanguardistas tuvieron su trasunto en el campo cinematográfico, dicha correspondencia no se produjo siempre con la misma intensidad. Así, por ejemplo, mientras que el

⁹⁰ Muy interesante al respecto resulta un estudio en el que se apunta a Barcelona como lugar donde se pudieron dar los primeros pasos en lo relativo al cine abstracto de la mano del artista ruso Serge Charchoune, afincado en la capital catalana durante la Gran Guerra: GUBERN, Román, “La asimetría vanguardista en España” en VV. AA., *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. Actas del III Congreso de la A.E.H.C., Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1991, pp. 255-279. También sobre este artista, reflexionando sobre si sus pinturas en movimiento podían ser consideradas cine, véase PUYAL, Alfonso, *Cinema y arte nuevo. La recepción filmica en la vanguardia española*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 259-263; y CAMPS, Montse, “Els Films ornem de Sergei Charchoune: si no eren films, què eren?”, *D’Art*, nº 21, 1995, pp. 67-83.

expresionismo tuvo una muy destacada transposición en la gran pantalla, el cubismo tan sólo puede ser representado en dicho ámbito por un solitario film, el ya mencionado *Ballet Mécanique*, única experiencia en el terreno cinematográfico del influyente pintor Fernand Léger. En este sentido, resulta especialmente curioso el caso del llamado cine impresionista francés, al que ya se aludió en la contextualización.

En cualquier caso, fueron tanto las ráfagas plásticas del futurismo como los angulosos trazos de la pintura expresionista los que mejor acomodo encontraron en las correspondientes extensiones fílmicas de tales movimientos vanguardistas. En cuanto al cine expresionista, resulta paradigmático el caso del que es considerado el film inaugural de dicha escuela, *El gabinete del Doctor Caligari*, así como los de otras dos películas dirigidas poco después por el propio Wiene, *Genuine* y *Raskolnikow*, dando lugar a lo que algunos estudiosos han visto oportuno denominar “caligarismo”, cuya principal diferencia en relación con el resto de películas expresionistas estriba, precisamente, en la particular atmósfera que generan sus fantásticos decorados elaborados a partir de telas pintadas⁹¹. Igualmente, los tres films que mejor representan la vertiente cinematográfica del futurismo italiano, *Vida futurista*, *Thais* y *Pérfido encanto*, el primero de Arnaldo Ginna y los dos siguientes de Anton Giulio Bragaglia, además de la producción rusa *Drama en el cabaret futurista n° 13*, de Vladimir Kassianov, son fiel reflejo del paso a los escenarios y decorados cinematográficos de los elementos plásticos característicos de la pintura futurista. No obstante, también existieron films que no siendo encuadrados directamente en ninguna corriente vanguardista, incorporan a lo largo de su metraje algunas escenas en las que la influencia plástica de estos u otros movimientos de vanguardia resulta evidente. Sería éste el caso de *L'Inhumaine*, de Marcel L'Herbier, película cuyo vanguardismo radica, casi exclusivamente, en los decorados de inspiración cubista diseñados, entre otros artistas plásticos, por el prolífico Fernand Léger.

Recordemos una vez más que todos estos aspectos formales y plásticos han sido ya tratados en profundidad por destacados estudiosos e investigadores. Por ello nos

⁹¹ Véase SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Verdoux, Madrid, 1990, pp. 111-135.

limitaremos en estos primeros capítulos a abordar el estudio de ciertas cuestiones iconográficas que no han sido todavía atendidas con el detalle que merecen -en ocasiones ni tan siquiera advertidas- por dichos especialistas. Se trata, en definitiva, de analizar la transposición al terreno del cine vanguardista de poderosos y llamativos elementos iconográficos provenientes del campo de las artes plásticas, por lo que serán los movimientos cinematográficos de vanguardia más nutridos y figurativos – expresionismo alemán, vanguardia rusa y surrealismo- los que se nos revelen como principales receptores de tales imágenes. Por último, como ya advertimos en la introducción respecto a las influencias del cine en las artes plásticas, sería deseable tener claro que las relaciones que estableceremos, en esta ocasión entre obras plásticas y planos cinematográficos, no tienen por qué responder en todos los casos a una deliberada actuación del cineasta respecto a tales referentes, pues, en ciertas ocasiones, lo más probable es que éste no fuera ni tan siquiera consciente de estar incorporando a su película determinadas referencias iconográficas procedentes de las artes plásticas.

CAPÍTULO I

El cine expresionista alemán

No cabe duda de que si hubo una corriente cinematográfica de vanguardia que tuvo en las imágenes generadas por la pintura, tanto por la tradicional como por la contemporánea, un referente ineludible, ésa fue la que representan los films del expresionismo alemán. De hecho, en el próximo apartado vamos a ver cómo según los parámetros estilísticos de la pintura expresionista se edificó toda una iconografía urbana que sirvió de base espacial donde ubicar las diversas historias fantásticas que narraban estas películas. De la misma manera, más adelante analizaremos algunos casos concretos, presentes en estos mismos films o en otros coetáneos, donde la directa influencia de ciertas imágenes nacidas de la pintura vanguardista, en general, o expresionista, en particular, resulta patente, atendiendo posteriormente a otros casos en los que la huella de algunos de los más destacados ilustradores de la segunda mitad del XIX y comienzos del XX se hace igualmente palpable. Asimismo, la gran pintura decimonónica, sobre todo la romántica y la simbolista, se nos revelará como múltiple y variada inspiradora de estos films. Por último, también se atenderá a la pintura tradicional, especialmente a la barroca, la cual se hace presente tanto en forma de cita explícita como de referente iconográfico, como ocurre con los períodos artísticos posteriores, en estas u otras películas de la Alemania de Weimar⁹².

Un caso particular: ciudades medievales de trazo expresionista

La huella plástica de la pintura expresionista en las películas que integran lo que en un sentido amplio se denominó expresionismo cinematográfico no se limitó a la presencia de telas pintadas con motivos de una abstracción angulosa ni a la de

⁹² Dichas relaciones ya han sido abordadas detalladamente por el historiador del cine Luciano Berriatúa en una obra de notable interés dedicada a Murnau –mencionada en la introducción-, de ahí que en el presente apartado no se llegue a profundizar en aquellos casos que ya hayan sido tratados por dicho especialista, atendiendo, fundamentalmente, a aquellos otros que nos parezcan especialmente relevantes y que tan sólo hayan sido apuntados –o ni tan siquiera eso- en tan prolijo trabajo.

inquietantes objetos diseñados desde la desproporción y la asimetría, sino que llegó a revelarse en ciertos aspectos figurativos que se repetían en varios films, terminando por configurar lo que hoy podemos definir como auténticas iconografías espaciales o decorativas. Es éste el caso, por ejemplo, de las fantásticas ciudades medievales en las que tiene lugar la acción desarrollada en algunas de las más importantes películas de cuantas integran dicho período, tales como la ya mencionada *El gabinete del Doctor Caligari*, germen de la escuela, *El Golem* o *Fausto*.

En efecto, en todos estos films, así como en otros coetáneos, la pequeña ciudad de casas torcidas y yuxtapuestas, abigarradas en un conjunto arquitectónico que parece sacado de un cuento de hadas –más bien de brujas–, sirve como escenario a las fantásticas historias en ellos narradas. En cuanto a esto, no deja de ser curioso lo que supone el alumbramiento de una cierta iconografía llevada a cabo por pintores, no desde los caballetes y las salas de exposiciones, sino a partir de su labor como diseñadores de escenarios cinematográficos. Y es que, si reparamos en cómo solían ser los paisajes urbanos plasmados en los lienzos de los pintores expresionistas, descubrimos que no tenían tanto en común con los diseñados en las películas antes mencionadas como podríamos pensar en un principio. Sólo algunas contadas obras de Vlaminck o de Kandinsky podrían ser consideradas precedentes de las ciudades diseñadas por los artistas plásticos para las historias fantasmagóricas llevadas a la gran pantalla por cineastas como Wiene o Murnau. De modo que se nos antoja francamente interesante el hecho de que una iconografía de naturaleza pictórica sea pergeñada en el seno del séptimo arte, lo que demuestra que en este bullicioso período de las vanguardias históricas la nueva disciplina artística que era el cine no se limitaba a recoger las novedades formales e iconográficas que se forjaban desde la pintura, sino que él mismo podía llegar a propiciar ciertas iniciativas plásticas, en general, y pictóricas, en particular.

La primera de las películas que presenta esa imagen de la ciudad medieval de trazo expresionista es *El gabinete del Doctor Caligari*⁹³. El film comienza con la

⁹³ A partir de este momento, debido a las numerosas ocasiones en las que será necesario hacer alusión a esta película, su título quedará abreviado a *Caligari*.

presencia de un enigmático personaje que rememora su particular historia a través de un *flash-back*. La primera imagen correspondiente a dicho recuerdo que aparece en pantalla es la de la localidad donde nació el narrador: una pequeña ciudad encaramada a una colina, cuajada de casas de perfiles torcidos, con ventanas irregulares y tejados puntiagudos, y rematada en la cumbre por una iglesia que por su marcada verticalidad aparenta ser de estilo gótico. Dicha ciudad está pintada sobre un gran telón, quedando su carácter pictórico en evidencia desde un principio, lo que no preocupa en absoluto al director, pues una de las claves del efecto expresivo que pretende conseguir en la película estriba en la irrealidad y la condición pictórica de sus escenarios. Este mismo telón con la agreste ciudad expresionista pintada sirve de fondo para el plano siguiente, en el cual nos es presentado, mientras deambula por una feria deshabitada, el inquietante personaje que da título al film: el doctor Caligari. Igualmente, dicho telón vuelve a ser empleado como fondo en la escena en la que el protagonista y su amigo acceden a aquel mismo recinto ferial, esta vez repleto de visitantes y con sus atracciones –tióvivo, carrusel, organillo, etc- en pleno funcionamiento. En posteriores escenas, Wiene sumerge al espectador en el interior de la ciudad a través de los paseos y persecuciones que protagonizan distintos personajes por sus tortuosas callejuelas. En dichas aproximaciones al interior urbano se puede apreciar cómo las casas mantienen la fisonomía que les había sido conferida en la vista general representada en el telón, con sus trazos angulosos e irregulares -expresionistas, en definitiva-, de manera que la ciudad no pierde un ápice de su carácter pictórico⁹⁴. En este sentido, la labor de los pintores expresionistas Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Rohrig, responsables de tan fascinantes decorados, fue determinante a la hora de otorgar a la mítica película de Wiene su marcado carácter pictórico, con lo que se convierte, muy probablemente, en la obra cinematográfica en la que mayor importancia adquiere la pintura, no en cuanto a lo temático, sino en lo referente a su valor plástico, expresivo y formal⁹⁵. Aspecto que terminará por ser determinante a la hora de acuñar, precisamente, el

⁹⁴ Recordemos que uno de los guionistas del film, Hans Janowitz, había pensado en el artista plástico Alfred Kubin para diseñar los escenarios de la película; Wiene confirmó la idoneidad de unos decorados eminentemente pictóricos, eso sí, encargando su realización a los pintores expresionistas antes aludidos y no a Kubin. Véase KRACAUER, Sigfried, *Ob. Cit.*, p. 69.

⁹⁵ Véase RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios y sueños*. Nerea, Madrid, 1991, pp. 241-242.

término de “caligarismo”, como ya se dijo con anterioridad, para dar nombre a un reducidísimo grupo de películas, las cuales comparten esta y otras importantes características con el film de Wiene.

Otro título señero del expresionismo alemán es el *Fausto* de Murnau. Esta fascinante película comienza también, tras el prólogo-marco del enfrentamiento entre el Bien y el Mal, con la imagen de una pequeña ciudad medieval. Las casas de perfiles irregulares y la iglesia gótica que apunta al cielo con su espigado chapitel conforman, como en el caso de la película de Wiene, el paisaje urbano con el que el cineasta nos introduce en la historia. Además –y sigue la coincidencia con *Caligari*–, el personaje que irrumpe en el plano dominado por la vista de la ciudad es el antagonista, el malvado, en este caso, el mismísimo Diablo, quien oculta el sol al tiempo que envuelve a toda aquella población con sus enormes alas negras, asolándola con una epidemia de peste que desatará por todos sus rincones la muerte y la destrucción. Eso sí, la diferencia entre ambas ciudades estriba en la técnica empleada para su ejecución: totalmente pictórica en caso de *Caligari* y sólo parcialmente, pues se trata de una maqueta, en el de *Fausto*. Llegados a este punto, recordemos que la película de Murnau fue realizada seis años después que la de Wiene, lo que evidencia el mayor uso que por entonces se dio a los escenarios de cartón-piedra y a las maquetas, mientras que los telones pintados habían sido utilizados con mayor frecuencia en ese muy reducido grupo de películas al que antes aludíamos, todas ellas realizadas en torno a 1920 e íntimamente relacionadas con *Caligari*, como por ejemplo *Genuine*. No obstante, el motivo iconográfico al que recurre Murnau es exactamente el mismo, con unos rasgos estilísticos que permanecen intactos –siempre en el ámbito del expresionismo– y una naturaleza plástica que resulta indiscutible, aunque, en caso alguno, tan explícita y evidente como la que revelaba el famoso telón pintado de la película de Wiene.

El tercero de los casos que ahora parece pertinente abordar es el que tiene lugar en *El Golem*, la obra maestra de Paul Wegener. Dicho film da comienzo con la bella imagen de un cielo cuajado de estrellas rutilantes, sobre el cual se recortan los perfiles irregulares y agrestes de unas casas. Otra vez, por tanto, se nos presenta la fantástica ciudad de trazo expresionista como gran escenario donde tendrán lugar los

acontecimientos que vertebrarán la historia, en este caso, la de la criatura de barro a la que el rabino Löw ha dado vida para salvar a los judíos de Praga de los peligros que les acechan. Eso sí, ciudad cuya representación se ve limitada, en este caso, a la negra silueta que trazan unas casas sobre el radiante cielo estrellado. Paisaje urbano que, una vez más, queda configurado a partir de métodos pictóricos, aunque, en esta ocasión, a diferencia de lo que ocurría en *Caligari* con aquel telón pintado, dicha condición pictórica no resulte del todo evidente, pues Wegener pretende dotar su obra de una verosimilitud espacial a la que Wiene había renunciado desde un principio en su mítico film. Además, en otros momentos de la película, sobre todo en la escena en la que la criatura pasea cándidamente con su cesta colgada del brazo, o en la que la multitud huye despavorida de las llamas del incendio que ha provocado el propio Golem, la ciudad se erige en protagonista, siendo entonces perfectamente perceptibles unas casas cuyas características formales y plásticas coinciden plenamente con las de las presentadas en los films de Wiene y Murnau. La labor del arquitecto expresionista Hans Poelzig, en cuanto al diseño, y la de la esposa de éste, Marlene, en cuanto a la ejecución, resulta digna de elogio⁹⁶. Aquí, al igual que en *Fausto*, son materiales como el cartón, el yeso o la madera los elegidos para crear esas edificaciones de ensueño, lo que no evita en ningún momento el fuerte carácter pictórico que le es propio a este tipo de representación urbana de índole expresionista, si bien no llega a la rotundidad que a todas luces supone el telón pintado empleado en *Caligari*.

Se trata, en conclusión, de tres títulos claves del llamado cine expresionista alemán en los que queda patente la decisiva labor de los artistas plásticos, ya sean pintores, maquetistas o escenógrafos –o todo ello al mismo tiempo–, a la hora de crear un tipo de escenario urbano donde desarrollar sus fantásticas historias de sonámbulos, demonios y magos. Una determinada iconografía de ciudad de cuento basada en la desproporción y la irregularidad, en la exagerada verticalidad de sus tejados y en la caótica disposición de sus casas, en definitiva, en la fascinación y el desasosiego que, al mismo tiempo, irradia el trazo expresionista.

⁹⁶ Véase EISNER, Lotte H., *Ob. Cit.*, p. 253; y RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios...*, *Ob. Cit.*, pp. 242-243.



El gabinete del Dr. Caligari (R. Wiene, 1919)



Fausto (F.W. Murnau, 1926)



El Golem (P. Wegener, 1920)

Vinculaciones con las vanguardias plásticas

Comencemos por aquel primer supuesto, planteado en la introducción de este punto, y que consiste en la traslación al ámbito cinematográfico de algunas de las imágenes que habían sido alumbradas tan sólo unos años antes dentro de esa compleja y difusa corriente pictórica que fue el expresionismo. En este sentido, resulta imprescindible acudir a la obra que de alguna manera es considerada el germen de dicha tendencia plástica: *El grito* (1893), cuadro clave del noruego Edward Munch hoy convertido en todo un icono del arte contemporáneo. Dicha pintura, de la que se conservan varias versiones y que ha sido reproducida hasta la saciedad, muestra un personaje patético, de apariencia fantasmagórica, el cual parece protegerse del grito que él mismo espeta, quedando convertido para siempre en perfecta metáfora plástica de la angustia existencial del hombre contemporáneo.

Recurramos de nuevo al mítico *Caligari* de Robert Wiene. Hay una escena en la que el malvado doctor nos presenta a Césare, un inquietante sonámbulo que adivina el futuro. Pronto descubriremos que no es que dicho personaje tenga poderes adivinatorios, sino que resulta ser un autómatas que actúa según los dictados criminales de Caligari, su amo. En cualquier caso, lo que ahora nos interesa es observar cómo es representado tan extraño personaje en dicha escena. Para empezar, Caligari lo hace salir

de un zigzagueante ataúd colocado verticalmente. Su cuerpo aparece cubierto por una tupida malla negra, con excepción de manos y rostro, mostrando éste una palidez mortecina acentuada, si cabe, por unas marcadas ojeras. Desde luego, ese rostro parece pertenecer a un personaje sacado de ultratumba, llegando a adquirir una condición claramente fantasmagórica cuando sus ojos, que desde un principio habían permanecido cerrados, se abren de par en par. El resultado es el de un ser alucinado, casi inhumano, que resulta al mismo tiempo amenazante y asustado, cuya palidez y expresión nos recuerdan al célebre personaje ideado por Munch en su obra cumbre. No obstante, hay un plano anterior en el que dicha relación resulta todavía más evidente. Hablamos del momento en el que Caligari anuncia a los visitantes de la feria, desde la puerta de su barracón, la atracción del sonámbulo vidente. Para ello emplea un enorme dibujo en el que aparece representado Césare, su criatura, con unas características morfológicas y plásticas muy similares a las empleadas por Munch para representar al personaje protagonista de su famoso cuadro *El grito*. De manera que tanto la obra germinal del expresionismo pictórico como la fundacional del expresionismo cinematográfico guardan una estrecha vinculación iconográfica a partir de este tipo de figura. En cualquier caso, llegados a este punto hemos de caer en la cuenta de que no sólo el personaje que encarna *El grito* puede ser considerado como única fuente de inspiración iconográfica para el cineasta Wiene, sino que también otros personajes ideados por la tortuosa mente de Munch lo pudieron ser. Sería éste el caso de los protagonistas de *Ansiedad* (1894) o de *Atardecer en el paseo Karl Johann* (1892), lo que refuerza aún más esta teoría de la huella iconográfica en *Caligari*, pues no se trata de recuperar para la gran pantalla al personaje concreto de un cuadro, sino de tomar como referente un tipo iconográfico de figura humana de apariencia fantasmal configurado por un artista a partir de varias de sus obras.



Ansiedad (E. Munch, 1894)



El gabinete del Dr. Caligari (R. Wiene, 1919)

Además de esta interesante relación entre las pinturas de Munch y ciertos elementos iconográficos de *Caligari*, así como de la ya comentada abundancia en los decorados tanto de éste como de otros films de motivos abstractos que, curiosamente, nos recuerdan al futurismo y a sus múltiples variantes tanto como al expresionismo propiamente dicho, otras destacadas vanguardias pictóricas se dan cita, de una u otra manera, en algunas películas de las consideradas expresionistas.

Resulta curiosa, en este sentido, la puntual influencia que pudo tener la obra de artistas como Franz Marc, máximo representante de la vertiente más colorista y alegre de la pintura expresionista, concretada en la labor del grupo denominado *El jinete azul -Der Blaue Reiter-*, en un film como el *Nosferatu* de Friedrich W. Murnau, a priori, quintaesencia de ese expresionismo cinematográfico impregnado de oscuridad y tenebrismo que el gran público tiene en mente. En efecto, Franz Marc fue un vitalista pintor especializado en la representación de animales en plena libertad, sobre todo caballos, para lo que empleaba llamativos colores aplicados de forma plana y en potente contraste de unos con otros, muy en la línea de los fauvistas. Su estilo, por lo tanto, no parece encajar en esa estética opresiva y sombría que parece serle propia a los films expresionistas. Pero nada más lejos de la realidad, pues películas como *Nosferatu* aportan numerosos planos exteriores, algo que sería impensable en los escasos films que

los más puristas se atreven a reconocer como auténticamente expresionistas –insistimos de nuevo, *Caligari* y poco más-. Además, los exteriores mostrados en esta extraordinaria adaptación fílmica de la novela de Bram Stoker llevada a cabo por Murnau, en no pocas ocasiones, se corresponden con grandes espacios luminosos, exhibiéndose en ellos la naturaleza en todo su esplendor⁹⁷. Uno de estos planos muestra un nutrido grupo de caballos en una extensa pradera. Tanto su composición como la postura que adoptan algunos de los équidos, pero sobre todo la idea de representar a un grupo de caballos en plena libertad natural, resultan factores que nos recuerdan a ciertos lienzos realizados una década antes por Franz Marc, tales como los pertenecientes a la magnífica y célebre serie titulada *Caballos pastando* (1911), siendo la ausencia de variedad cromática en la imagen fílmica la única diferencia reseñable⁹⁸.



Caballos pastando (Franz Marc, 1911)

⁹⁷ Dichas imágenes sirven como contrapunto visual y metafórico a los interiores oscuros y a las escenas nocturnas, es decir, a aquellos espacios y momentos protagonizados por el vampiro.

⁹⁸ Véase BERRIATÚA, Luciano, *Ob. Cit.*, pp. 144-145.



Nosferatu (F.W. Murnau, 1922)

Otra notable curiosidad tiene lugar en *Los Nibelungos*, de Fritz Lang. Se trata de la extraña escena en la que se reproduce el sueño de la princesa Krimilda. Dicha escena es obra de Walter Ruttmann, uno de esos pintores que por aquellos años, al igual que Hans Richter y Viking Eggeling, había experimentado con la pintura en movimiento, en lo que se vino a llamar cine abstracto. Ruttmann, además, teorizó acerca de las bondades del cine como arte total: “Nacerá así un tipo de artista completamente nuevo que hasta ahora estaba sólo en estado latente, un tipo de artista que está a mitad de camino entre la pintura y la música”⁹⁹. Sobre estas mismas premisas llevó a cabo una serie de films, titulada *Opus*, donde las figuras geométricas adquieren una volumetría de la que carecían las presentes en las experimentaciones fílmicas desarrolladas por sus colegas Richter y Eggeling¹⁰⁰.

Volviendo a la escena de la película de Lang, que es lo que ahora nos interesa, es destacable el hecho de que Ruttmann la concibiese como una obra totalmente autónoma, diferenciada por completo en su configuración plástica del resto del film. Y es que, efectivamente, estamos ante una película abstracta, con su correspondiente escasa duración, insertado en un largometraje figurativo. No obstante, la escena en cuestión, pese a comenzar con figuras estrictamente geométricas, más adelante pasa a

⁹⁹ RUTTMANN, Walter, “Malerei mit Zeit”, recogido en BERTETTO, Paolo, *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*. Marsilio, Venecia, 1983.

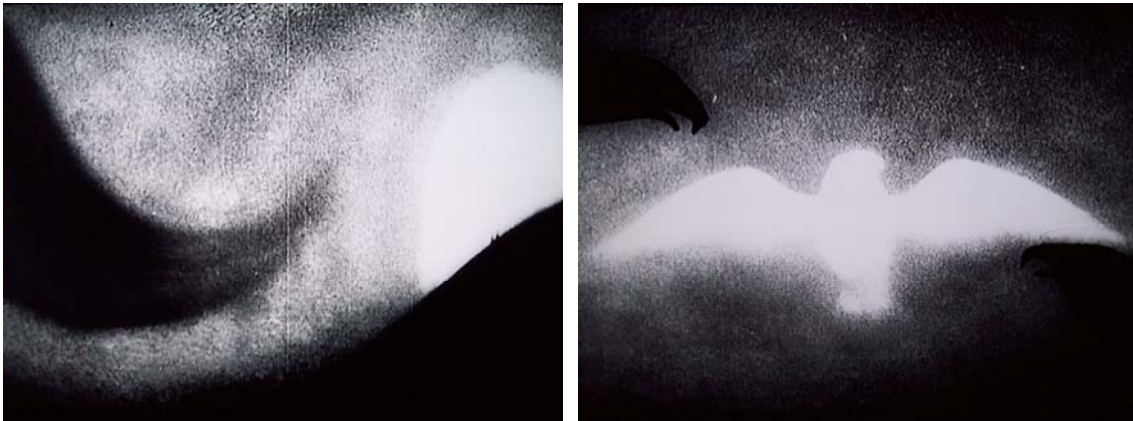
¹⁰⁰ Véase SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Sombras..., Ob. Cit.*, pp. 389-390.

incorporar ciertos elementos figurativos –diferentes tipos de aves-, eso sí, reducidos a meras siluetas, como si de un film de Lotte Reiniger se tratase¹⁰¹. El resultado es un híbrido entre el cine abstracto que solía cultivar Ruttmann y ese otro tipo de cine representado por Reiniger, igualmente minoritario y artesanal, que se denominó *Silhouettenfilme* (film de siluetas). Luego es cierto que estamos ante la incursión de un tipo de vanguardia cinematográfica –de dos, para ser más exactos- en otro, es decir, del cine abstracto y de siluetas en el cine expresionista. En cualquier caso, dicho tipo de cine –hablo especialmente del abstracto- tiene una raíz eminentemente pictórica, ligada a las diversas corrientes que dentro de la abstracción se venían dando en las artes plásticas, siendo, por lo tanto, la película de Lang receptora en última instancia de la abstracción pictórica, aunque lo fuese a través del filtro cinematográfico que supusieron los trabajos fílmicos de Ruttmann.

Por último, una vez analizado este caso, resulta inevitable establecer un paralelismo entre dicha escena onírica ideada por Ruttmann para el film de Lang y los fabulosos decorados que diseñó Dalí para la famosa secuencia del sueño de *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945). En ella, el protagonista masculino, interpretado por Gregory Peck, rememora en una sesión de psicoanálisis un sueño recurrente, para cuya recreación el genio de Figueras, como no podía ser de otra manera, vierte su particular universo iconográfico, plenamente surrealista, incluyendo un homenaje manifiesto, en forma de ojo cortado, a *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), paradigma del surrealismo cinematográfico realizado conjuntamente por Buñuel y el propio Dalí¹⁰². Abstracción en un film vanguardista alemán, genéricamente considerado expresionista, en el caso de la colaboración Ruttmann-Lang, y surrealismo en una producción de Hollywood, en el del binomio Dalí-Hitchcock. En definitiva, dos breves secuencias oníricas ideadas por sendos artistas plásticos con inquietudes cinematográficas, que manteniendo sus particularidades plásticas y expresivas, aparecen hábilmente integradas en dos notables largometrajes.

¹⁰¹ Ruttmann había colaborado con esta realizadora en algunas de sus películas de siluetas, a las que se atenderá con mayor detalle más adelante.

¹⁰² Para estudiar los pormenores de la colaboración de Dalí en el film de Hitchcock, véase COCHRAN, Sara, "Recuerda" en *Dalí y el cine*, Ob. Cit., pp. 174-185.



Sueño de Krimilda (W. Ruttmann) en *Los Nibelungos* (F. Lang, 1924)

La importante herencia de los ilustradores

No cabe duda de que la labor de los ilustradores de obras literarias, sobre todo en la segunda mitad del XIX, resulta un factor definitivo a la hora de escrutar las referencias iconográficas manejadas por los principales cineastas expresionistas. En este terreno son tres los nombres que sobresalen claramente por encima del resto, los de Alfred Kubin, August von Kreling y Carl Otto Czeschka, de ahí que centremos nuestra atención para abordar el presente apartado en las jugosas obras de estos tres artistas centroeuropeos.

Pocos universos artísticos como el de Alfred Kubin guardan una relación tan estrecha con la estética desarrollada en los principales títulos del expresionismo cinematográfico. Dicho artista, originario de la región de Bohemia, por entonces – segunda mitad del XIX- perteneciente al vasto Imperio Austrohúngaro, se dedicó, fundamentalmente, a la ilustración de obras literarias firmadas por algunos de los más destacados escritores de su época, tales como Balzac, Dostoievski, E.T.A. Hoffman o Edgar Allan Poe. En la mayor parte de estas obras, las ilustraciones llevadas a cabo por Kubin recrean un mundo fantástico y misterioso, lleno de luces y, sobre todo, de sombras, habitado por criaturas fascinantes y los más variados fantasmas. No obstante,

pese a que las temáticas tratadas en ellas son las mismas que poco después despertaron el interés de los cineastas alemanes, sus características plásticas, salvo algunas excepciones, suelen mantenerse lejos de aquellas que le son propias al expresionismo pictórico, teniendo poco que ver, por lo tanto, con el trazo grueso y anguloso que reina en los decorados de films como *Caligari*. Dicho lo cual, parecería que su relación con el expresionismo cinematográfico estriba más en cuestiones de carácter iconográfico que en otras relacionadas con criterios plásticos, pero su especial tratamiento de la luz y de la sombra nos dice otra cosa¹⁰³. De la misma manera, si vamos más allá de lo que supuso la ilustración de ciertos libros y ampliamos nuestra mirada al conjunto de su obra, convendríamos que Kubin parece estar más cerca, ya no sólo en cuestiones formales y plásticas sino también iconográficas y temáticas, del simbolismo o del surrealismo –en este segundo caso, sería un claro precursor- que del expresionismo propiamente dicho. Obras como *Salto mortal*, *La mujer*, *Lubricidad* o *La adoración*, todas ellas realizadas entre 1901 y 1902, así como otras muchas, son buen ejemplo de ello. Por esta razón limitaremos el análisis de Kubin en este punto a un único motivo iconográfico que fijó en una de sus fantasmagóricas creaciones y que tendrá largo recorrido y actual vigencia en la historia del cine de terror. Se trata del monstruo llevando en brazos a su víctima, una joven desfallecida, imagen repetida hasta la saciedad en la gran pantalla desde que el sonámbulo Césare raptase a la inocente Jane en la mítica escena de *Caligari*. En efecto, dicha imagen parece tener su origen iconográfico en uno de los dibujos que integran la serie titulada *La danza de la Muerte*, culminada por Kubin en 1918¹⁰⁴. El dibujo en cuestión lleva por título *The Ghost at the Ball* y está protagonizado por un esbelto y sonriente esqueleto, tocado con chistera, que aguanta sobre sus huesudos brazos el cuerpo semidesnudo de una joven desmayada¹⁰⁵. En cualquier caso, fuera de este dibujo concreto, dejaremos el análisis de un par de obras de este artista –más surrealistas que expresionistas- para el penúltimo capítulo de

¹⁰³ Véase BORAU, José Luis, *Ob. Cit.*, p. 32.

¹⁰⁴ Algunos autores ya apuntan a esta obra como origen iconográfico de la mencionada escena de *Caligari* y de las películas que le siguieron. Véase BERRIATÚA, Luciano, *Ob. Cit.*, p. 43; y BORAU, José Luis, *Ob. Cit.*, p. 32.

¹⁰⁵ Véase SEBBA, Gregor (ed.), *Kubin's Dance of Death and Other Drawings*. Dover Publications, Nueva York, 1973.

este trabajo, donde observaremos cómo su fantasía ha servido de referente para dos conocidas películas de nuestro tiempo, vinculación que se nos antoja más llamativa y reveladora que la que en esta apartado se pudiese desarrollar.



La danza de la muerte (A. Kubin, 1918)



El gabinete del Dr. Caligari (R. Wiene, 1919)

Por otro lado, parece evidente que la huella más intensa de Kreling en el cine expresionista se dé en el *Fausto* de Murnau, ya que fue precisamente la ilustración de la obra cumbre del escritor romántico Goethe una de las empresas más ambiciosas que emprendió este artista a lo largo de su carrera, con la que completó el trabajo que sobre la misma obra había comenzado, unos años antes, su suegro, el reputado pintor Wilhelm von Kaulbach¹⁰⁶. De hecho, el propio Murnau reconoció siempre el importante referente que para la configuración plástica y visual de su film supusieron las ilustraciones llevadas a cabo por Kreling medio siglo antes. Las escenas bucólicas, normalmente protagonizadas por el rejuvenecido Fausto y su amada, recrean prácticamente al detalle las ilustraciones del alemán correspondientes a dichos pasajes de la historia. También la representación de Mefistófeles –sin ninguna duda, el personaje más jugoso y fascinante

¹⁰⁶ Véase BERRIATÚA, Luciano, *Ob. Cit.*, pp. 36-37.

de la obra- llevada a cabo por Murnau responde plenamente a la iconografía del personaje planteada por Kreling en sus ilustraciones: sombrero con pluma alargada, enorme capa oscura y erecta espada, la cual, envuelta en ésta, parece dar la sensación de rabo luciferino. Además, muchos de los gestos y posiciones que adopta el personaje cinematográfico –inolvidable Emil Jannings tanto por su interpretación como por sus múltiples caracterizaciones- reproducen con exactitud los fijados sobre papel por el ilustrador, destacando el correspondiente al vuelo que emprenden Fausto y Mefistófeles sobre la capa de este último, protagonizando lo que en su día fue una de las escenas más celebradas del film¹⁰⁷.



Detalle de ilustración para *Fausto* (A. von Kreling)



Fausto (F.W. Murnau, 1926)

El último de los ilustradores que por su marcada huella en el cine expresionista también merece ser analizado en este punto es el checo Carl Otto Czeschka. Éste había destacado por las ilustraciones que había realizado, allá por 1908, para una nueva edición de *Los Nibelungos*, el poema épico germano por excelencia, llevada a cabo en 1920. Como es lógico, será la magna obra que Fritz Lang dedicó a

¹⁰⁷ La diferencia estriba en el personaje de Fausto, pues en la escena del vuelo de la película aparece ya gozando de su aspecto juvenil mientras que en la ilustración de Kreling aún es un anciano.

este mismo mito fundacional germánico cuatro años después la película en la que se aprecie de una manera más directa y evidente la influencia de este ilustrador. “Unas ilustraciones basadas muy libremente en modelos de miniatura medieval, que son un ejemplo perfecto de *art déco*”¹⁰⁸, en palabras de Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, lo que evidencia el mayor interés de Lang por las manifestaciones artísticas de su tiempo que por los rasgos estilísticos que correspondería al momento histórico de la historia narrada, que en este caso serían los del arte medieval. En efecto, muchos de los planos de la película, sobre todo aquellos correspondientes a la ciudad y al castillo del rey Gunther, muestran, tanto en su composición como en sus decorados, una llamativa simetría y un radical geometrismo, lo que contrasta con las asimetrías e irregularidades propias de los espacios ofrecidos en la primera parte del film, la transcurrida en el bosque, espacio primigenio desde el que se inicia la aventura del héroe Sigfrido. Igualmente, en aquel contexto urbano del reino de Borgoña, suelos, techos y paredes, así como las vestiduras de ciertos personajes, exhiben una profusa ornamentación geométrica. Todo lo cual nos remite, inexorablemente, a las portentosas ilustraciones realizadas unos pocos años antes por Czeschka. Y es que, como afirma categóricamente Bonitzer: “La fabricación de planos sería aquello que acerca el cineasta al pintor, el cine a la pintura”¹⁰⁹.



Ilustración para *Los Nibelungos* (C. O. Czeschka, 1908)

¹⁰⁸ ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, M^a Jesús, *Ob. Cit.*, p. 66.

¹⁰⁹ BONITZER, Pascal, *Ob. Cit.*, p. 30.

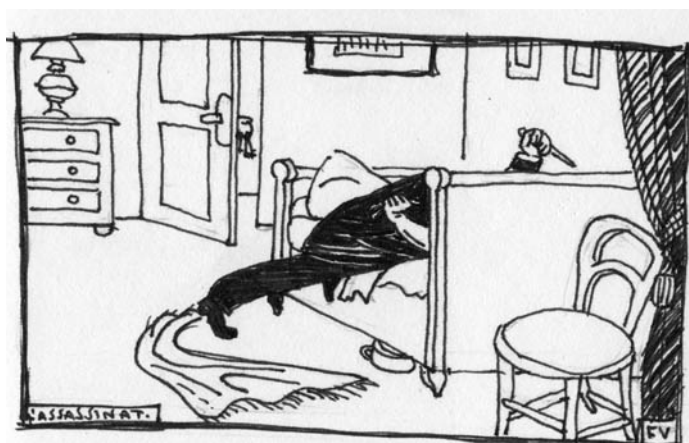


Los Nibelungos (F. Lang, 1924)

La obra gráfica de Vallotton como referente

El suizo Félix Vallotton fue, sin ningún género de dudas, uno de los artistas más influyentes, y sin embargo hoy menos reconocido, de finales del XIX. Aunque también pintó notables óleos, el grueso de su trabajo hay que rastrearlo en el terreno del dibujo y la obra gráfica. En este sentido, sus xilografías y aguafuertes, normalmente agrupados en series, constituyen un ejemplo de clamorosa modernidad en aquellos años que clausuraban el siglo. De hecho, como ya se verá en la parte dedicada al color y la luz, el particular y decisivo papel que desempeña la iluminación en varias de sus obras se revela como un elemento esencial en cuanto a su vinculación con ese nuevo medio visual que por entonces era el cine. A ello contribuye, igualmente, la curiosa composición de algunas de sus obras, más cinematográfica que pictórica, configurada por unos personajes que aparecen claramente descentrados. No obstante, la relación que ahora queremos probar como existente entre los dibujos de Vallotton y el cine expresionista, aunque siempre relacionada con estos aspectos lumínicos y de encuadre, se manifiesta en unos cuantos planos concretos correspondientes a dos de los films más destacados de dicho período, *Caligari* y *Nosferatu*, y su más que probable inspiración en ciertas obras del artista helvético.

Recordemos una de las escenas más impactantes de la obra cumbre de Robert Wiene, aquella en la que Césare, el sonámbulo, es enviado por el perverso Caligari al hogar de Alan, el amigo del protagonista, con el fin de hacer realidad la predicción que el propio Césare le había hecho anteriormente, y que no era otra que la de la muerte del joven en menos de veinticuatro horas. El sonámbulo irrumpe en el dormitorio de Alan mientras éste duerme, se acerca sigilosamente a su cama y lo apuñala, eso sí, fuera de campo. Luciano Berriatúa establece una relación al respecto entre dicha escena y un grabado de Vallotton titulado *El asesinato* (1893)¹¹⁰. Desde luego, ambas imágenes coinciden en el tema a representar: el asesinato con arma blanca de una persona que descansa en su lecho. Además, también convergen a la hora de componer la escena, con los personajes desplazados al extremo derecho del cuadro, situando la acción directa del apuñalamiento en fuera de campo. La única diferencia está en que en el dibujo de Vallotton es el cabecero de la cama el que oculta completamente a la víctima y de manera parcial al verdugo, mientras que en la película de Wiene, gracias a las posibilidades que ofrece el montaje cinematográfico, en el preciso instante del apuñalamiento se cambia el plano que pasa ahora a estar compuesto por las sombras en plena acción de ambos personajes proyectadas en la pared¹¹¹.



El asesinato (F. Vallotton, 1893)

¹¹⁰ Véase BERRIATÚA, Luciano. *Ob. Cit.*, p. 43.

¹¹¹ En la copia de *Caligari* hoy más extendida, de la cual realizó el Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung una cuidada restauración a partir de la que se hizo una ambiciosa edición en soporte DVD, precisamente el plano que recoge en su libro Berriatúa, en el que la similitud compositiva con la obra de Vallotton es más evidente, no aparece.



El gabinete del Dr. Caligari (R. Wiene, 1919)

Por supuesto, la huella de Vallotton en el cine expresionista no se limita a esta escena concreta de Caligari, sino que se extiende mucho más a lo largo del metraje de otro film fundamental del período: *Nosferatu*. Esta película, la cual supuso el primer gran éxito cinematográfico de Murnau, tiene un componente pictórico muy destacado, resultando frecuentes sus referencias tanto a pintores de su tiempo –ya hemos analizado el curioso caso de Franz Marc- como a otros pertenecientes al siglo XIX, asunto al que atenderemos más adelante. Ahora de lo que se trata es de demostrar la significativa relación existente entre ciertas obras de Vallotton y el mítico film de Murnau. Dicha vinculación, a nuestro entender, se da en dos tipos de imágenes: las vistas fluviales de la ciudad y las escenas protagonizadas por hombres que portan ataúdes.

El primer tipo de imagen al que acabamos de hacer referencia se corresponde con las estampas fluviales. Efectivamente, cuando el vampiro arriba a la tranquila ciudad de Wisborg –nombre ficticio que se da a la alemana Bremen-, lo hace en un barco fantasma –la tripulación al completo había sucumbido a consecuencia de la peste desatada por el monstruo, el cual viajaba como polizón en una de las cajas de la bodega- que se adentra, como si de un sibilino y mortal virus se tratase, por los canales de la ciudad. Son estos planos de calles desiertas y barcos vacíos los que nos recuerdan a las calladas escenas fluviales realizadas por Vallotton al aguafuerte, allá por 1893, pertenecientes a la serie titulada *Vistas de París*. Además, como es lógico, la ausencia

de color en estas obras ayuda a la hora de establecer paralelismos visuales con tales escenas de la película.

Por último, otras dos xilografías del mismo autor, tituladas *Los necróforos* y *El mal paso*, también realizadas entre los años 1892 y 1893, tienen su correlación fílmica en una de las escenas más impactantes del film de Murnau. Se trata de aquella en la que los ciudadanos de Wisborg desfilan por las desiertas calles de la ciudad con decenas de ataúdes a hombros, donde portan los cuerpos de aquellos vecinos que han ido muriendo a causa de la terrible plaga de peste provocada por el vampiro. Las semejanzas con las dos obras de Vallotton antes mencionadas son notables: grupos formados exclusivamente por varones, ataviados con trajes de un negro riguroso, portando un ataúd tras otro.

Cierto es que tanto estas dos últimas obras traídas a colación como aquellas otras correspondientes a la recreación de estampas fluviales urbanas, de ser analizadas por separado, no resultarían lo suficientemente poderosas como para hablar de una clara influencia del arte de Vallotton en el film que nos ocupa. No obstante, al analizarlas en su conjunto, como aquí hemos hecho, y teniendo en cuenta los amplios conocimientos artísticos de Murnau, así como las numerosas referencias a la pintura del XIX –como ya se verá en el próximo apartado- que se dan cita en esta misma película, no resulta en absoluto descabellado manejar la atractiva hipótesis de la influencia de estas obras de Félix Vallotton en el cineasta alemán a la hora de elaborar todos estos planos. En este sentido, hay que tener en cuenta la siguiente apreciación de Lotte Eisner: “Murnau ha tenido una formación de historiador del arte; mientras que Lang, cogiendo a veces cuadros célebres, intenta reproducirlos fielmente, Murnau tan sólo guarda un recuerdo de ellos y, por una elaboración interior, transforma las imágenes en visiones personales”¹¹².

¹¹² EISNER, Lotte H., *Ob. Cit.*, p. 73.



El mal paso (F. Vallotton, 1893)



Nosferatu (F.W. Murnau, 1922)

La profunda huella de la pintura del XIX

Salta a la vista que la principal fuente de imágenes pictóricas para las películas expresionistas se halla en la variada pintura del XIX, aunque también en ciertas obras de comienzos del XX, pertenecientes aún a la corriente simbolista. En efecto, además de la ya comentada aportación de los ilustradores y de las iniciativas llevadas a cabo desde el campo de la obra gráfica por artistas como Vallotton, los pintores decimonónicos, sobre todo románticos y simbolistas, constituyeron una fuente de inspiración constante para estos cineastas. El hecho de que la pintura de los románticos sobresalga como referente iconográfico para el cine expresionista es completamente lógico, pues muchas de estas películas están basadas en mitos y leyendas medievales, especialmente del ámbito centroeuropeo, es decir, los mismos que habían inspirado un siglo antes a los artistas románticos germanos. En este sentido, mitos como el de Fausto, pasado por la reinterpretación romántica de Goethe, terminaron por inspirar tanto a ciertos artistas plásticos del XIX, inmersos en ese difuso y complejo maremagno cultural que fue el romanticismo, como a algunos de los más destacados cineastas alemanes de la década de los veinte. Igualmente, el simbolismo se

mostró como otro importante referente plástico para los autores del expresionismo cinematográfico. Este fenómeno se debe, casi con toda seguridad, a la determinante presencia de lo fantástico en este movimiento artístico, lo que lo emparenta de forma decisiva con el cine más esencialmente expresionista, para el que el elemento fantástico resultaba algo imprescindible. Y si a esto sumamos el imponente potencial icónico del arte simbolista y su cercanía en el tiempo –apenas dos o tres décadas– con el cine expresionista, terminamos por aceptar la relación entre ambas disciplinas y movimientos artísticos con la misma naturalidad con la que habíamos percibido la existente entre la gran pintura romántica y esta misma corriente cinematográfica.

Entre los pintores románticos que influyeron en estos cineastas alemanes destaca uno por encima de todos: Caspar David Friedrich. Desde luego, fue este fecundo artista el máximo representante de la pintura romántica desarrollada en el ámbito germánico. A sus incuestionables facultades técnicas se unía un misticismo tan profundo que hacía de sus obras el mejor ejemplo plástico de la representación de lo sublime, ese concepto estético al que tanta atención habían dedicado filósofos de la talla de Kant o Hegel¹¹³. Sus cuadros representaban los más variados paisajes, eso sí, siempre inabarcables, donde la figura humana, en el caso de aparecer, lo hacía de espaldas y, generalmente, con un tamaño minúsculo. En definitiva, pinturas prodigiosas donde se daba cita una naturaleza poderosa hasta el extremo, inescrutable, ante cuya contemplación el ser humano se sentía insignificante, vulnerable, a un mismo tiempo, fascinado y desbordado¹¹⁴. Fue éste, pues, un artista tan identificado con los ideales románticos propugnados por los germanos que su brillante legado artístico de ninguna manera iba a poder ser soslayado por los cineastas expresionistas. A él recurrirá, muy especialmente, Murnau, como queda demostrado en sus dos films más célebres y al mismo tiempo pictóricos: *Nosferatu* y *Fausto*. Pero también Fritz Lang en varias de sus obras, pero especialmente en su majestuosa *Los Nibelungos*, así como otros cineastas

¹¹³ Véase KANT, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (traducción, estudio introductorio, notas e índice analítico de Dulce M^a Granja Castro). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2005; y HEGEL, G.W.F., *Estética. La forma del Arte simbólico*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983.

¹¹⁴ Véase ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Plaza y Janés, Barcelona, 1987.

menos conocidos para el gran público, caso de Arnold Fanck, recurrieron en algún momento a la hora de componer sus planos al deslumbrante paisajismo desplegado un siglo antes por el maestro romántico.

Daremos comienzo a este somero repaso por las influencias de la pintura de Friedrich en los films expresionistas, curiosamente, analizando un plano que pertenece a una película a la que el calificativo de expresionista sobra por completo. Se trata de *Die Weisse Höle von Piz Palü* (1929), uno de los numerosos films que Arnold Fanck dedicó a mostrar las maravillas de los paisajes de montaña y la admirable virtud de sus exploradores, siendo las escenas rodadas en exteriores naturales la tónica dominante, lo que suponía toda una extrañeza en el cine alemán de la época acostumbrado a los estudios y los decorados¹¹⁵. Sobre dichos trabajos fílmicos expone Sánchez-Biosca: “Parece comprensible, entonces, que esta insólita fotografía de exteriores, debida muchas veces al gran operador Hans Schneeberger, resume a menudo lo más interesante de estos films hasta el extremo de que, si bien se advierte la creciente necesidad de contar alguna historia, su trama permanece bastante estandarizada, pues los recursos que imprimen su carácter al film se encuentran ya tipificados: largos movimientos de cámara entre las nubes, picos nevados, glaciares inmensos, firmamento en transformación, lenta observación y suspensión de la mirada en estos fenómenos, grandeza del universo natural...”¹¹⁶. Insiste este autor, por tanto, en subrayar el carácter eminentemente visual de estas películas, siempre por encima del componente narrativo, pero no se detiene a analizar el referente pictórico que para la configuración de algunos de sus planos supuso la pintura de Friedrich. Baste como ejemplo el fotograma perteneciente a *Die Weisse Höle von Piz Palü* –por cierto, película en la que Fanck contó con la inestimable colaboración de Georg W. Pabst- que sirve para ilustrar las acertadas líneas que dedica Sánchez-Biosca a este tipo de films¹¹⁷. Dicha imagen cinematográfica remite, sin ningún género de dudas, a una de las más famosas obras de Friedrich: *Acantilados de Rügen* (1818). En cuanto a la composición, ambas imágenes

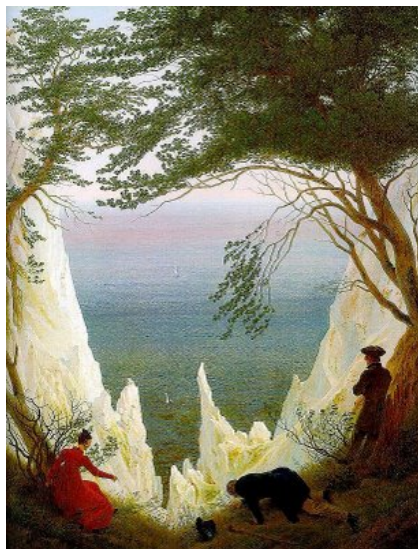
¹¹⁵ Leni Riefensthal, la que sería gran cineasta del nazismo durante la década de los treinta, adquirió gran fama al participar en la mayor parte de estas películas de montaña dirigidas por Fanck.

¹¹⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Sombras de Weimar... Ob. Cit.*, p. 336.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 337.

resultan prácticamente idénticas, del mismo modo, cada una de ellas está protagonizada por tres pequeñas figuras dando la espalda al espectador, además, un desbordante paisaje natural –de acantilados y mar, en el caso de la pintura; de acantilados y nieve, en el del plano cinematográfico- se abre ante sus atónitas miradas. La coincidencia resulta realmente llamativa, evidenciando, una vez más, el largo alcance de la pintura romántica germana como referente plástico, a la vez que temático e iconográfico, para posteriores corrientes y disciplinas artísticas desarrolladas en este mismo ámbito geográfico y cultural.

También Fritz Lang compone uno de los magníficos planos de *Los Nibelungos* teniendo como referente el arte de Friedrich. *Acantilados de Rügen* vuelve a ser, como en el caso de Arnold Fanck, la obra elegida. La imagen langiana que nos remite a dicha pintura se corresponde con la famosa escena en la que Sigfrido, el héroe, avista el lugar donde habita el mítico dragón al que ha de dar muerte para poder ungirse con su sangre protectora. El plano queda compuesto de la siguiente manera: Sigfrido, dando la espalda al espectador, en pequeño tamaño y a contraluz, se encarama a unas rocas para contemplar la iluminada y blanca cascada que ocupa en vertical todo el fondo del encuadre. Otra vez, por tanto, la figura humana mostrada de espaldas, en semipenumbra y empequeñecida ante el gran paisaje natural –una cascada en esta ocasión- que se abre ante sus ojos.



Acantilados de Rügen (C.D. Friedrich, 1818)



Los Nibelungos (F. Lang, 1924)



Die Weisse Höle... (A. Fanck, 1929)

Cómo no, también en *Fausto*, film pictórico por antonomasia, existen referencias visuales a este pintor romántico¹¹⁸. Resultan destacables buena parte de los planos correspondientes a la escena de la invocación satánica. Y es que, para llevar a cabo el llamamiento al maligno, el anciano Fausto transita por un yermo paisaje inundado por la bruma y salpicado de tenebrosos árboles de ramas retorcidas. Especialmente significativo es uno de los planos con que da comienzo dicha escena: Fausto entra en cuadro dando la espalda a cámara, adentrándose en el paisaje anteriormente descrito, coronado por una luna borrosa. La imagen resultante nos recuerda a numerosos lienzos de Friedrich, pero a dos de una manera más directa: *Pareja viendo la luna* (1824), por varios aspectos, pero sobre todo en cuanto a la composición, y *Árbol con cuervos* (1822), por el desasosiego y la soledad que transmite el árbol seco. Estas mismas referencias pictóricas parecen estar también presentes en el film de Fritz Lang *Las tres luces*, su primer largometraje. En dicha película se cuentan varias historias que quedan inscritas en otra central protagonizada por la mismísima muerte, la cual adquiere aspecto humano –inolvidable en su interpretación el actor

¹¹⁸ No a cuestiones iconográficas, pero sí plásticas, atiende Eric Rohmer en su tesis doctoral, donde diferencia entre tres tipos de espacio en *Fausto*: pictórico, arquitectónico y fílmico. Véase ROHMER, Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Union Générale d'Éditions, París, 1977.

Bernhardt Goetzke-. Pero lo que ahora nos ocupa es la semejanza que mantiene una imagen de este film con los tristes árboles secos pintados por Friedrich y que, como acabamos de ver, también inspiraron algunos planos de *Fausto*. Se trata de la escena en la que el boticario desentierra una mandrágora para llevar a cabo una fórmula sanadora. En ella, Lang compone un plano general en el que la única figura humana presente es la de este personaje, quien aparece prácticamente de espaldas al espectador, junto a dos árboles secos, con ramas y raíces retorcidas, estando el conjunto presidido por la luna¹¹⁹. La similitud con la imagen de *Fausto* y, a su vez, con los cuadros de Friedrich antes mencionados salta a la vista. “En la mayor parte de las películas de Lang es fácil rastrear modos y maneras pictóricas ajenos, muchos de los cuales él nunca tuvo inconveniente en admitir, como ocurriría en el caso de *Las tres luces* a propósito del arrebatado ochocentista Caspar-David Friedrich”¹²⁰, apunta Borau al respecto.



Pareja viendo la luna (C.D. Friedrich, 1822)

¹¹⁹ Véase SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Sombras de Weimar... Ob. Cit.*, p. 295.

¹²⁰ BORAU, José Luis, *Ob. Cit.*, p. 39.



Fausto (F.W. Murnau, 1926)

Desde luego, la sombra de un artista del relieve de Friedrich es alargada, pero también la obra de otros pintores románticos quedó reflejada en las películas expresionistas. En este sentido, sigue siendo Murnau el principal receptor de este tipo de pintura. Así, por ejemplo, en una de sus películas menos conocidas, *La luz que mata* (*Der Gang in die Nacht*, 1920), compone un bellissimo plano que nos recuerda poderosamente a ciertas escenas fluviales realizadas a comienzos del XIX por Karl Friedrich Schinkel, sobre todo a la titulada *La barca* (1817). La imagen fílmica transmite a partes iguales tranquilidad y misterio en su representación de la arribada de una barca a la orilla, como sucedía en el lienzo en cuestión, y lo hace, al igual que éste, enmarcando la escena bajo una gran arcada, la cual sirve de marco dentro del cuadro, en el caso de la pintura, y de reencuadre, en el del film. Pero el plano ideado por Murnau tiene algo de otra célebre obra pictórica, en este caso del simbolista Böcklin, titulada *La isla de los muertos* (1880). Se trata de la inquietante figura que aparece erguida sobre la barca, completamente ajena a la inestabilidad de dicho vehículo, siendo el personaje en cuestión, como ya ocurriera en *Las tres luces*, la representación de la muerte, en el cuadro de Böcklin, y el ciego que desencadenará la desgracia de la pareja protagonista, en el de la película de Murnau¹²¹.

¹²¹ Berriatúa no observa tanto una síntesis de estas dos obras pictóricas en el consabido plano cinematográfico, sino que prefiere hablar de la relación de cada una de estos cuadros con dos planos distintos dentro de la misma película. Véase BERRIATÚA, Luciano, *Ob. Cit.*, pp. 108-109.



La barca (K.F. Schinkel, 1817)



La isla de los muertos (A. Böcklin, 1880)



La luz que mata (F.W. Murnau, 1920)

Pero si hay un cuadro romántico que ha quedado prácticamente calcado en los fotogramas de algún film expresionista, ése es, sin ningún género de dudas, *El lector a la moda* (1812), una de las obras más conocidas de Georg Friedrich Kersting, cómo no, otro artista germano. Y es que, otra vez en *Nosferatu*, existe un plano que en cuanto a composición, iluminación e incluso postura del único personaje representado resulta idéntico a la mencionada obra del pintor romántico, de la cual sólo difiere en detalles mínimos, relativos a la aparición o no de ciertos objetos decorativos¹²². Efectivamente, la figura de un joven burgués sentado junto a su escritorio mientras es iluminado por la

¹²² En este caso concreto, claró está, quedaría en enredicho la cita de Lotte Eisner de la página 79.

luz de una lámpara, contenido del lienzo de Kersting, tiene su perfecto trasunto cinematográfico en el plano compuesto por Murnau en el que el uno de sus personajes escribe en su escritorio mientras la joven prometida a Hutter sucumbe a la llamada del conde Orlock¹²³.



El lector a la moda (G.F. Kersting, 1812)



Nosferatu (F.W. Murnau, 1922)

También se ha querido ver en otro plano que podría relacionarse con éste – igualmente protagonizado por el joven Jonathan sentado en un sillón- una vinculación con otro pintor romántico, en este caso Goya. Se trata del plano que nos muestra cómo el protagonista, todavía perfectamente vestido, cae dormido por primera vez en el castillo del funesto conde, justo después de que éste chupase la sangre que brotaba de su dedo como consecuencia de un accidente al intentar cortar el pan. Es en esta imagen de su cuerpo desplomado sobre el sillón donde se ha querido ver la influencia del más célebre y reproducido de los *Caprichos* goyescos: *El sueño de la razón produce*

¹²³ Conviene recordar que por motivos legales Murnau no pudo emplear para los personajes de su película los mismos nombres que había fijado Stoker para los de su novela, ya que no poseía los derechos para adaptar dicha obra.

monstruos (1799)¹²⁴. Ciertamente es que tanto la vestimenta del personaje como su condición de durmiente sobre una silla hacen coincidir el plano cinematográfico con el grabado romántico, pero también lo es que la postura que adopta el joven es radicalmente distinta en uno y otro caso: en la obra de Goya aparece volcado hacia delante, con los brazos y la cabeza apoyados sobre una mesa, mientras que en el film de Murnau su cuerpo descansa sobre el respaldo del sillón, marcando una diagonal ascendente de izquierda a derecha que va desde los pies hasta la cabeza. En este sentido, también sería conveniente traer a colación *El amor y la muerte*, otro de los grabados que componen dicha serie. En esta ocasión, el personaje masculino aparece en una posición que, si bien no es idéntica a la que mantiene Hutter en el plano fílmico, sí que está mucho más cerca de ésta que la del protagonista de *El sueño de la razón...* No obstante, el hecho de que el personaje de este segundo grabado esté sujeto por una mujer, unido a su propia condición de muerto, y no de vulnerable soñador al que acechan los monstruos, lo apartan decididamente de la imagen fílmica. De modo que, concluyendo, parece que vuelva a ser el primer grabado al que hemos hecho mención el que más tenga que ver con el plano propuesto por Murnau, aunque la deficiente vinculación, debido a la tan notable diferencia de posición corporal del personaje representado, no resulte del todo satisfactoria, máxime si la comparamos con la explicitud con que Murnau cita al pintor Kersting en la imagen anteriormente comentada.

A tenor de estos ejemplos, resulta manifiesta la importante influencia que la pintura romántica tuvo en los cineastas expresionistas. En cualquier caso, debemos tener presente que igual de intensa, o incluso más, fue la huella que llegó a dejar la pintura simbolista en estos mismos realizadores. Ya ha sido nombrado a este respecto el suizo Arnold Böcklin, pues, como hemos podido comprobar, es bastante probable que su más famosa obra, *La isla de los muertos*, influyera en Murnau, junto a otro paisaje realizado por el romántico Schinkel, a la hora de configurar uno de los planos más bellos de ese semidesconocido film titulado *La luz que mata*. Pero, por supuesto, la deuda de los cineastas expresionistas con este portentoso artista no se limita a este único caso. De

¹²⁴ Queda la duda de si es a este grabado concreto al que se refieren los alemanes Jürgen Müller y Jörn Hetebrügge en su texto "Las sombras. Apuntes sobre los orígenes del cine" en MÜLLER, Jürgen (Ed.), *Cine de los 20 e inicios de la cinematografía*. Taschen, Colonia, 2008, pp. 6-7.

hecho, puede que, junto a Friedrich, Böcklin sea el pintor más influyente en este tipo de films. A continuación analizaremos algunos casos especialmente llamativos que, a buen seguro, servirán para justificar la afirmación anterior.

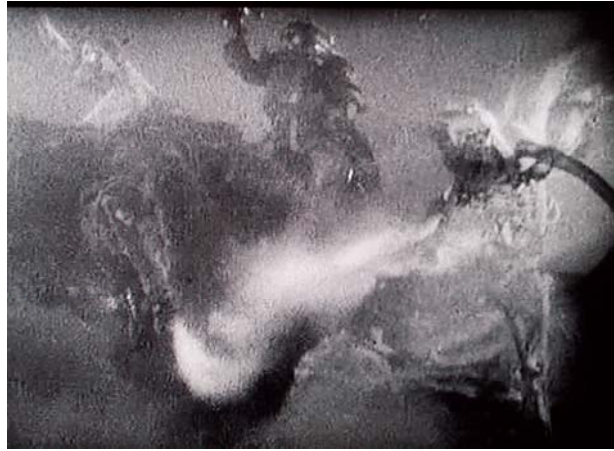
Una vez más se nos revela el *Fausto* de Murnau como la más prolija y variada obra fílmica en cuanto a la recepción plástica e iconográfica de referentes pictóricos. En este caso es el arte de Böcklin el que, al menos en un par de ocasiones, aparece reflejado en los fotogramas de tan magnífico film. La primera obra a la tenemos que hacer alusión es *La guerra* (1896), pues en dicha representación pictórica de los jinetes del Apocalipsis el artista suizo olvida a uno de ellos, representando tan sólo a tres figuras a lomos de sus desbocados caballos. Dicho olvido, desde luego, no puede ser para nosotros cuestión baladí, pues Murnau, un par de décadas después, comete el mismo “error” en el famoso plano con el que da comienzo *Fausto*¹²⁵. Raro sería que se tratase de una casualidad, máxime teniendo en cuenta las abundantes alusiones pictóricas que encontramos en los films de este autor, siendo la deducción más lógica, y sin duda acertada, la que hace Berriatúa al afirmar que “El olvido de Böcklin de pintar un caballo es la mejor prueba de su influencia sobre Murnau”¹²⁶. Y es que, además de la coincidencia en esta cuestión capital, la imagen cinematográfica recoge la misma composición que el cuadro, así como una gestualidad casi idéntica tanto en los personajes como en los caballos. Las semejanzas, pues, entre la pintura de Böcklin y el plano de Murnau vuelven a ser evidentes.

¹²⁵ Véase BORAU, José Luis, *Ob. Cit.*, p. 40.

¹²⁶ BERRIATÚA, Luciano, *Ob. Cit.*, p. 31.



La guerra (A. Böcklin, 1896)



Fausto (F.W. Murnau, 1926)

Sin abandonar las portentosas imágenes concebidas por Murnau para *Fausto*, recaemos en otro imponente plano en el que la pintura de Böcklin se hace presente. Situémonos en la escena en la que Mefisto tienta al anciano Fausto. Justo en el momento en el que le muestra la imagen de su juventud reflejada en un espejo, el maligno se sitúa detrás del viejo tentado, asomándose, con maliciosa sonrisa, sobre su hombro izquierdo. Esta imagen, en cuanto a composición de las figuras, resulta idéntica a la de un cuadro de Böcklin, *Autorretrato con la muerte* (1871), en la que el artista, paleta en mano, aparece asediado, en este caso, no por el diablo sino por la muerte, la cual aparece tocando el violín y adoptando la forma de un esqueleto. Se trata, en definitiva, en ambos casos, del hombre amenazado por un ser de apariencia fantástica pero con trasfondo real, idea para cuya representación, tanto Böcklin como Murnau, escogen la misma fórmula. Las conexiones entre ambos creadores, pintor y cineasta, saltan a la vista una vez más.



Autorretrato con la muerte (A. Böcklin, 1871)



Fausto (F.W. Murnau, 1926)

Otro destacado pintor simbolista, Walter Leistikow, especialista en la representación de majestuosos e idílicos paisajes, está también presente en *Los Nibelungos*. En su cuadro *Bosque gótico*, en el que unos gigantescos árboles de gruesos y rectísimos troncos trazan una densa malla de espiritual verticalidad, parecen estar inspirados los planos correspondientes a la escena en la que Sigfrido, a lomos de su blanco corcel, se adentra en el frondoso bosque en busca del dragón. Al respecto de estas bellísimas imágenes compuestas por Lang, Borau aprecia la huella de cierto cuadro de Böcklin, *Silencio en el bosque*¹²⁷, pero resulta aún más completa la observación de Berriatúa apuntando también a esta obra de Leistikow como referente¹²⁸. Por cierto, el propio Berriatúa también considera este cuadro de Leistikow inspirador de determinadas imágenes de otras dos películas, *El sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*, 1935)¹²⁹, de Max Reinhardt y William Dieterle, y *Fantasia* (*Fantasia*, 1940), producción Disney dirigida por Ben Sharpsteen. Los fascinantes paisajes simbolistas se nos revelan, otra vez, como poderoso reclamo plástico para los

¹²⁷ Véase BORAU, José Luis, *Ob. Cit.*, p. 33.

¹²⁸ Véase BERRIATÚA, Luciano, *Ob. Cit.*, pp. 50-52.

¹²⁹ Ciertamente es que este film exhibe importantes huellas de la pintura decimonónica –Füssli, Böcklin, el propio Leistikow–, pero por no situarse ni cronológica ni espacialmente en el cine alemán de los veinte, y, sobre todo, por haber sido este aspecto ampliamente tratado por Berriatúa en su estudio, no nos ocuparemos aquí del mismo. Véase *Ob. Cit.*, pp. 49-53.

cineastas expresionistas. La notable carga pictórica de *Los Nibelungos*, nutrida especialmente de artistas próximos al simbolismo y al Art Déco, no hace más que confirmarse.



Bosque gótico (W. Leistikow, década de 1890)



Los Nibelungos (F. Lang, 1924)

Qué duda cabe de que el simbolismo fue una corriente artística tan compleja como difusa, de la que participaron artistas tan distintos como Böcklin, Redon o Rousseau. Parece ahora oportuno sacar a colación, precisamente, a este último pintor, Henri Rousseau, conocido como “El Aduanero”, con una de sus obras más famosas: *La encantadora de serpientes* (1907). En ella, el habitual escenario selvático de buena parte de los cuadros del autor es el lugar donde una voluptuosa figura femenina toca la flauta a cuyo son acuden las serpientes. Dicho personaje aparece en sombra, al igual que los sinuosos reptiles, quedando reducida su representación a la de una simple silueta. Recordemos que apenas quince años después de que Rousseau realizase este cuadro, la cineasta Lotte Reiniger llevó a cabo una serie de fantásticos films artesanales en los que los personajes eran representados como siluetas, lo que, sin duda, recordaba a los espectáculos de sombras chinescas. Además, dichas películas solían situar su acción en ambientes exóticos, como es el caso de la titulada *Las aventuras del príncipe Achmed* (*Die Abenteuer des Prinzes Achmed*, 1926)¹³⁰, por lo que las semejanzas entre *La encantadora de serpientes* del simbolista Rousseau y estos curiosos films resultan aún mayores.



La encantadora de serpientes (H. Rousseau, 1907)



Las aventuras del príncipe Achmed (L. Reiniger, 1926)

¹³⁰ Véase MÜLLER, Jürgen (Ed.), *Ob. Cit.*, pp. 288-291.

A continuación mencionaremos otro curioso caso de influencia simbolista en los films del expresionismo. Además, en esta ocasión, no se trata de una pintura sino de una escultura: una preciosa pieza criselefantina realizada por Dominique Alonzo a comienzos del XX. El título de la obra es *Cruzado*, representa a una figura con casco, larga túnica y enorme espada entre las manos, todo ello en un deslumbrante dorado, siendo la escrupulosa simetría y el ejemplar hieratismo sus características formales más relevantes, acercándola a la tipología de figuras, próxima a la estética Art Déco –el mero hecho de que esta estatuilla responda a la técnica criselefantina también la relaciona con este movimiento artístico - seguida por Czeschka en las ilustraciones que unos pocos años después realizaría para una nueva edición de *Los Nibelungos*. Y es que, de hecho, será en la segunda parte de la célebre película en la que Fritz Lang adapta al cine esta epopeya, donde aparezca un personaje que responde por completo a la iconografía marcada por Alonzo en su escultura. Se trata de la reina Krimilda, auténtica protagonista de esta parte del film, cuando aparece ataviada como monarca guerrera, una vez preparada para vengar la muerte del joven Sigfrido. Esta imagen de la reina, que coincide plenamente con la estatua criselefantina, será, además, la que ilustre algunos de los carteles escogidos para anunciar la película, por lo que su repercusión pudo ser realmente notable.



Cruzado (D. Alonzo, comienzos s. XX)



Los Nibelungos (F. Lang, 1924)

Sin abandonar esta majestuosa obra de Fritz Lang nos encontramos con otra curiosa influencia procedente de los movimientos artísticos surgidos en últimos años del XIX y desarrollados durante las dos primeras décadas del XX. Esta vez el referente no está en una pequeña figura criselefantina de un artista de fama limitada sino en una descomunal y célebre pintura del maestro Gustav Klimt: *El friso de Beethoven* (1902). Entre las numerosas figuras que pueblan esta enorme composición horizontal destaca un personaje masculino: el apuesto guerrero medieval que luce una formidable armadura dorada, atuendo que rima cromáticamente con su frondoso cabello. Recordemos la imagen que Fritz Lang otorga al protagonista de la primera parte de *Los Nibelungos*, el héroe Sigfrido, y que no es otra que la de un atractivo joven cuyo cabello rubio se ordena en idéntico peinado al del personaje pintado por Klimt. Además, cuando el personaje de Lang aparece lujosamente vestido, una vez instalado en el reino de Borgoña, la semejanza de su imagen con respecto a la del caballero ideado por Klimt salta a la vista. Desde luego, a estas alturas del análisis no nos ha de sorprender en absoluto tal coincidencia, máxime si tenemos en cuenta la notable impronta estética que las ilustraciones de Czeschka dejaron en este film, pues las semejanzas entre dichos dibujos y la mencionada pintura de Klimt resultan palmarias, siendo ambas magníficos ejemplos de esas notables vinculaciones existentes entre el último simbolismo y el Art Déco.



El friso de Beethoven (G. Klimt, 1902). Detalle



Los Nibelungos (F. Lang, 1924)

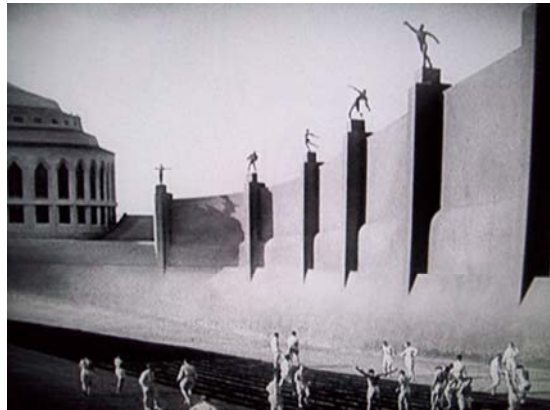
Un caso particular es el que constituye la otra gran superproducción emprendida por Fritz Lang en aquellos fértiles años: *Metrópolis*. Es éste un film tan grandioso como contradictorio, capaz de dejar al espectador, a un mismo tiempo, deslumbrado y perplejo. Lang sitúa su historia en el futuro, pero la nutre de constantes referencias al pasado, mezclando las máquinas más modernas con los elementos más remotos y antiguos, combinando la ciencia con la magia y la religión¹³¹. En *Metrópolis*, como en otros films coetáneos, abundan las referencias artísticas, tanto actuales como pretéritas, pero éstas, muy principalmente, corresponden al ámbito de la arquitectura, más que al de la pintura o la escultura, lo que era habitual en el resto de películas que venimos comentando. No obstante, como dichas referencias arquitectónicas tienen más que ver con dibujos y diseños que con edificios realmente construidos, parece oportuno hacer una mención al respecto, aunque breve, en el presente capítulo.

Resulta evidente que son los diseños de ciudades futuristas llevados a cabo por Sant'Elia unos pocos años antes los que gozan de una mayor presencia en el film de Lang. Así se constata al admirar la caótica, pero a la vez fascinante, ciudad del futuro que recrea el cineasta a través de unas magníficas maquetas diseñadas por Erich Kettelhut, donde los rascacielos de proporciones mastodónticas y las avenidas elevadas en altura configuran un paisaje urbano muy similar al que imaginara el arquitecto italiano en sus célebres dibujos¹³². Pero los referentes arquitectónicos de *Metrópolis* van más allá de estos diseños de ciudades utópicas y futuristas. Por ejemplo, el inmenso estadio donde los jóvenes varones de las clases altas de esta enorme ciudad pasan parte de su abundante tiempo libre parece sacado de los fascinantes diseños de edificios que realizaran, allá por el siglo XVIII, los arquitectos utópicos Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux. Igualmente, y sin abandonar aquella especie de paraíso donde viven algunos privilegiados habitantes de *Metrópolis*, nos encontramos con un espacio fantástico, como sacado de un cuento de hadas, cuya curiosa arquitectura nos recuerda a las formas caprichosas de Gaudí, y entre ellas, más concretamente, a un extraño tipo de

¹³¹ Un interesante y revelador acercamiento a estas cuestiones se da en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós, Barcelona, 2004, pp. 115-136.

¹³² Esa fantástica ciudad del futuro trazada por Lang en *Metrópolis* ha sido, a su vez, ineludible fuente de inspiración para posteriores cineastas, tales como George Lucas en su famosa saga de *La guerra de las galaxias* o Ridley Scott en la inolvidable *Blade Runner*.

columna que el genial arquitecto catalán utilizó en el Parque Güell¹³³. De manera que, con la única excepción de estas columnas gaudinianas, nos encontramos en *Metrópolis* con unos deslumbrantes diseños que si bien no tuvieron ocasión de existir en forma de obra arquitectónica más allá de las fantasiosas mentes de sus creadores, sí que lo hicieron, gracias a las inmensas posibilidades del cine, en la ficción ideada por Fritz Lang.



Metrópolis (F. Lang, 1926). Los tres espacios aludidos en el texto.

¹³³ También se ha visto en estos arquitectos una referencia para determinados escenarios y construcciones de otro film de Lang, *Los Nibelungos*. Véase RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios...*, Ob. Cit., p. 245.

Referencias a la pintura tradicional

Ya se ha dicho con anterioridad que en este trabajo englobaremos bajo el genérico término de pintura tradicional a todos aquellos estilos y movimientos pictóricos previos al impresionismo y a las vanguardias, incluidos el romanticismo y otras corrientes decimonónicas, aunque éstas, debido a su particular incidencia en el cine expresionista, ocupasen un apartado propio en este capítulo. Se trata ahora, pues, de dilucidar cuáles fueron las principales referencias artísticas, previas al siglo XIX, para los cineastas del expresionismo alemán. En este sentido, resulta evidente la preeminencia de un período artístico concreto, el del Barroco. Eso sí, dentro de éste habría que escoger entre la abundancia y el refinamiento coloristas de autores como Rubens o Van Dyck, o bien el claroscuro naturalista de otros como Rembrandt o Caravaggio. Desde luego, se nos antoja la segunda opción la más acertada. Y es que, tanto si pensamos en los temas desarrollados en dichos films como si lo hacemos en los referentes vanguardistas y decimonónicos ya estudiados, concluiremos que las características plásticas planteadas desde esa vertiente más naturalista y tenebrista de la pintura barroca resultarían, sin ninguna duda, las más adecuadas para iluminar, iconográfica y visualmente, estas películas. Así, respecto al film expresionista y pictórico por antonomasia, afirman Áurea Ortiz y M^a Jesús Piqueras lo siguiente: “La inspiración de *Fausto* está, en general, en la pintura barroca, Rembrandt principalmente, y todos los pintores en los que el claroscuro es importante. (...) Del mismo modo que el argumento de la obra de Goethe es la lucha entre el bien y el mal, el tema visual de la película es el combate entre la luz y la sombra, hasta el punto de que la mayoría de los objetos de la escenografía están creados por la luz, no existen sin ella.”¹³⁴

No hay duda de que uno de estos artistas barrocos fue el que más influyó, tanto cualitativa como cuantitativamente, en las películas expresionistas: el holandés Rembrandt. Otros, como por ejemplo Murillo, también constituyeron un referente

¹³⁴ ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *Ob. Cit.*, p. 72.

inexcusable para determinadas películas, caso de *Las finanzas del Gran Duque* (*Die Finanzen des Grossherzogs*, 1924), de Murnau, donde al menos un cuadro del sevillano, si no dos, inspiraron una de las imágenes más bellas del film, como refieren en sus trabajos tanto Berriatúa como Borau¹³⁵. Pero, como se dijo anteriormente, no aspiramos aquí a llevar a cabo un escrupuloso escrutinio de este tipo de referencias pictóricas, pues dicha empresa ya ha sido acometida por Berriatúa y otros investigadores. Nos limitaremos, por tanto, a exponer un par de casos especialmente significativos con Rembrandt como protagonista. El particular modo de iluminar sus obras, tan próximo al tenebrismo caravaggiesco como dotado de inconfundible personalidad, el crudo naturalismo con el que escoge y representa ciertos temas, y, por encima de todo, ese hálito de misterio y misticismo que suele inundar sus obras, son características de la pintura de Rembrandt que llamaron la atención de los cineastas alemanes, quienes buscaban afanosamente en el portentoso legado artístico europeo referentes plásticos e iconográficos para sus películas, aquellas en las que lo mágico y lo misterioso resultaban elementos de capital importancia. Ciertamente es que la huella de Rembrandt puede ser detectada en varios de aquellos films, pero, sin duda, en ninguno de ellos tanto como en *Fausto*. Y es que, de hecho, como ya se ha podido comprobar en el apartado dedicado a la pintura del XIX, la película de Murnau es todo un compendio de referencias pictóricas. Eso sí, respecto a este particular advierte Berriatúa: “Todos los críticos se dieron cuenta de la relación de determinadas escenas del film con cuadros clásicos. Pero a la hora de determinar de qué cuadros se trataba, no resultaba nada fácil establecer la relación”¹³⁶. Para demostrar esta aseveración, el investigador pone como ejemplo el caso de un plano del film correspondiente a la escena en la que la peste ha desatado su epidemia mortal por la ciudad. Aparece en primer término un hombre moribundo marcando un completo escorzo, con los pies por delante, mientras, desde el fondo, se dirige hacia él un grupo de encapuchados con velas. La imagen que nos interesa es, obviamente, la del cuerpo inerte en marcado escorzo, siendo la primera obra pictórica que nos viene a la cabeza la del célebre *Cristo muerto* (1480) de Mantegna,

¹³⁵ Véase BERRIATÚA, Luciano, *Ob. Cit.*, pp. 35-36; y BORAU, José Luis, *Ob. Cit.*, pp. 40-41.

¹³⁶ BERRIATÚA, Luciano, *Ob. Cit.*, p. 30.

aunque también aquella otra de idéntico título y temática realizada por Annibale Carracci en 1582. Sobre ello, Berriatúa avisa del error en el que, a su juicio, han incurrido varios especialistas y críticos al dar por segura la referencia iconográfica del cuadro de Mantegna a la hora de que Murnau compusiese dicho plano, o también, como es el caso de Eisner, la de otra representación de Cristo muerto llevada a cabo, en esta ocasión, por Holbein, cuando, para él, el auténtico referente está en una obra de Rembrandt: *Lección de anatomía del doctor Deijman* (1656), donde el cuerpo que está siendo objeto de la disección ejecutada por el doctor aparece también en un radical escorzo. Debido a la similitud tanto de esta obra como de las de Mantegna y Carracci con el plano cinematográfico que ahora nos ocupa, podría ser considerada como referente para Murnau cualquiera de ellas. Pero, claro está, el hecho de que, como veremos a continuación, otros cuadros de Rembrandt influyesen notablemente a la hora de elaborar distintos planos del film, así como de que el personaje de la escena de Murnau sea un hombre anónimo al igual que en la obra del pintor holandés, cosa que no ocurre en las de Mantegna y Carracci, terminan por inclinar la balanza a favor de la hipótesis de la influencia del cuadro de Rembrandt más que de la de los otros¹³⁷. En cualquier caso, en ninguno de ellos, ni tan siquiera en el del pintor holandés, los pies adquieren el protagonismo que en el fotograma de *Fausto*, pues en todos aparecen empequeñecidos para no ocultar el cuerpo del yacente.

¹³⁷ Recordemos que existe también una obra de Manet titulada *El torero muerto* (1864), a su vez inspirada en una pintura anónima española del XVII –de Antonio Puga, posiblemente-, que se puede relacionar con éstas. Eso sí, en esta ocasión el personaje que yace inerte aparece en un escorzo, además de menos marcado, inverso al de las obras antes apuntadas, pues la cabeza es lo que queda más cerca del espectador mientras que los pies se extienden hacia el fondo.



Lección de anatomía del doctor Deijman (Rembrandt, 1656)



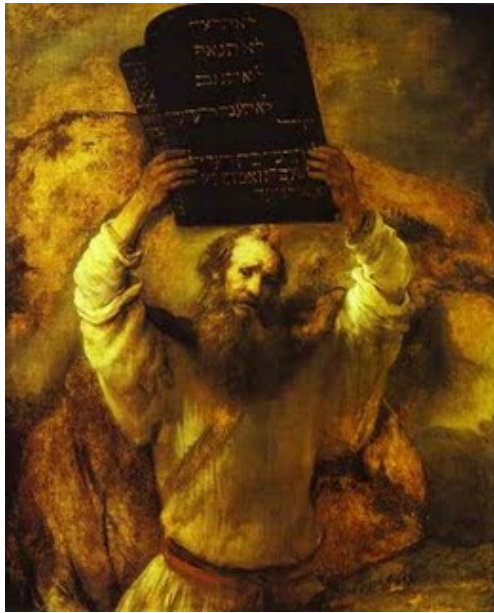
Fausto (F.W. Murnau, 1926)

Otro caso parecido es el que nos plantea el plano en el que el anciano Fausto invoca al diablo desde un cruce de caminos enclavado en aquel yermo paisaje al que ya aludimos al hablar de la influencia de la pintura de Friedrich en este film. El protagonista, situado dentro del círculo de fuego que él mismo ha trazado en el suelo, con ambos brazos en alto, levanta el libro esotérico, mientras varios círculos luminosos recorren su cuerpo de pies a cabeza¹³⁸. Pero lo que ahora nos interesa es la posición que adopta el personaje: la de un anciano barbado, brazos en alto, blandiendo un libro. Y es que Berriatúa apunta que uno de los frescos que decoran las escaleras de los Nuevos Museos de Berlín, realizado por Wilhem von Kaulbach y titulado *Alegoría de la*

¹³⁸ Este mismo recurso será utilizado por Fritz Lang en *Metrópolis*, apenas un año después, en la escena de la creación del robot que actuará como doble de María.

Reforma, bien pudo servir a Murnau, quien conocía a la perfección estos edificios y sus magníficas pinturas, de referencia iconográfica para componer dicho plano¹³⁹. En esta obra aparece una figura central, la que representa a Lutero, en idéntica posición que Fausto, con el libro en alto. No obstante, aquí nos atrevemos a proponer otra obra de Rembrandt como referente más probable. Se trata de *Moisés con las tablas de la ley* (1659), óleo también situado en un museo berlinés, la Gemäldegalerie, en el que el autor vuelve a representar al personaje con los brazos en alto sosteniendo, en este caso, las tablas con los diez mandamientos, pero en el que, además, dicha figura aparece sola y luciendo una frondosa barba blanca. Mientras tanto, en el fresco realizado por Wilhem von Kaulbach, el personaje que levanta el libro, aunque aparezca destacado por su ubicación, no deja de estar acompañado de numerosas figuras, siendo, además, la barba que exhibe recortada y negra. Luego las semejanzas entre la obra de Rembrandt y el plano de Murnau son mayores que las existentes entre éste y el fresco pintado por Kaulbach. Ciertamente es que el cineasta alemán visitó en varias ocasiones el edificio donde se ubicaba esta última obra, por lo que es seguro que la conocía de primera mano, pero no menos cierto es que también pudo admirar *in situ* y en repetidas ocasiones el Moisés pintado por Rembrandt dada su doble condición de habitante de Berlín y de admirador del artista holandés, a lo que se une la influencia que ciertas obras de este mismo pintor tuvieron en otras imágenes ideadas por Murnau. Por ejemplo, varios cuadros de Rembrandt parecen acudir a la memoria del cineasta en aquellas imágenes en las que Fausto aparece en su morada. En efecto, esa visión del anciano con su larga barba blanca situado en aquel habitáculo cavernoso, iluminado como si de una pintura tenebrista se tratase, sentado en su escritorio y rodeado de viejos libros, sin duda, nos recuerda a algunas obras de un Rembrandt todavía joven, tales como *El cambista* (1627), *San Pablo en su escritorio* (1629) o *Estudioso meditabundo* (1631), entre otras. Y es que el cineasta alemán es capaz de trasladar con ejemplar maestría a la gran pantalla aquella mágica y misteriosa atmósfera creada por Rembrandt en sus obras, siempre con el propósito de recrear unos interiores que resultaran, al mismo tiempo, austeros y fascinantes.

¹³⁹ Véase BERRIATÚA, Luciano, *Ob. Cit.*, pp. 28-29.



Moisés con las tablas de la ley (Rembrandt, 1659)



Fausto (F.W. Murnau, 1926)

Pero no sólo de Rembrandt y el Barroco vivieron los cineastas expresionistas en cuanto a referentes artísticos que fuesen más allá del prolífico siglo XIX, sino que también bebieron de otras fuentes, es decir, de otros períodos y otros artistas. Así, por ejemplo, resulta llamativo el caso de *Metrópolis*, sorprendente película que, como se ha dicho en el apartado anterior, pese a situar su acción en un futuro remoto, con todo el aparato iconográfico que ello conlleva –rascacielos insuperables, avenidas que atraviesan la ciudad a decenas de metros de altura, autómatas que suplantán a personas, decoración y diseño futuristas, etc-, exhibe constantes referencias al pasado y a su legado cultural, eso sí, como también se ha explicado con anterioridad, muy fundamentalmente de carácter arquitectónico. No obstante, algunas referencias a las artes plásticas las hay, incluso anteriores a las ya comentadas de los diseños de los arquitectos utópicos del XVIII. Recordemos la breve historia de la torre de Babel contada por María a sus fieles en las catacumbas. En ella, como es lógico, aparece en varias ocasiones la mítica torre, para cuya representación Lang recurre a su iconografía más extendida –se trata de una especie de zigurat de planta circular que se va

estrechando en altura como si fuese un cono-, la que se corresponde con la más célebre representación de esta construcción bíblica: el cuadro titulado *La construcción de la torre de Babel* (1563), realizado por Brueghel el Viejo y hoy situado en el Museo de Historia del Arte de Viena, la más importante de las varias versiones que el artista realizó sobre este mismo tema. En la película aparecen dos imágenes distintas de la torre: una correspondiente a la visión divina del edificio una vez estuviese acabado, que recrea precisamente eso, cómo sería la imponente estructura por fin culminada; la otra, por el contrario, se corresponde con la triste realidad de la torre destruida. Ambas responden a la tipología arquitectónica defendida por los pinceles de Brueghel, pero si nos referimos a la semejanza con obras concretas conviene cierta matización: la primera imagen, la del edificio culminado, está mucho más cerca de la versión que hoy cuelga en las paredes del Museo Boymans van Beuningen de Rotterdam, pues en ella el artista muestra una torre prácticamente acabada¹⁴⁰; sin embargo, la imagen de los restos de la torre una vez derruida nos recuerda más a la ya mencionada versión perteneciente al Museo de Historia del Arte de Viena, pues en ella Brueghel pinta una torre todavía en ciernes, a medio construir, lo que, paradójicamente, la asemeja más con la representación fílmica del edificio destruido.

De lo concreto a lo general, pues en *Metrópolis* también se recurre a un tipo iconográfico largamente extendido en la historia del arte, cuyas representaciones resultan incontables. Hablamos de la muerte hecha carne –permítase el sarcasmo- a través de la imagen de un esqueleto armado con una guadaña. Dicho personaje siniestro aparece como una de las pétreas esculturas que se hallan en la catedral de la ciudad, abandonando, en un momento dado, su ubicación bajo un doselete y, con ella, su condición de figura inmóvil. Esta imagen inquietante asalta al protagonista en una pesadilla, alternándose en la pantalla con la danza frenética a la que se entrega en el cabaret la doble malvada de María. En cualquier caso, lo que nos interesa es ver cómo aquí se recoge esa tradicional iconografía de la muerte -ubicada, por cierto, en el

¹⁴⁰ Esta obra también parece servir de referencia para la recreación del monumental edificio que se llevó a cabo para *El Arca de Noé* (*Noah's Ark*, 1929), de Michael Curtiz, utilizando una técnica en la que se combinan la pintura sobre vidrio transparente con otras construcciones en tres dimensiones. Véase RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios...*, *Ob. Cit.*, p. 241.

espacio gótico de la catedral- pero que podría venir de cualquiera de las miles de representaciones, sobre todo medievales y barrocas, que se han hecho a lo largo de la historia del arte. De hecho, sería bastante probable que Fritz Lang volviese a inspirarse en Brueghel el Viejo, como ya hiciera para representar la Torre de Babel, recurriendo ahora al fascinante óleo *El triunfo de la muerte* (1562). El cuadro está protagonizado por infinidad de esqueletos que desatan el caos y la destrucción en una pequeña aldea. Varios de ellos muestran actitudes jocosas y burlescas, a veces tocando instrumentos musicales de cuerda. De la misma manera, el esqueleto de la película de Lang tocará la flauta. No parece extraño, pues, que el cineasta tomase otra vez como referente una obra del portentoso pintor flamenco para dar cuerpo a ese importante componente mágico y ancestral que se da cita, con curiosa naturalidad, en un film esencialmente futurista como es *Metrópolis*¹⁴¹.



La construcción de la pequeña torre de Babel
(P. Brueghel el Viejo, 1563) Rotterdam



Metrópolis (F. Lang, 1926)

¹⁴¹ Entiéndase aquí futurista, igual que en otra frase que aparece al comienzo de este apartado, no como relativo al movimiento artístico vanguardista que fue el futurismo, sino como calificativo relacionado con el propósito estético y artístico de representar el futuro.



La construcción de la torre de Babel
(P. Brueghel el Viejo, 1563) Viena



Metrópolis (F. Lang, 1926)

CAPÍTULO II

La vanguardia cinematográfica rusa

En octubre de 1917 había triunfado la revolución comunista en Rusia. Nada más y nada menos que en el país más extenso del mundo y con una población que sobrepasaba los cien millones de habitantes, se iban a poder llevar a la práctica, de una vez por todas, las ambiciosas teorías sociales, económicas y políticas planteadas por Marx y Engels medio siglo antes. Primer paso: la dictadura del proletariado, período transitorio –mal necesario- a partir del cual, una vez desmontado el sistema capitalista, se llegaría a la anhelada sociedad sin clases en la que ya no sería necesario gobierno coercitivo alguno. Por desgracia, como es bien sabido, dicha fase transitoria nunca llegó a ser superada, ni en Rusia ni en ningún otro sitio, de modo que se convirtió en perpetua, es decir, en dictadura perenne. No obstante, en aquellos primeros años tras la Revolución, con el camarada Lenin aún a la cabeza, la fe en el sistema comunista y en la consecución de su principal objetivo, la sociedad sin clases, todavía prendía entre la población rusa.

Asimismo, el arte ruso, que había iniciado en esa segunda década del siglo una fulgurante carrera vanguardista – futurismo, constructivismo, suprematismo...-, se iba a mantener hasta la segunda mitad de la década de los veinte inmerso en esa formidable vorágine de iniciativa vanguardista y libertad creativa. El cine, además, se vería beneficiado por el interés que demostraron desde el primer momento los poderes públicos por loar en la gran pantalla las gestas revolucionarias y las bondades que éstas trajeron consigo. Cineastas como Vertov, Pudovkin o Eisenstein¹⁴², entre otros, tuvieron ocasión de contar con el respaldo económico necesario y la industria adecuada para aplicar sus novedosas teorías cinematográficas en grandes superproducciones, eso sí, situándose siempre al servicio de la Revolución y tratando, por ende, sólo aquellos

¹⁴² Un interesante documento sobre estos y otros cineastas rusos de la época se da en la siguiente recopilación de textos escritos por los propios realizadores: SCHNITZER, Luda, SCHNITZER, Jean, y MARTIN, Marcel, (recopiladores), *El cine soviético visto por sus creadores*. Sígueme, Salamanca, 1975.

temas que al poder de los sóviets le interesaba tratar. Las experimentaciones más radicales que se habían llevado a cabo en el terreno cinematográfico durante la década anterior, sobre todo relacionadas con las corrientes futuristas, dejaron pronto paso a esta nueva forma de concebir el cine, también novedosa y vanguardista, pero supeditada al poder político. Mientras tanto, las artes plásticas seguían transitando por los caminos de la experimentación, fundamentalmente desde el amplio ámbito de la abstracción geométrica, hasta que mediada la década el funesto Josef Stalin instase a una dolorosa reconversión artística consistente en cercenar la libertad creadora de los artistas, cortando cuantos caminos hubiese abiertos en el campo de la experimentación y la vanguardia, con el fin de unificar los criterios estéticos en torno a lo que se vino a denominar realismo socialista. Dicho fenómeno, por ejemplo en cuanto a la arquitectura, se materializó a partir de un acontecimiento concreto, como nos recuerda Delfín Rodríguez: “El concurso celebrado para la construcción del Palacio de los Soviets, en 1931, al que se presentaron los constructivistas soviéticos y los racionalistas europeos, con Le Corbusier o Gropius, puso fin al sueño. El realismo socialista, la arquitectura académica y monumental, de B. Jofa, ganó retóricamente el concurso”¹⁴³, mientras que en los años anteriores, de una manera más difusa pero igual de implacable, las artes plásticas, la fotografía y el cine habían ido sucumbiendo, igualmente, a tan importante y forzoso cambio.

El acorazado Potemkin y sus múltiples referentes artísticos

Sergei Mihailovich Eisenstein es, además de la figura más destacada de la historia del cine ruso, muy probablemente, el cineasta vanguardista al que más estudios y trabajos han dedicado los especialistas desde los más diversos campos del conocimiento. Desde luego, el personaje lo merece, pues nadie duda a la hora de reconocerlo como uno de los cineastas más influyentes de la historia del cine, un auténtico adelantado a su tiempo, capaz de hacer sombra a toda una generación de

¹⁴³ RODRIGUEZ RUIZ, Delfín, *La arquitectura del siglo XX*. Historia del Arte nº 47, Historia 16, Madrid, 1993, pp. 65-66.

excelentes realizadores cinematográficos. Además, Eisenstein siempre tuvo clara su condición de artista, lo que en aquel contexto cultural y artístico no dejaba de ser una osadía, pues los creadores de la poliédrica vanguardia rusa, desde las artes plásticas hasta el cine, pasando por la arquitectura o la fotografía, huían del calificativo de artista como de la peste. Al respecto, David Bordwell nos recuerda una de las contundentes respuestas de Eisenstein a ciertas críticas que le dedicó su colega Dziga Vertov: “Cuando Vertov y otros le acusaron de que en *La huelga* se había apropiado de técnicas del *cine-ojo* para fines *artísticos*, Eisenstein replicó que, pese a sus reproches productivistas, él, Vertov, también hacía arte, pero un arte que se negaba a organizar plenamente su material con lo que desaprovechaba muchas posibilidades de estimular al público”¹⁴⁴. Y no sólo es que Eisenstein siempre tuviese claro su estatus de artista, al que no estaba dispuesto a renunciar bajo ningún concepto, pues lo consideraba perfectamente compatible tanto con las iniciativas vanguardistas como con la defensa de los principios revolucionarios, sino que, además, al igual que el alemán Murnau, por su condición de historiador del arte, gozaba de una impresionante cultura artística, lo que quedaba patente en cada una de las obras que acometía. A ello hay que sumar sus notables conocimientos sobre literatura o música, y muy especialmente su impagable labor como teórico del cine¹⁴⁵. Un personaje, en definitiva, de primerísimo nivel intelectual, capaz de compaginar como pocos su condición de artista cinematográfico con la de estudioso de la historia del arte, demostrando siempre una envidiable amplitud de miras en cuanto a gustos e intereses artísticos. En este mismo sentido sigue escribiendo David Bordwell: “Los gustos estéticos de Eisenstein distan mucho de la ortodoxia. Mientras se veía como un moderno Leonardo y reverenciaba el arte del Renacimiento, descubre el *montaje de atracciones* en la obra de Grosz y Rodchenko. Encuentra analogías con el cine en el arte japonés, en Daumier, Balzac, Toulouse-Lautrec, Debussy y Scriabin. En medio de los debates sobre arte industrial, se embarca en un estudio sobre la Mona Lisa y el Discóbolo de Mirón”¹⁴⁶.

¹⁴⁴ BORDWELL, David, *Ob. Cit.*, p. 163.

¹⁴⁵ Entre los escritos sobre cine de Eisenstein destacan sus siguientes libros: *Hacia una teoría del montaje*. Paidós, Barcelona, 2001; y *Teoría y técnica cinematográfica*. Rialp, Madrid, 1989.

¹⁴⁶ BORDWELL, David, *Ob. Cit.*, p. 164.

Desde luego, Eisenstein volcará todos estos conocimientos e inquietudes artísticas en sus películas, ya sea de forma más sutil y soterrada, concibiendo sus planos como si de un cuadro se tratase, o bien de una manera más explícita, acudiendo a motivos iconográficos -en la mayor parte de las ocasiones fácilmente reconocibles- creados a lo largo de la historia del arte. Es a este segundo asunto al que vamos a atender en este apartado, pues respecto al primero ya se han llevado a cabo algunos acercamientos y estudios, como el que incorporan Áurea Ortiz y M^a Jesús Piqueras en su libro *La pintura en el cine*, donde se expresan ideas como ésta: “Eisenstein prácticamente no mueve la cámara, hay movimiento en el interior del cuadro, pero el encuadre es fijo y en el terreno compositivo es tratado como un cuadro, es decir, construido como una unidad en sí mismo, como una imagen delimitada por un marco”¹⁴⁷. Eso sí, esto no significa que sobre los referentes iconográficos obtenidos de la historia del arte que Eisenstein manejó en sus películas no se hayan realizado notables investigaciones, sino que consideramos que no estaría de más hacer una cierta recopilación -incluso, si el caso así lo demanda, una reinterpretación- de tales elementos, al tiempo que seguimos rastreando en tan amplio campo de estudio. De ahí que, tanto en éste como en el próximo apartado, tratemos de escrutar, exclusivamente, cuantos referentes plásticos se den cita en los films de Eisenstein pertenecientes a este período, por lo que quedarán fuera del alcance de nuestro análisis películas como *Alexander Nevski* (*Alexandr Nevski*, 1938) o *Iván el Terrible* (*Ivan Grozni*, 1944), que pese a contar con importantes referencias pictóricas, corresponden a otra época dentro de la carrera profesional de Eisenstein, así como a un período diferenciado del correspondiente a las vanguardias históricas.

No cabe duda de que la película más destacada, célebre e influyente de Eisenstein ha resultado ser *El acorazado Potemkin*. Es éste, además, su film donde más referentes iconográficos, tanto de la pintura como de la escultura, se pueden encontrar, de ahí que hayamos reservado un apartado completo para analizar con exclusividad esta majestuosa obra. Comencemos por exponer una idea esencial para lograr entender la importancia de esta película como referente ineludible a la hora de explicar las

¹⁴⁷ ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, M^a Jesús, *Ob. Cit.*, p. 14.

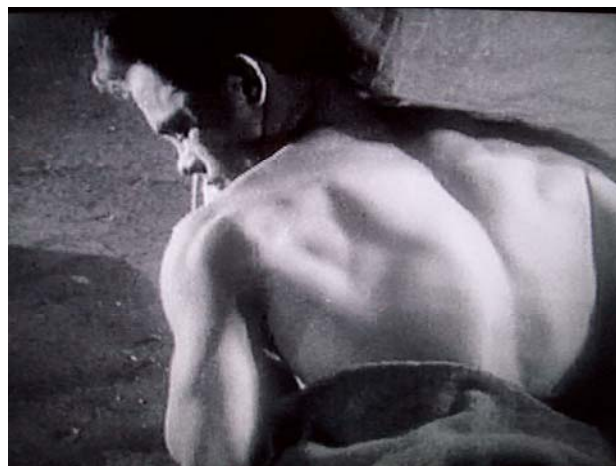
relaciones entre el cine y las artes plásticas: *El acorazado Potemkin* es eficaz ejemplo, al mismo tiempo, de las influencias de las artes plásticas en el cine –es a esto a lo que dedicaremos las próximas páginas- y de las del cine en las artes plásticas –este aspecto será tratado en profundidad a lo largo de la tesis en diversos capítulos¹⁴⁸-. Resulta, por lo tanto, un film paradigmático y fundamental para un trabajo de investigación de esta naturaleza, pues actúa, a la vez, como receptor y emisor, tanto de iconografías como de otros elementos visuales, con respecto a las artes plásticas, en general, y a la pintura, en particular.

Pasemos ya a analizar esos abundantes casos de referencias iconográficas presentes en *El acorazado Potemkin*. Pero antes sería conveniente aclarar que lo que hace Eisenstein en este mítico film no es recrear en la gran pantalla cuadros concretos correspondientes a distintos pintores, como sí que hicieron en ocasiones los cineastas del expresionismo alemán –recuerden el caso paradigmático del cuadro *El lector a la moda*, de Kersting, con respecto a un plano de *Nosferatu*-, sino aludir de una forma sutil, pero a la vez clara para quien goce de una cierta cultura visual y artística, a determinados tipos iconográficos fijados a lo largo de la historia del arte tanto en pintura como en escultura.

El primer caso digno de mención lo encontramos en la secuencia inaugural del film, aquella que nos muestra la penosa situación en la que se encuentran los marineros del Potemkin, siempre a merced de unos oficiales sin escrúpulos que les tratan con el mayor de los desprecios. La que ahora nos interesa es la escena en la que son descritos visualmente dichos marineros. En ella, una dependencia del interior del barco aparece ocupada por una maraña de hamacas, sobre las que descansan plácidamente los nobles marineros. La cámara se detiene en sus torsos desnudos, así como en sus rostros, despejados y anchos, transmitiendo la idea al espectador de que se encuentra ante gente honrada y noble, lo que le predispone desde un principio a identificarse con ellos, poniéndose de su parte y, por lo tanto, en contra de los oficiales y otros personajes como el sacerdote o el médico, quienes serán presentados a

¹⁴⁸ Entre los trabajos de esta naturaleza destaca el siguiente: POSADA KUBISSA, Teresa, “Picasso y el cine: El Guernica y El Acorazado Potemkin”, *Boletín del Museo del Prado*, T. IX, nº 25, 26 y 27, Madrid, 1988, pp. 110-117.

continuación de una manera muy distinta¹⁴⁹. Pero lo que aquí llama nuestra atención es esa recreación en sus cuerpos semidesnudos: torsos, espaldas y brazos bien torneados, musculosos y de piel tersa, que no pueden sino recordarnos a aquellos idealizados cuerpos esculpidos por los artistas de la Grecia Clásica para representar a sus dioses y héroes. Y es que es así como el audaz Eisenstein nos quiere presentar a estos personajes, como héroes contemporáneos, seres admirables llenos de virtudes físicas y morales, capaces de enfrentarse, a golpe de valor y dignidad, a aquellos que les tiranizan. Luego nos encontramos con un primer referente artístico que nos remite, nada más y nada menos, que a la Antigua Grecia, es decir, casi veinticinco siglos atrás, y a un arte como la escultura, sin duda, mucho menos dado, por lo que hemos podido comprobar en el capítulo dedicado al expresionismo alemán, a la aportación de tipos iconográficos al cine de lo que, generalmente, ha sido la pintura. En este sentido, veremos cómo en el cine de Eisenstein los referentes escultóricos pueden llegar a ser tan importantes y destacados como los pictóricos. De ello no sólo darán buena cuenta otras imágenes del propio *Potemkin* sino también algunas correspondientes a otros films del autor que analizaremos en el próximo apartado¹⁵⁰.



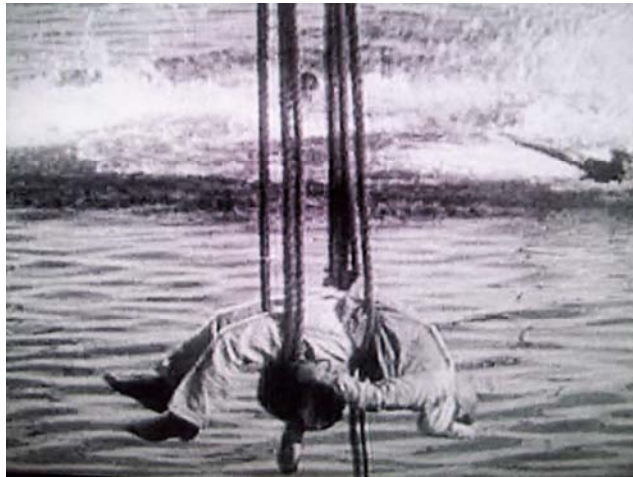
¹⁴⁹ Véase RAMALLO ASENSIO, Germán, “Una aproximación al estudio de la iconografía en el cine” en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo IV-8, 1991, pp. 284-296.

¹⁵⁰ Puesto que todas las imágenes cinematográficas que ilustran este apartado corresponden a la misma película, *El acorazado Potemkin*, no será preciso volver a repetir el título en cada pie de foto. De igual modo, como varias de las analogías establecidas no se refieren a obras plásticas concretas sino a tipos iconográficos de sobra conocidos, no se ha considerado necesario incorporar imágenes al respecto.

El siguiente caso de referencia iconográfica lo podemos encontrar poco después, curiosamente, también en la presentación de otro personaje. En esta ocasión se trata del sacerdote, uno de aquellos personajes que Eisenstein pretende mostrar, desde un principio, como negativo. En efecto, el representante del clero aparece como un fantoche, actúa con vileza y, finalmente, muere como un cobarde y un embaucador. Pero ahora es únicamente el momento de su primera aparición en pantalla –su presentación– lo que reclama nuestro interés. Germán Ramallo, en su estudio iconográfico de los personajes, tras describir la presentación del médico, alude al preciso instante que nos ocupa: “El sacerdote surge también de las alturas, como una aparición, envuelto en los vapores de las chimeneas, como aguda alusión crítica a los *rompimientos de gloria* de la pintura religiosa”¹⁵¹. De la misma manera, e insistiendo en este mismo estudio, el autor destaca también como referente iconográfico el plano correspondiente a la desaparición de un personaje, eso sí, en este caso, de carácter positivo. Se trata de la muerte de Vakulinchuk, el líder de la revuelta que tiene lugar en el barco, quien, tras ser disparado por la espalda, cae al mar, aunque no llega a tocar el agua gracias a que queda enganchado en unas cuerdas: “Ahí lo vemos con la postura del ángel caído o mejor aún, con la que el arte acostumbra a representar a Cristo muerto en el regazo de María, principio de su mitificación, como la que recibirá este marinero, caído con las alas quemadas por acercarse demasiado al Sol”¹⁵². Estamos, por lo tanto, ante dos referencias iconográficas correspondientes al arte religioso, “los rompimientos de gloria” y “las piedad”, las cuales sirven, respectivamente, para presentar de forma irónica a un personaje negativo y para despedir con todos los honores a otro positivo. De modo que Eisenstein pone diversas iconografías religiosas, forjadas a lo largo de los siglos –durante el Renacimiento y el Barroco, especialmente–, al servicio de sus intereses discursivos, es decir, para condicionar la mirada del espectador sobre los personajes que protagonizan su historia.

¹⁵¹ RAMALLO ASENSIO, Germán, *Ob. Cit.*, p. 295.

¹⁵² *Ibidem.*, p. 296.



Avanza el metraje de la película y los referentes iconográficos de carácter religioso se van acumulando. Así, una vez en la mítica escena de la escalinata de Odesa, reparamos en la presencia de dos tipos iconográficos religiosos de gran repercusión a lo largo de la historia del arte, como son el de “la piedad”, otra vez, y el de “la dolorosa”, ambos protagonizados por la Virgen y estrechamente relacionados, pues se corresponden con la muerte de Cristo. El primero de ellos lo encarna en el film de Eisenstein la desesperada madre que pide clemencia ante los cosacos mientras sostiene en los brazos a su hijo. El pequeño, malherido al ser pisoteado por la multitud que bajaba despavorida la escalinata, aparece inconsciente, prácticamente muerto. Finalmente, los soldados no demostrarán ni la más mínima humanidad y abrirán fuego sobre madre e hijo, en lo que, muy seguramente, sea el momento más trágico del film. Pero este personaje no sólo remite a una iconografía centenaria como es la de “la piedad”, sino que, aunque sólo sea por un instante, nos recuerda a una obra concreta, en esta ocasión contemporánea, y a la que ya se tuvo que hacer mención en el apartado dedicado al cine expresionista. La obra en cuestión es *El grito*, de Edward Munch, que ahora vuelve a aparecer, no en cuanto a la fisonomía del personaje –así lo hacía en *El gabinete del doctor Caligari*-, sino en función de su gestualidad. Cuando la madre descubre a su hijo malherido en el suelo, se echa las manos a la cabeza y grita con el rostro desencajado. Eisenstein nos muestra esta imagen en primer plano, pudiéndose

apreciar perfectamente la desesperación y la angustia que sufre el personaje, y que queda recogida en ese conjunto gestual que es el mismo que adoptase el célebre personaje ideado por Munch.



La otra referencia iconográfica a la que aludíamos, “la dolorosa”, tiene lugar inmediatamente después, siendo protagonizada por otra mujer, también madre en este caso, víctima igualmente de la crueldad y la violencia de los cosacos. La joven recibe un disparo que resultará mortal. Mientras desfallece, su cuerpo empuja el carricoche donde lleva a un bebé, lo que provocará su trepidante y angustioso descendimiento por las escaleras, sin duda, una de las imágenes más célebres y homenajeadas de toda la historia del cine. Pero lo que ahora nos ocupa no es esa mítica caída del carricoche sino la imagen de aquella joven madre en los estertores de su vida. Eisenstein nos muestra en primerísimo plano su rostro doliente, pero a la vez bello, con los ojos mirando a las alturas y la boca abierta. Además, dicho rostro aparece enmarcado por el negro velo que le cubre la cabeza. Y es que, como no podía ser de otra manera, el cineasta vuelve a recurrir a la iconografía religiosa para representar, en esta ocasión, a la mujer heroica que muere con nobleza y dignidad, otorgándole una imagen que nos remite, inmediatamente, a la de las vírgenes dolorosas que lloran, con resignación y belleza, la muerte de su Hijo. Pero esta imagen fílmica de Eisenstein también remite a una obra

concreta, otra vez una escultura e, igualmente, de carácter religioso. Se trata, nada más y nada menos, que del *Éxtasis de Santa Teresa* (1646-1652) de Gian Lorenzo Bernini, cumbre de la escultura barroca. De hecho, esa expresión ambigua que muestra el rostro del personaje de la película, entre el dolor y el placer, está muy cerca de la que presenta la célebre figura del artista italiano, reconocida a lo largo de la historia como magistral representación marmórea del éxtasis místico¹⁵³. Por cierto, se ha planteado en varias ocasiones la relación entre el trance místico y la experiencia orgásmica, y a su vez entre esta última y la agonía que antecede a la muerte. Recordemos al respecto que en Francia se hace referencia al orgasmo utilizando la expresión *petite morte* (pequeña muerte)¹⁵⁴, analogía que fascinó a surrealistas como Georges Bataille¹⁵⁵. A la pertinencia de dicha relación se refiere ampliamente Sánchez-Biosca, por ejemplo, al hacer la siguiente reflexión: “Parece lógico, de una endiablada lógica incluso, que Eisenstein recurra no sólo a la experiencia religiosa, sino a su manifestación extrema, la mística, cuando la representación de un objeto revolucionario y sacrificial toca los límites de lo indecible. Es así como el *pathos* revolucionario adquiere la forma del éxtasis; éxtasis de Santa Teresa en palabras, para las que Bernini esculpe la piedra y para las que Eisenstein ofrece sus imágenes cinematográficas. Y se comprende entonces que tales imágenes anhelan salirse de la pantalla, desbordándola y reclamando una participación emotiva del espectador”¹⁵⁶.

¹⁵³ También se ha observado la relación de esta obra barroca con otra vanguardista, en este caso no cinematográfica sino pictórica, *El sueño* (1932), famoso retrato que Picasso dedicó a Marie-Thérèse –se ha de tener en cuenta también la relación nominal-. Véase JACKSON, Rafael, *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado*. Metáforas del Movimiento Moderno, Madrid, 2000, pp. 214-217.

¹⁵⁴ Véase LEIRIS, Michel, *L'Âge d'Homme*. Gallimard, París, 1964, p. 99.

¹⁵⁵ Véase BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Tusquets, Barcelona, 1979, p. 38.

¹⁵⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas...*, *Ob. Cit.*, pp. 84-85.



Éxtasis de Santa Teresa (G.L. Bernini, 1646-52)



El acorazado Potemkin (S. Eisenstein, 1925)

Otro elemento esencial de esta magistral escena es el enemigo, el malvado, esa fuerza negativa que está presente en el film desde su primera escena y que es representada aquí por los sangrientos cosacos. Son ellos, como ya hemos dicho, los que perpetran la masacre de las escalinatas, y los que dan muerte, con total frialdad y la mayor vileza, a esas dos madres que heredan en su representación dramática las iconografías religiosas a las que acabamos de hacer referencia en el párrafo anterior. Pero estos cosacos, en sí mismos, también responden en cuanto a su representación a un notable referente pictórico, en esta ocasión perteneciente a una obra concreta de fama universal: *Los fusilamientos de la Moncloa* o *El tres de mayo* (1814), del aragonés Francisco de Goya, representación paradigmática de la crueldad y la injusticia que se dan cita en las guerras. Esta relación no se debe a la semejanza entre algún plano de los que componen dicha escena y el cuadro en cuestión, como era frecuente ver en las películas expresionistas, sino a la forma de concebir la representación de tales personajes. Y es que Eisenstein decide deshumanizar al enemigo, presentándolo como una máquina de matar integrada por auténticos autómatas, carentes de sentimientos, capaces de disparar sobre una mujer, un niño o un anciano sin que les tiemble el pulso. Para ello, al igual que hiciera Goya en su célebre lienzo, renuncia a mostrar el rostro de los soldados, de los que sólo vemos con nitidez su uniformada indumentaria, sobre todo,

las negras botas y las escopetas humeantes. Mientras tanto, y en clara contraposición a los verdugos, las víctimas sí que son personalizadas a través de primeros y primerísimos planos, como demuestra la representación de los dos personajes femeninos anteriormente analizados¹⁵⁷.



Los fusilamientos de la Moncloa (Francisco de Goya, 1814)



El acorazado Poittemkin (S. Eisenstein, 1925)

¹⁵⁷ También se ha apuntado a la serie *Desastres de la guerra*, y especialmente a los grabados nº 3, *Los mismos*, y nº 5, *Y son fieras*, como inspiradora de esta escena de la película de Eisenstein, con la que coincide, además, en la utilización del blanco y negro. Véase FERNÁNDEZ-MOLINA, Antonio y LOPE Victor, *Goya en la prehistoria del cine*. Ayuntamiento de Zaragoza: Servicio de Acción Cultural, Zaragoza, 1997, p. 36.

En conclusión. Al analizar *El acorazado Potemkin* descubrimos toda una galería de referencias iconográficas, tan variadas como sutiles, entre las que destacan, curiosamente, las de carácter religioso – “rompimiento de gloria”, “Cristo muerto”, “piedad”, “dolorosa”, incluso una obra concreta, el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini-, empleadas, en general, para representar a personajes positivos que resultan víctimas de la crueldad y la tiranía del zarismo, representado éste por los personajes negativos – oficiales del Potemkin, médico, sacerdote, cosacos-, para cuya representación también se recurre, aunque sea en una sola ocasión, a la iconografía religiosa, como demuestra el plano con el que se presenta al sacerdote, envuelto en humos como si de un “rompimiento de gloria” se tratase. Pero el repertorio iconográfico que maneja Eisenstein, por supuesto, va más allá del arte religioso. Hemos visto, por ejemplo, cómo retrocede más de veinte siglos para inspirarse en la escultura clásica griega y así representar, como héroes de nuestro tiempo, a los nobles marineros del famoso acorazado. Igualmente, y esta vez para plasmar a los terribles cosacos, se decide por Goya y su célebre obra *Los fusilamientos de la Moncloa*, eso sí, no haciendo una traslación literal del lienzo a la gran pantalla, sino empleando el mismo recurso que había empleado el pintor aragonés para deshumanizar a los verdugos, consistente en no mostrar en momento alguno sus rostros. Por último, también se ha comprobado cómo es capaz de combinar en un mismo personaje la influencia de una iconografía religiosa tradicional –“la piedad”- con la de una pintura correspondiente al arte contemporáneo y prevanguardista –*El grito*-.

Referencias iconográficas en otras películas de la vanguardia rusa

Ningún otro film de entre los realizados a lo largo de la década de los veinte en Rusia, en pleno apogeo de las vanguardias cinematográficas, cuenta con tantos referentes iconográficos procedentes de las artes plásticas como *El acorazado Potemkin*. En efecto, la riqueza iconográfica de la obra cumbre de Eisenstein resulta abrumadora si la comparamos con cualquier otra película rusa de la época, incluidas aquellas otras filmadas por el propio cineasta. No obstante, en casi todos estos films –muchos de ellos

también considerados auténticas obras maestras- siempre aparece algún plano, algún detalle por nimio que sea, que nos remite a ciertas iconografías u obras concretas correspondientes al ámbito de las artes plásticas. A continuación veremos cómo se manifiesta dicho fenómeno en algunas de las películas más representativas de este período, y lo haremos a través del análisis de aquellos casos que resulten más significativos.

El primero de estos casos lo encontramos en otra memorable película de Eisenstein: *La huelga*, ópera prima del genial cineasta. Uno de los momentos más emotivos y dramáticos del film, detonante a su vez de la huelga y la insurrección que protagonizan los obreros, corresponde a la muerte de uno de los trabajadores de la fábrica donde transcurre la historia. El joven obrero, acusado injustamente de un delito que no había cometido, decide suicidarse, dejando una nota donde explica a sus compañeros el motivo de su desesperación. Pero las imágenes que ahora nos interesan son dos, ambas con su cuerpo inerte como protagonista: la del descendimiento de éste desde la máquina donde ha fallecido y la de varios obreros portándolo en sus brazos mientras que los demás compañeros se agrupan a su alrededor. La primera de ellas remite claramente a la iconografía del “descendimiento de la cruz”, como indica David Bordwell: “La escena del suicidio del obrero se convierte en un descendimiento de la cruz proletario”¹⁵⁸. Mientras que la segunda presenta una composición de las figuras en el plano que resulta muy similar a la que históricamente se había adoptado, en la mayor parte de las ocasiones, para representar la escena del “lamento por la muerte de Cristo” o “entierro de Cristo”, iconografía que proliferó, fundamentalmente, durante el Renacimiento. Otra vez, por lo tanto, observamos en un film de Eisenstein una referencia iconográfica al arte religioso tradicional, en este caso doble y consecutiva, fenómeno que en *El acorazado Potemkin*, como ya hemos visto anteriormente, resultaría especialmente palpable. Y aquí, de nuevo, ese tipo de iconografía religiosa se emplea para representar a un personaje positivo, otra vez un miembro de la clase oprimida –en esta ocasión, directamente un trabajador industrial-, como víctima de los opresores, por lo que queda convertido, iconográficamente, en mártir del proletariado y,

¹⁵⁸ BORDWELL, David, *Ob. Cit.*, p. 78.

por extensión, del socialismo, al igual que el Vakulinchuk suspendido sobre el mar del *Potemkin*.



La huelga (S. Eisenstein, 1924)

Octubre es otra de las obras maestras filmadas por Eisenstein. La realización de este film sirvió, junto a otros fastos, para conmemorar el décimo aniversario de la revolución soviética de 1917, culminada, como el propio título cinematográfico indica, en el mes de octubre de aquel año convulso¹⁵⁹. Eisenstein, no obstante, también aborda en su película los acontecimientos más destacados de entre los acaecidos durante los trepidantes meses que precedieron al definitivo triunfo de los bolcheviques, tales como la revolución de febrero de 1917, el gobierno de Kerensky o el destierro de Lenin. Uno de estos hechos anteriores a la revolución de octubre, que en este caso no ha de ser considerado como obstáculo sino, por el contrario, como un hito o un eslabón necesario para lograr tal resultado, fue el correspondiente al mitin que el líder bolchevique dio en la estación de Finlandia en abril de aquel mismo año. Lenin arengó a las masas con un rotundo mensaje en contra del Gobierno Provisional, al que tacha de burgués, y a favor de un nuevo levantamiento revolucionario que traiga por fin el verdadero socialismo a

¹⁵⁹ Hay que tener en cuenta que a finales de 1927 Trotsky ya había sido expulsado del partido, lo que confirmaba la supremacía de Stalin. Tanto el rodaje como el posterior montaje del film de Eisenstein se llevó a cabo, por tanto, en plena crisis interna de los comunistas rusos, cuestión que, como es lógico, afectó a la película. Véase BORDWELL, David, *Ob. Cit.*, pp. 33-35.

Rusia. Dicho esto, lo que ahora nos interesa es observar la forma elegida por Eisenstein para representar al personaje. Para empezar, lo muestra en contrapicado, adoptando, pues, la posición de cualquiera de los asistentes al discurso, a la vez que encumbra al personaje en cuestión, mitificándolo, tratándolo como si de una especie de mesías se tratase. Éste, además, porta una gran bandera –la de los bolcheviques, por supuesto-, que queda desplegada por el viento bajo su gesticulante y apasionada efigie. Tal imagen nos remite inmediatamente al más famoso retrato pictórico de Lenin, titulado *Lenin en la tribuna*, obra de Alexander Gerasimov.

Parece clara la influencia de este conocido cuadro en el plano cinematográfico realizado por Eisenstein, pero antes de sacar conclusiones precipitadas, debemos tener en cuenta, por lo visto hasta ahora, que este genial cineasta, pese a la notable carga iconográfica que las artes plásticas tuvieron en algunas de sus películas –*El acorazado Potemkin* sería el caso paradigmático-, jamás trasladaba milimétricamente, al detalle, obras concretas del lienzo a la gran pantalla, cosa que sí hicieron los expresionistas alemanes en varias ocasiones, sino que las recreaba y reinterpretaba según sus intereses¹⁶⁰. Dicho lo cual, nos podría empezar a chirriar esta referencia tan directa y literal a una obra determinada, y es que, de hecho, el mencionado cuadro de Gerasimov está fechado en 1930, luego es posterior al film de Eisenstein. Estamos pues, en todo caso, ante una muy probable influencia del cine en la pintura, y no al revés, por lo que este caso volverá a salir a colación más adelante, en los capítulos dedicados a las iconografías y presencias que pasan del cine a las artes plásticas.

¹⁶⁰ A Eisenstein se le podría aplicar, incluso mejor que al propio Murnau, aquella apreciación de Eisner en la que se destacaba la condición de historiador del arte del cineasta alemán –también el ruso lo era- como principal motivo de que recrease, que no copiase, en sus películas determinadas pinturas. Véase la nota 109.



Octubre (S. Eisenstein, 1927)



Lenin en la tribuna (A. Gerasimov, 1930)

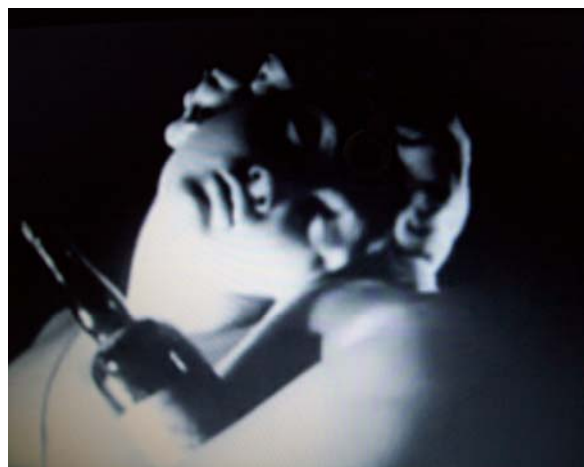
Lo que podría haber sido un caso nítido de influencia pictórica en la película, y que al final ha resultado ser lo contrario, no habría dejado, de todos modos, de ser anécdota en un film donde la escultura prevalece claramente sobre la pintura. En efecto, son muchas y muy variadas las representaciones escultóricas que se hacen presentes a lo largo de *Octubre*, eso sí, por lo general relacionadas con el enemigo, ya sea éste el poder zarista o el del Gobierno Provisional liderado por Kerensky. Pero no se trata ahora de hacer ni un escrutinio ni un análisis de tales presencias escultóricas en el film, pues éstas no tienen más relevancia para nuestro estudio que la aparición, por ejemplo, de determinados edificios históricos. Por el contrario, nuestro interés ha estado siempre dirigido al posible ascendiente iconográfico que algunas obras correspondientes al ámbito de las artes plásticas hayan podido tener en las películas del período que nos ocupa. Es a este aspecto al que sí que nos remiten ciertas esculturas palaciegas cuya aparición se concreta en tan sólo unos instantes del film y que analizaremos a continuación.

Las estatuas en cuestión aparecen en unos planos que se intercalan entre las imágenes dedicadas a describir los efectivos con los que contaba el bando menchevique cuando sus oponentes acechaban el Palacio de Invierno. Se trata de unas esculturas de estilo clásico, presumiblemente de mármol, ataviadas con ciertos objetos reales –no

esculpidos, se entiende-, tales como una casaca, un fusil, una regadera o una botella de vino, dando lugar a curiosas imágenes que, sin ninguna duda, causan extrañeza en el espectador, al tiempo que lo trasladan a un universo artístico concreto, el del pintor Giorgio de Chirico. Efectivamente, este artista, máximo exponente de la llamada pintura metafísica, realizó en la década de los diez el grueso de su producción pictórica, entre la que destacan ciertas obras en las que también aparecían estatuas clásicas adornadas con algún elemento discordante. *Retrato de Guillaume Apollinaire*, *El sueño del poeta* o *Cántico del amor*, todas ellas realizadas en torno al año 1914, así lo demuestran. Este tipo de imagen, producto de la descontextualización y el choque de realidades que ésta implica, desconcierta y extraña al espectador, por lo que sus puntos de conexión con el movimiento surrealista y sus disparatadas iconografías son manifiestos. La utilización de tales imágenes parece responder al interés de Eisenstein por criticar a aquellos pocos que permanecían fieles al Gobierno Provisional. El hecho de banalizar, en cierto modo, unas esculturas dedicadas a representar divinidades y héroes de la Antigüedad Grecolatina puede interpretarse como un recurso empleado por el cineasta para representar a aquellos que para unos pocos –los partidarios de los mencheviques- eran héroes, mientras que para la mayoría –el pueblo entregado a la causa bolchevique- eran sinónimo de fraude.



Cántico del amor (G. de Chirico, 1914)



Octubre (S. Eisenstein, 1927)

Dejamos a un lado a Eisenstein y centramos nuestra atención en Dziga Vertov, gurú del documentalismo soviético y del cine-ojo¹⁶¹. Sin duda alguna, su gran obra es *El hombre de la cámara de cine*, perfecto ejemplo de cómo este arriesgado cineasta era capaz de hacer confluír en una misma película dos elementos que nunca ha sido fácil hermanar: el verismo documental y el sentido artístico, aunque de este último siempre renegara el inflexible cineasta¹⁶². En este magnífico film, desde la primera escena, el cine se hace al mismo tiempo vehículo y protagonista del discurso. Su dimensión artística parece soslayada, prevaleciendo siempre su condición de fenómeno técnico y de medio privilegiado donde se refleja con mayor acierto la realidad. La película comienza, precisamente, con el plano protagonizado por una cámara de cine sobre la que se coloca un minúsculo operador que porta, a su vez, otra cámara. A continuación, la acción se sitúa en una sala de cine, donde la gran pantalla lo domina todo. Igualmente, a lo largo del metraje, las apariciones del operador de cámara, quien actúa como auténtico cicerone de una historia que no es tal historia, son una constante.

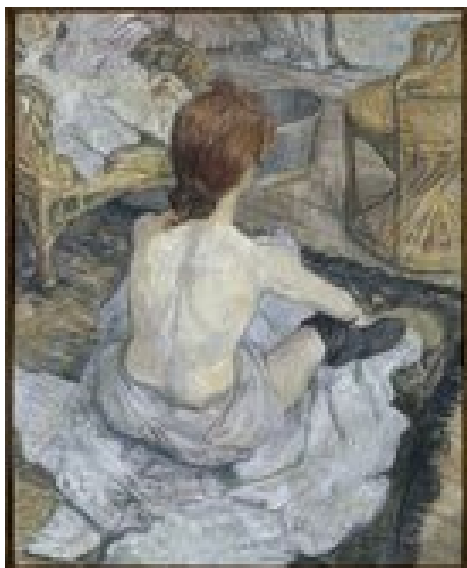
Cierto es que el obstinado Vertov siempre negó ser un artista, considerándose un simple cronista de la Rusia de su época, o lo que es lo mismo, de las bondades y virtudes del recién estrenado sistema comunista. Pero no menos cierto es el notable componente artístico que se adivina en numerosos planos de sus films. Él, por descontado, jamás corroboraría dicha afirmación –al contrario que su colega Eisenstein, que se sentía legítimamente orgulloso de su condición de artista, como ya advertimos anteriormente-, de lo que se puede deducir que sería incapaz de reconocer influencia alguna correspondiente al ámbito de las artes plásticas, y menos aún del considerado arte tradicional. No obstante, a continuación veremos un par de casos en los que la pintura se “cuela”, aunque sea de forma sutil, en *El hombre de la cámara de cine*, burlando así la férrea moral antiartística del joven cineasta.

Uno de estos casos lo encontramos en los sugerentes planos en los que se muestra el aseo matinal de una joven. En primer lugar, la muchacha aparece desnuda de

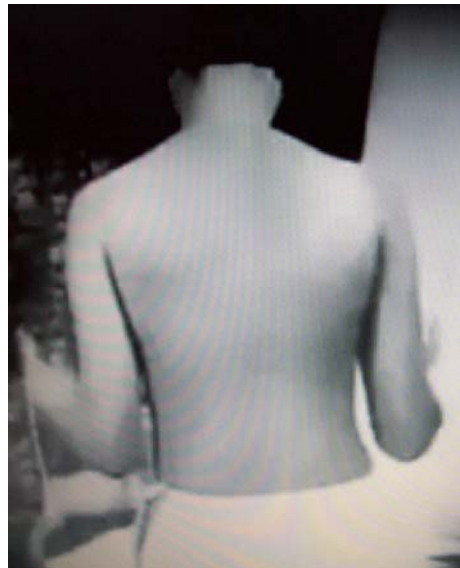
¹⁶¹ Sus principales textos sobre cine han sido recogidos en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Cátedra, Madrid, 1998, pp. 30-50.

¹⁶² Véase la nota 138.

cintura hacia arriba y situada de espaldas a la cámara. Su corte de pelo, como si fuese un varón, deja al descubierto toda la espalda, pudiéndola admirar sin ningún tipo de obstáculo justo antes de que comience a vestirse. A este respecto, la condición de *voyeur* que Vertov otorga aquí al espectador resulta evidente¹⁶³. En su siguiente aparición, apenas unos instantes después, se dispone a asearse cuello y brazos en una palangana, apareciendo ya en ropa interior. Ambas imágenes recuerdan poderosamente a los famosos cuadros del impresionista Edgar Degas protagonizados por muchachas en espacios de intimidad, normalmente aseándose, pues en ellos las protagonistas solían aparecer también de espaldas y con el cabello corto o recogido, aunque también en ocasiones peinaban una larga melena¹⁶⁴. De la misma manera, el agudo pincel de Toulouse-Lautrec también exploró la intimidad femenina, como sucede en una de sus obras más conocidas y que lleva por título *Pelirroja* (1896), donde muestra a una joven, seguramente una prostituta, de espaldas y semidesnuda.



Pelirroja (Toulouse-Lautrec, 1896)



El hombre de la cámara de cine (D. Vertov, 1929)

¹⁶³ Desde sus primeros pasos, el cine ha estado ligado al concepto de *voyeurismo*. Véase BURCH, Noel, *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra, Madrid, 1987, p. 226.

¹⁶⁴ Sobre la obsesión de Degas por representar a la mujer, muy fundamentalmente en este tipo de escenas de aseo o bien en las relacionadas con la danza, véase SIMITH, Paul, *Ob. Cit.*, pp. 77-82.

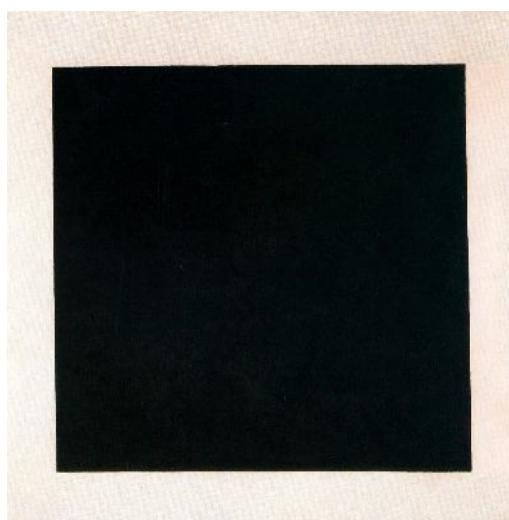
El otro caso que respecto a este asunto queremos traer a colación difiere mucho del anterior. En él, la referencia plástica no sólo no se encuentra en la pintura postimpresionista, sino que, además, tampoco se corresponde con el arte figurativo. Se trata de una curiosa, al tiempo que muy significativa, referencia al reciente arte vanguardista ruso, más concretamente al suprematismo, o lo que es lo mismo, la máxima expresión de la abstracción geométrica. En el último tramo de *El hombre de la cámara de cine*, como al principio del film, la gran pantalla donde supuestamente han sido proyectadas todas las imágenes que se han sucedido a lo largo del metraje y que habían sido filmadas por el intrépido operador, vuelve a aparecer en plano, erigiéndose en total protagonista y dominador de la escena. Dicha pantalla, por unos instantes, pasa a estar completamente en negro, tan sólo mancillada por unas rayas blancas e irregulares en oscilación. El propio Vertov había comentado que dicho plano se le ocurrió al visitar el polémico *Gabinete abstracto*¹⁶⁵ (1927), instalado por su compatriota El Lissitzky en la Landesgalerie de Hannover, curiosa experiencia que para el mentor del cine-ojo supuso toda una revelación. Sobre ello escribe Mercedes Replinger: “La mirada de Vertov quedó atrapada por ese fondo óptico inestable de listones verticales, pintados de negro y blanco que cambiaban de continuo, según el movimiento del visitante, del blanco al gris y, después, al negro; (...) Espacio fluctuante que, naturalmente, arruinaba las certezas del visitante; la perspectiva serena e inmóvil, adoptada por el espectador tradicional. (...) Aquello que Dziga Vertov contempló en el *Gabinete Abstracto* fue, sin duda, la mirada moderna”¹⁶⁶. No obstante, a este referente inmediato y directo, reconocido por el propio cineasta¹⁶⁷, se podría sumar otro igualmente interesante. Y es que, si tenemos en cuenta que aquella proyección que admiran los personajes del film tiene forma cuadrada, como le era propio a las pantallas de la época, nos encontramos con un enorme cuadrado negro que está siendo contemplado por un público absorto. La obra cumbre de la pintura suprematista llevada a cabo por Kazimir Malevich, *Cuadrado*

¹⁶⁵ Véase VV.AA., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal, Madrid, 2006, pp. 209-211.

¹⁶⁶ REPLINGER, Mercedes, “Sombra deslumbrante y luminosa en noche cerrada”, *Antaria*, nº 2, Fundación Cajamurcia, 2004, p. 120.

¹⁶⁷ A este mismo episodio protagonizado por Vertov en el gabinete diseñado por Lissitzky y a su relación con los mencionados planos de su película también se hace referencia en el catálogo de la exposición *Malevich y el cine*, véase TUPITSYN, Margarita, *Ob. Cit.*, pp. 50-51.

negro (1915), nos viene ahora a la memoria. Ciertamente es que esta obra pictórica tiene un interesante componente cinematográfico, al cual atenderemos en los capítulos correspondientes, pero no menos cierto es que también el cine, como observamos en este plano de la película de Vertov, se quiso hacer eco, a su vez, de este gran hito de la pintura abstracta. De manera que no sólo la pintura figurativa sino también la abstracta, más allá de las incursiones cinematográficas de artistas como Richter, Ruttmann, Eggeling o Charchoune, se postula como fuente de inspiración y reflexión creativa para los cineastas vanguardistas.



Cuadrado negro (K. Malevich, 1915)



Gabinete abstracto (El Lissitzky, 1927)



El hombre de la cámara de cine (D. Vertov, 1929)

Por último, sería bueno recordar la abundante presencia en este film de ciertos elementos que parecen estar mucho más emparentados con el complejo universo iconográfico del surrealismo que con las tendencias propias de la vanguardia rusa. Así, por ejemplo, al primerísimo plano de la mano aislada y seccionada de un maniquí, habría que añadir la presencia en otros momentos de este tipo de figuras articuladas tan del gusto surrealista¹⁶⁸. Igualmente, la mítica imagen del ojo representado en el objetivo de la cámara –el propio cartel de la película la recoge– así como las frecuentes apariciones del *cameraman* respondiendo a una escala irreal –pequeño, como en el caso del ya comentado plano inaugural del film, o bien de aquel otro en el que aparece dentro de una jarra de cerveza; grande, como en la imagen en la que se asemeja a un gigante con toda la ciudad a sus pies–, recuerdan a las imágenes del surrealismo. Pero, eso sí, como en el movimiento surrealista estuvieron siempre tan imbricadas las diferentes disciplinas artísticas, no parece del todo prudente aventurarse en este caso a señalar

¹⁶⁸ Pese a que los surrealistas siempre habían demostrado su fascinación por los maniqués, ésta no llegó a su cénit hasta finales de la década de los treinta, más concretamente en 1938, cuando se celebró en París la Exposición Internacional del Surrealismo, donde, entre otros objetos expuestos, destacaron los inquietantes maniqués, siendo cada uno de ellos vestido y decorado por un artista distinto.

posibles influencias concretas, procedentes únicamente del campo de las artes plásticas, para explicar la presencia de tales imágenes en el film de Vertov.

CAPÍTULO III

Dadaísmo y surrealismo

Sabido es que el dadaísmo y el surrealismo fueron dos movimientos de vanguardia correlativos, con muchos puntos de conexión, y que, incluso, compartieron ciertos nombres en sus respectivas nóminas de artistas –Max Ernst o Man Ray serían buenos ejemplos de ello-. No menos cierto es que destacados investigadores se han apresurado a señalar notables diferencias entre ambos movimientos, aludiendo con frecuencia al carácter esencialmente radical y rupturista del dadaísmo, frente a un surrealismo que pese a la importante carga de transgresión que proponía no dejaba de estar, en buena parte de sus manifestaciones, dentro de los parámetros figurativos que le eran propios al arte tradicional, del que, al menos en teoría, huían espantados Breton y sus seguidores. No obstante, de cara al objeto de nuestro estudio, estas disquisiciones acerca de las diferencias entre uno u otro movimiento no dejan de resultar baladíes. Lo que aquí nos interesa es observar las posibles influencias que las artes plásticas, ya sean vanguardistas o tradicionales, pudieron tener en las experiencias cinematográficas llevadas a cabo tanto por dadaístas como por surrealistas. En este sentido, también nos resulta ajena la ardua polémica, a la que ya se hizo referencia en la contextualización, acerca de qué películas son o no surrealistas.

Aquí, en cualquier caso, seremos generosos a la hora de otorgar ese marchamo de surrealista a determinadas películas. En este sentido, films como *La sangre de un poeta* o *Meshes of the afternoon* (Maya Deren, 1943), entre otros, despreciados en su día por los gurús del surrealismo, o bien, posteriormente, considerados por la mayor parte de los especialistas como tímidas y poco convincentes prolongaciones de lo que fue el “auténtico” cine surrealista, serán aquí tratados exactamente igual que esos otros títulos a los que nadie discute su condición de surrealistas –los dos primeros films de Buñuel y, en todo caso, *La concha y el clérigo* (*Le coquille et le clergyman*, Germaine Dulac, 1928)-, pues para los objetivos de nuestro estudio, como ya se ha advertido anteriormente, resultan del todo intrascendentes tales disquisiciones acerca de la

“pureza” surrealista de tal o cual película. De la misma manera, aquellos films considerados mayoritariamente dadaístas compartirán espacio en el presente apartado con todos aquellos aquí tratados como surrealistas -ya sin apellidos ni asteriscos que nos tengan que advertir de su supuesta “impureza”-. Esto es debido a que en este trabajo se tratarán cuestiones iconográficas siempre en referencia a las artes plásticas, ya sean éstas pertenecientes a los movimientos de vanguardia que nos ocupan ahora –dadaísmo y, fundamentalmente, surrealismo- o al que venimos llamando arte tradicional, respecto a las cuales, como iremos viendo, no existe especial diferencia entre los films considerados dadaístas y los que aquí entendemos como surrealistas, cosa que sí que ocurriría si atendiésemos a otros elementos tales como el montaje, el nivel de abstracción de las imágenes ofrecidas o, sin ir más lejos, la propia duración de las películas. Dicho lo cual, en las próximas páginas analizaremos una serie de imágenes cinematográficas, pertenecientes a algunos de los más señeros films tanto dadaístas como surrealistas, poniéndolas en relación con otras, fundamentalmente pictóricas, extraídas en la inmensa mayoría de las ocasiones del propio repertorio iconográfico del surrealismo, tan fascinante como complejo, o bien, en los casos más curiosos, de ciertas obras artísticas pertenecientes a otros períodos históricos más remotos.

Alusiones al arte tradicional

Es pública y notoria la aversión que los surrealistas siempre aseguraron sentir hacia los artistas que en su tiempo no habían roto drásticamente con el arte tradicional. Dalí, sin ir más lejos, allá por los años veinte y treinta, cuando su militancia surrealista era más extrema, tachaba de putrefacto todo aquel arte que bebiese del tradicional, oponiéndolo a lo antiartístico, que él defendía como el camino que debían seguir aquellos creadores que se quisieran llamar con propiedad modernos, y donde quedaría integrado aquel fascinante nuevo medio visual que era el cine¹⁶⁹. Según Román Gubern: “A la categoría antiartística adscribe Dalí lo que llama entonces la Santa Objetividad,

¹⁶⁹ Véase MINGUET BATLLORI, Joan M., *Salvador Dalí, cine y surrealismo (s)*. Parsifal, Barcelona, 2003, pp. 165-191.

que encuentra en algunos pintores, como su admirado Vermeer de Delft, además de en la fotografía y el cine, máquinas ópticas modernas a las que dedicará varias reflexiones teóricas en aquellos años”¹⁷⁰. La herencia transgresora y antiartística del dadaísmo era, pues, muy fuerte, pero sólo en teoría, ya que en la práctica muchas de las manifestaciones del arte surrealista mostraban importantes puntos de conexión con la tradición artística. Y en cuanto a esta paradoja, el cine surrealista, como es lógico, no iba a suponer una excepción. Ciertamente es que la mayor parte de las referencias a otras artes que podemos encontrar en los films surrealistas tienen que ver con éste o con otros movimientos de vanguardia, pero no menos cierto es que, en determinadas ocasiones, también la huella del arte tradicional se deja ver en este tipo de películas¹⁷¹. Son los casos que en este sentido se nos antojan más significativos los que a continuación expondremos y analizaremos.

Atendamos, en primer lugar, a *La estrella de mar*, de Man Ray, muy probablemente, la más conocida de entre las incursiones cinematográficas realizadas por este polifacético creador, quien, junto a Hans Richter, puede que sea el artista plástico que con mayor entusiasmo trató de experimentar en el medio fílmico durante aquellos trepidantes años veinte. La película, que perfectamente podría adscribirse a la vertiente más poética del surrealismo, está basada, de hecho, en un poema de Robert Desnos, escritor de indudable impronta surrealista que, sin embargo, fue denostado por los integrantes del grupo acaudillado por Breton. La imagen que ahora reclama nuestra atención tiene lugar en los primeros minutos del metraje, en la escena que protagoniza una pareja en el dormitorio. En un momento dado, la chica se desnuda con total naturalidad y se recuesta sobre la cama donde aguarda sentado el hombre. La clave está en la postura que adopta la joven, con los brazos hacia arriba y sujetando con las manos la cabeza, es decir, configurando una imagen –mujer desnuda, sobre una cama y en tal

¹⁷⁰ GUBERN, Román, “La iconografía cinematográfica daliniana” en VV.AA., *Dalí: 1904-2004. Los lenguajes de un genio*. Fundación Cajamurcia, Murcia, 2004, p. 15.

¹⁷¹ Un caso muy curioso es el que pone en relación la representación de las ménades por artistas de la Antigüedad Clásica, fundamentalmente escultores –Scopas, por ejemplo-, con una película española que podría ser calificada, según determinados aspectos y atrevimientos formales, como postsurrealista, *Embrujo* (Carlos Serrano de Ossa, 1946-48). Véase RAMALLO ASENSIO, Germán, “El poder de la ménade en el cine. Un caso español” en VV. AA., *La visión del mundo clásico en el arte español*. Actas de las VI Jornadas de Arte. C.S.I.C., Madrid, 1993, pp. 419-430.

postura- que nos remite, ni más ni menos, que a *La maja desnuda* (1800), una de las obras maestras de Goya convertida en una de las pinturas más famosas e influyentes del siglo XIX¹⁷².

El último plano del paradigma del cine surrealista, *Un perro andaluz*, también supone un particular homenaje a otro de los grandes maestros de la pintura decimonónica: Jean François Millet. Su obra *El ángelus* (1857) siempre obsesionó a Dalí, quien la recrearía en varios de sus lienzos e incluso le dedicaría un libro¹⁷³, por lo que en este caso parece estar claro de quién de los dos autores del guión del film proviene tan curiosa imagen –ténganse en cuenta las eternas polémicas y discusiones sobre qué imágenes de la película corresponden a la mente de Buñuel y cuáles a la de Dalí-. En cualquier caso, la principal diferencia entre el magnífico óleo de Millet y el plano cinematográfico estriba en que, en este último, ambas figuras aparecen literalmente embutidas por la tierra, pues están enterradas hasta el pecho. También difieren en que la mujer no es representada con la cabeza agachada, como sí que ocurre en el cuadro, en clara actitud de oración, sino que adopta una postura más antinatural, como si de un maniquí se tratase. Por lo demás, las semejanzas son constantes. Luego estamos ante una clarísima y muy original revisión surrealista de una de las cumbres del realismo pictórico del XIX. No obstante, este último plano del film, además de la evidente referencia que supone a la obra de Millet, también ha sido relacionado con otra pintura, en este caso del propio Dalí: *La miel es más dulce que la sangre*¹⁷⁴.

¹⁷² Se ha decidido no reproducir las imágenes correspondientes debido a las siguientes circunstancias: el filtro empleado por Ray en esta escena difumina tanto la imagen que hace que la reproducción de la misma en papel no pudiera resultar clarificadora; por su parte, el cuadro de Goya es de sobra conocido.

¹⁷³ Véase DALÍ, Salvador, *El mito trágico de “El ángelus” de Millet*. Tusquets, Barcelona, 2004.

¹⁷⁴ Véase SÁNCHEZ-VIDAL, Agustín, “El viaje a la luna de un perro andaluz” en VV. AA., *Valoración actual de la obra de García Lorca*. Actas del coloquio hispano-francés celebrado en la Casa de Velázquez. Universidad Complutense, Madrid, 1988, p. 156.



El ángelus (J.F. Millet, 1857)



Un perro andaluz (L. Buñuel y S. Dalí, 1929)

Dirijamos ahora nuestra mirada hacia *La edad de oro* (*L'âge d'or*, Luis Buñuel, 1930), uno de esos contadísimos films a los que nadie discute su condición de surrealista. Dicha película fue, sin ningún género de dudas, la más polémica y provocadora de cuantas se realizaron en la órbita del surrealismo. La principal causa del escándalo que provocó el que fuera segundo film de Buñuel –el guión también fue responsabilidad de Dalí, como en *Un perro andaluz*– radicaba en unas cuantas imágenes claramente ofensivas para la Iglesia Católica. “Por su parte, tal vez el más sacrílego ataque contra la religión resida en el último apartado de la película en el que la figura de Jesucristo es asimilada al más lascivo de todos los criminales sadianos, el duque de Blangis. Así, el que fue para Buñuel espíritu de máxima libertad –Sade– es confrontado burlescamente con el padre de la doctrina cristiana”¹⁷⁵ señala Sánchez-Biosca al respecto¹⁷⁶. No obstante, habría que añadir algo acontecido apenas unos segundos antes de la blasfema aparición del duque de Blangis: la imagen en la que se ve cómo son arrojadas diferentes cosas desde una de las ventanas de la mansión donde transcurre la segunda parte del film, estando entre ellas todo un señor obispo, el cual también nos es mostrado, ahora en intenso picado, una vez que ha caído al suelo. Pero la provocación a

¹⁷⁵ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas...*, Ob.Cit., p. 109.

¹⁷⁶ Es conveniente aclarar que el mencionado libro de Sánchez-Biosca *Cine y vanguardias artísticas*, pese a responder a tal título y con algunas excepciones –caso de la *Santa Teresa* de Bernini o de la mencionada obra de Valdés Leal–, no trata exactamente sobre las relaciones entre las artes plásticas y el cine durante dicho período, sino que examina los distintos caminos vanguardistas que emprendió el séptimo arte, de ahí que no se contase ésta entre las obras bibliográficas citadas en la introducción.

la Iglesia que ahora suscita nuestro interés es otra, correspondiente al comienzo del film: sobre unas rocas situadas junto al mar, configurando un agreste paisaje, aparecen cuatro esqueletos ataviados como obispos, con mitra, báculo, capa y demás detalles. Este patético cuarteto permanece completamente inmóvil, como si de una macabra aparición fantasmal se tratase. La memoria nos vuelve a llevar a otro maestro de la pintura española, en esta ocasión barroco, de finales del XVII. En efecto, el sevillano Juan Valdés Leal y sus *Jeroglíficos de las postrimerías* están aquí presentes. Y si no, recuerden tales pinturas, inquietantes y macabras, realizadas entre 1671 y 1672 para la iglesia del Hospital de la Caridad, en Sevilla, sobre todo la que lleva por título *Finis Gloriarum Mundi*, donde se representa una cripta con varios ataúdes abiertos, exhibiendo sus cadáveres, entre los que destaca en primer término el esqueleto de un obispo, el cual aparece, como los tétricos personajes de *La edad de oro*, vestido con los ropajes y atributos que le son propios, aunque en esta ocasión permanezca tumbado en su ataúd en lugar de aparecer erguido y sentado sobre una roca¹⁷⁷.



Finis Gloriarum Mundi (J. Valdés Leal, 1671-72)

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 106.



La edad de oro (L. Buñuel, 1930)

Por su parte, *La sangre de un poeta*¹⁷⁸, primer film de aquel artista multidisciplinar que fue Jean Cocteau, constituye un caso particular en lo que se refiere a la presencia del arte tradicional en el medio cinematográfico. El delirante juego que establece el cineasta a partir de la boca que queda adherida a la palma de la mano del protagonista, dando lugar a una imagen netamente surrealista basada en la fragmentación y la transposición corporal, se genera gracias a la participación de elementos pertenecientes a las artes plásticas. De hecho, esta boca nómada pasa del rostro del personaje que está siendo pintado sobre lienzo por el joven protagonista a la mano de éste, quien, a su vez, y tras múltiples intentos de librarse de ella, consigue pegarla sobre los labios de una estatua marmórea que de inmediato, como si del mito de Pigmalión se tratase, cobrará vida. Por lo tanto, pintura y escultura sirven, respectivamente, de punto de salida y de llegada para esta inquieta boca, la cual entre medias ha permanecido en la mano del protagonista dando origen a las más curiosas y grotescas situaciones.

Pero además de este interesante papel que desempeñan las artes plásticas en la escena comentada, conviene aquí destacar el referente iconográfico que maneja Cocteau para llevar a cabo la escultura antes mencionada. Y es que, aunque la pintura de la que

¹⁷⁸ Sobre las similitudes y diferencias que mantiene este film con otros puramente surrealistas véase SANCHO RODRÍGUEZ, Luis, *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2008, pp. 27-59.

surge la boca no responde a ninguna obra artística concreta, la estatua donde ésta recalará dotándola de vida nos recuerda en mucho a la Venus de Milo, obra clave de la escultura griega en su período helenístico, hoy convertida en todo un icono del arte clásico. La ausencia de brazos en la estatua empleada en el film es el detalle, en absoluto superfluo, que nos lleva a concretar su origen en esta determinada obra y no en la generalidad de la estatuaria clásica griega. De hecho, en nada ha de sorprender la referencia a esta célebre escultura en el universo iconográfico de un surrealista, pues fueron varias las obras, tanto pictóricas como escultóricas, en las que Dalí, paradigma del surrealismo, recurrió a la representación fidedigna de dicha figura, eso sí, incorporando en la más famosa de ellas, *Venus de Milo con cajones* -realizada por Duchamp a partir de una idea del artista ampurdanés en 1936-, como el propio título indica, una serie de cajones en diversas partes de su cuerpo¹⁷⁹. Por otro lado, abandonando ya esta escena inicial del film, nos encontramos con otra referencia al arte tradicional en una de las visiones oníricas que asaltan al protagonista cuando curioseosa a través de varias cerraduras. En la última de ellas, una extraña figura andrógina exhibe su cuerpo medio desnudo –curiosamente algunas partes corporales aparecen pintadas, mientras otras, como la cabeza, son de carne y hueso- sobre un lecho pintado, como si se tratase de un lienzo. Todo ello nos hace pensar en las numerosas obras que a lo largo de la historia del arte han sido protagonizadas por mujeres desnudas que miran al espectador mientras descansan sobre una cama, las cuales solían responder a la representación de la diosa Venus, pero también, ya en el siglo XIX, a la de mujeres de naturaleza mortal, tales como *La maja desnuda* de Goya, a la que Man Ray, como ya hemos dicho, había aludido de forma más directa en *La estrella de mar*, o la *Olimpia* de Manet. Aunque, eso sí, el provocador Cocteau, pese a partir de tan nobles referentes iconográficos, añade a sus figuras una buena dosis de ambigüedad sexual y feísmo, convirtiéndolas en imágenes netamente surrealistas.

¹⁷⁹ Véase SAN MARTÍN, Francisco Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*. Alianza Forma, Madrid, 2004, pp. 41-43; y DESCHARNES, Robert Y NÉRET, Gilles, *Dalí. La obra pictórica*. Taschen, Colonia, 1993, pp. 276 y 279.



La sangre de un poeta (J. Cocteau, 1930)

Iconografías surrealistas

Ya se advirtió en la introducción de este apartado que la mayor parte de las influencias iconográficas que exhiben los films surrealistas, como es lógico, provienen de obras plásticas correspondientes al propio surrealismo. No obstante, algunas iconografías surrealistas vieron la luz en el terreno cinematográfico, pasando posteriormente al campo de las artes plásticas, asunto éste al que atenderemos con detalle en la quinta parte. Ahora se tratará, simple y llanamente, de demostrar con unos pocos ejemplos las estrechas vinculaciones existentes entre las artes plásticas y el cine en el contexto del surrealismo, observando con qué facilidad algunos de los elementos iconográficos que poblaban las obras de los creadores plásticos -fundamentalmente pintores- pasaban a la gran pantalla.

Qué duda cabe de que muchas de las iconografías surrealistas surgidas en las artes plásticas y posteriormente adoptadas por el cine desarrollado desde los presupuestos artísticos de este movimiento se deben a Dalí y a su condición de artista multidisciplinar. Él, de hecho, realizó junto a su amigo y compañero Buñuel las dos únicas películas a las que, como ya se ha dicho, nadie niega el calificativo de surrealista: *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, filmadas con tan sólo un año de diferencia. Además, el artista de Figueras siguió manteniendo durante toda su carrera constantes

relaciones con el medio cinematográfico, aunque, si bien es cierto, éstas nunca pasarían de ser meros proyectos o colaboraciones puntuales¹⁸⁰. A continuación analizaremos aquellas iconografías dalinianas cuyo paso del lienzo al celuloide nos resulte más significativo, tales como los burros putrefactos, las manos cortadas o los personajes con panes –a veces piedras- sobre la cabeza.

La del burro muerto sobre un piano es una de las imágenes más impactantes y recordadas de *Un perro andaluz*. No obstante, unos años antes algunos lienzos dalinianos ya habían incorporado a su infinito plantel de figuras y objetos tal iconografía. Así, en *La miel es más dulce que la sangre* (1927), el asno ocupa un lugar preeminente junto a la firma del artista, al tiempo que exhibe dos desagradables oquedades, una en el ojo y la otra en el vientre, a las que acuden, impúdicas, las moscas. Mientras tanto, en *Cenicitas* (1927-28), dentro de aquel sorprendente maremagno de objetos, fragmentos corporales y extraños filamentos, encontramos de nuevo al burro, eso sí, esta vez reducido a ciertas partes del esqueleto y a algunas vísceras inconcretas, dando lugar a una figura que raya en la abstracción, en la que sólo las grandes orejas aparecen como elementos corporales íntegros y reconocibles. De la misma manera, en *El asno podrido* (1928), la gran figura central –reducida a formas abstractas- que preside la composición está acompañada de otra figura menor que ha de ser la que da nombre a la obra –aunque ésta parezca más una cabra que un asno-, pues representa a un animal en avanzado estado de descomposición, estando éste, en cualquier caso, a mitad de camino entre el que mostraba el burro de *La miel es más dulce de la sangre* y el que, posteriormente, exhibirá el asno etéreo de *Cenicitas*. Por otro lado, Minguet Batllori nos recuerda que en varios textos redactados por Dalí durante aquellos mismos años aparece igualmente descrita la figura del burro putrefacto¹⁸¹.

¹⁸⁰ Entre los proyectos cinematográficos malogrados de Dalí destaca aquel que le hubiera llevado a trabajar junto a los hermanos Marx a finales de los treinta, del cual se conservan varios bocetos y buena parte del guión, y que hubiese llevado un título inconfundiblemente daliniano: *Jirafas en ensalada de lomos de caballo*. Véase TAYLOR, Michael R., “Jirafas en ensalada de lomos de caballo” en *Dalí y el cine, Ob. Cit.*, pp. 140-153.

¹⁸¹ Véase MINGUET BATLLORI, Joan M., *Salvador Dalí...*, *Ob. Cit.*, pp. 81-83.



La miel es más dulce... (S. Dalí, 1927). Detalle



Un perro andaluz (L. Buñuel y S. Dalí, 1929)

También en *Un perro andaluz* se da cita otro de los elementos característicos del universo iconográfico de Dalí: la mano cortada. Un fundido encadenado enlaza las siguientes imágenes: una mano con hormigas, una axila de mujer, un erizo de mar y, por fin, una mano seccionada que es tanteada en plena calle por el bastón que maneja una joven. Desde luego, las manos, los brazos y los dedos, como elementos corporales independientes, seccionados, aparecen con frecuencia en los cuadros realizados por Dalí en estos últimos años de la década de los veinte. Pero qué duda cabe de que aquellas obras que más cerca están de la imagen de *Un perro andaluz* que acabamos de describir son *Aparato y mano* (1927) y, muy especialmente, *La mano cortada* (1928), escalofriante dibujo protagonizado por una mano seccionada y putrefacta que adquiere el mismo cariz de escombros o desecho que la mano tirada en el suelo de la escena del film. La mano, en definitiva, se nos revela como una parte del cuerpo que siempre interesó a Dalí hasta el punto de la obsesión, respondiendo a veces a un tamaño desorbitado, desproporcionado con respecto al resto de cuerpo –cuadros como *El juego lúgubre* (1927) así lo demuestran- o apareciendo de forma independiente una vez seccionada. No obstante, el pintor catalán no sería el único surrealista interesado en recoger en sus lienzos manos seccionadas, como demuestran, por ejemplo, Magritte en

su inquietante obra *La travesía difícil* (1926)¹⁸² y José Caballero en *El sangriento juego del ajedrez* (1934). Igualmente, sería oportuno señalar el largo recorrido que ha tenido dicho elemento en la historia del cine a partir de su aparición en *Un perro andaluz*. Así lo atestiguan varios films fantásticos entre los que destaca *La bestia con cinco dedos* (*The Beast with Five Fingers*, 1946), de Robert Florey, película de terror en la que el monstruo se reduce a una mano desmembrada que adquiere vida propia. Asimismo, Buñuel, quien se atribuye la idea original del film de Florey¹⁸³, vuelve a emplear la mano cortada y viviente, quizá como reivindicación de dicha autoría, en una escena de *El ángel exterminador* (1962)¹⁸⁴.



La mano cortada (S. Dalí, 1928)



Un perro andaluz (L. Buñuel y S. Dalí, 1929)

Por último, los personajes que transportan panes–piedras sobre la cabeza se dejaron ver por vez primera en *Los placeres iluminados* (1929), pintura que,

¹⁸² Todo parece indicar que esta obra remite a una de las entregas literarias de *Fantômas* –ya se tratará en el capítulo correspondiente acerca de la importante inspiración que la serie cinematográfica del mismo título supuso para Magritte- la cual se titulaba, precisamente, *La mano cortada* (1911), y en cuya cubierta aparecía representada una mano seccionada. Véase VOVELLE, José, “Magritte et le cinéma” en *Peinture-Cinéma-Peinture, Ob. Cit.*, pp. 197-206.

¹⁸³ Véase BUÑUEL, Luis, *Ob. Cit.*, pp. 184-185.

¹⁸⁴ El episodio protagonizado por Buñuel y su historia sobre una mano desmembrada con respecto a la película *La bestia con cinco dedos*, así como la recuperación de dicho elemento para *El ángel exterminador*, son asuntos tratados de manera detallada en MARTÍN, Fernando Gabriel, *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*. Filmoteca Regional Francisco Rabal, Murcia, 2010, pp. 625-649.

curiosamente, fue empleada para ilustrar el guión de *Un perro andaluz* y no el de *La edad de oro*, film éste en el que sí que aparece un personaje coronado por un pan. Los protagonistas del lienzo al que aludimos conforman una multitud de hombres idénticos, vestidos de negro y con barba, todos ellos pedaleando sobre bicicletas. La escena aparece circunscrita a uno de los tres rectángulos -precisamente el más cuadrado, situado en el ángulo inferior derecho- que se colocan a modo de portarretratos, o más bien de pantallas cinematográficas, en dicha obra. Tal imagen, tan lúdica como desconcertante, pronto pasará al cine, medio al que parecía destinada desde un principio una vez visto el precedente pictórico. Será apenas un año después en *La edad de oro*, segundo film de Buñuel y Dalí. En él, sorprendentemente, un personaje masculino pasea por un jardín con una barra de pan –o tal vez una piedra- sobre la cabeza, dejando atrás una estatua en la que el personaje representado también sostiene sobre su testa un elemento similar. Asimismo, dos años después, en lo que será uno de los proyectos cinematográficos de Dalí finalmente abortados, esta enigmática imagen vuelve a escena. La película iba a llevar por título *Babaouo*¹⁸⁵, y tanto en su guión como en algunos de los carteles e ilustraciones que Dalí preparó por entonces –corría el año 1932- aparecen tales personajes. Así, por ejemplo, en el diseño en forma de *collage* que hizo el catalán para el que sería principal cartel del film, donde reza la leyenda *Babaouo c'est un film surrealiste*, podemos observar la fotografía de una mujer que sostiene con equilibrio una gran barra de pan sobre su cabeza. Igualmente, en una pintura sobre cristal y madera que alude también a la película, de hecho se titula *Babaouo*, vuelven a aparecer los mismos personajes de *Los placeres iluminados*, eso sí, con la única variante de que ahora son panes lo que llevan sobre sus cabezas y no piedras, como ocurría en el lienzo. Todo parece indicar que tanto el personaje femenino como los masculinos en bicicleta, todos ellos con sus correspondientes panes sobre el cráneo, habrían tenido segura presencia en los planos de una película que, por desgracia, nunca llegó a filmarse. También en algunos bocetos para otro de sus proyectos cinematográficos frustrados, el que le hubiese llevado a trabajar junto a sus admirados hermanos Marx, aparecen los

¹⁸⁵ Sobre este curioso proyecto cinematográfico véase JEFFETT, William, “Babaouo” en *Dalí y el cine*, *Ob. Cit.*, pp. 122-131.

ciclistas con panes sobre la testa. *Góndola surrealista sobre bicicletas ardiendo* (1937) así lo demuestra. A todo esto, dicha iconografía sería recuperada años después por el propio Dalí para un montaje teatral, *Coloquio sentimental* (1948) -éste sí llevado a cabo-, afectando tanto al atuendo de ciertos intérpretes como a la escenografía¹⁸⁶.



Los placeres iluminados (S. Dalí, 1929)



La edad de oro (L. Buñuel, 1930)

Pero la pareja integrada por Buñuel y Dalí no fue la única que trasladó al cine buena parte de los elementos iconográficos presentes en las obras plásticas realizadas

¹⁸⁶ Véase DESCHARNES, Robert y NÉRET, Gilles, *Ob. Cit.*, p. 373.

por los surrealistas. Otros cineastas con una obra de notable carácter surrealista, aunque nunca perteneciesen al grupo liderado por Breton, también incorporaron a su repertorio de imágenes ciertas iconografías provenientes de los lienzos realizados por los artistas del surrealismo. Es éste el caso de Maya Deren, máxima representante del primer cine independiente norteamericano y responsable, como guionista, directora e intérprete, de *Meshes of the afternoon* (1943), auténtica joya del tardosurrealismo cultivado al otro lado del Atlántico. Curiosamente, este inquietante film, realizado por una joven norteamericana, aunque de origen europeo –había nacido en Kiev-, y no por los numerosos surrealistas que recalaron en América al huir de la Europa asediada por el nazismo, resultó ser la más interesante y lograda de cuantas experiencias cinematográficas de raíz surrealista se llevaron a cabo en Estados Unidos en aquellos turbulentos años cuarenta. Precisamente sobre esta película, en comparación con los films estrictamente surrealistas, escribe Román Gubern: “A diferencia de los clásicos del surrealismo, el drama onírico está laboriosamente y minuciosamente construido, producto de la reflexión y el ingenio más que de la espontaneidad onírica. Hay menos libertad poética que en Man Ray y en Buñuel y mucho freudismo de manual ortodoxo, que se corresponde a la popularización de Freud en los cuarenta en Estados Unidos (véase el sueño de *Recuerda* diseñado por Dalí para Hitchcock)”¹⁸⁷. Con tal afirmación, Gubern deja patente su posición ambigua ante el film de Deren, al que alaba y critica en función de un mismo elemento: su mejor construcción narrativa y, por ende, su menor libertad poética. Aunque, finalmente, al hablar de manual ortodoxo freudiano a la moda de la época, parece inclinarse hacia un juicio, en definitiva, más negativo que positivo.

Pero más allá de los defectos y bondades de este film sobresaliente, hemos de destacar aquí las deudas iconográficas que éste mantiene con la tradición plástica surrealista, especialmente con artistas españoles. Eso sí, tales referencias responderán siempre a la sutileza y el cuidado que se le presuponen a un autor con una personalidad artística propia, no siendo nunca una mera trasposición del soporte pictórico al fílmico de determinadas figuras u objetos. Así, por ejemplo, el misterioso personaje que asedia

¹⁸⁷ GUBERN, Román, “Tardosurrealismo/postsurrealismo: ecos y efluvios” en VV. AA., *Surrealistas, Surrealismo y Cinema*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1991, p. 206.

a la protagonista durante todo el film, vestido de negro escrupuloso y con una capucha que le cubre la cabeza, no tiene rostro sino en su lugar un espejo convexo, lo que, sin duda alguna, contribuye a aumentar su condición de personaje enigmático. Dicha característica nos hace pensar en ciertos personajes ideados por Magritte y Dalí, cuyos rostros permanecían ocultos o ausentes, aunque Deren no recurra en momento alguno a la representación concreta y fidedigna de ninguna de estas enigmáticas figuras que poblaron algunos de los más célebres cuadros surrealistas. También aparecen, sobre todo al comienzo del film, fragmentos corporales que nos recuerdan al imaginario surrealista. Destaca, en este sentido, la mano artificial –en realidad, un brazo completo– que desciende desde el lado superior del encuadre para depositar una flor en el suelo, lo que nos hace pensar en los maniqués, figuras que entusiasmaron a los surrealistas, así como en numerosas obras donde este tipo de fragmentación corporal se da cita. Por otro lado cabe destacar la que quizá sea la imagen más impactante de toda la película, correspondiente al plano con el que Deren da por concluida su particular pesadilla fílmica: la joven protagonista aparece muerta sobre un sillón, repleta de cortes y cristales. Esta imagen violenta y desconcertante nos remite a una de las obras más controvertidas del también surrealista José Caballero, *Los dulces placeres del sadismo* (1934), donde una mujer, también sentada sobre un sillón, muestra innumerables heridas producidas por pinchazos y cortes, entre los que destacan el que le perfora el pecho y el que le secciona la cabeza. Una imagen que clausura brillantemente una película extraordinaria como es *Meshes of the afternoon*, y que, sin llegar al radicalismo sádico del deteriorado dibujo de Caballero, sí que parece estar libremente inspirada en éste.



Los dulces placeres del sadismo
(J. Caballero, 1934)



Meshes of the Afternoon (M. Deren, 1943)

SEGUNDA PARTE

EL MOVIMIENTO

Si hay algo elemental que diferencia el cine de las artes plásticas tradicionales, así como de su arte matriz, la fotografía, eso es, sin lugar a dudas, la consecución de la representación del movimiento. Y es que el cine, como sistema de representación visual que se desarrolla en el tiempo, incorpora de inmediato a su dimensión estética, y sobre todo narrativa, un fenómeno como el del movimiento.

A esta íntima e indisoluble conexión entre tiempo y movimiento también atienden Áurea Ortiz y M^a Jesús Piqueras al afirmar que “el movimiento es la introducción de la temporalidad en la imagen, es la forma en que se representa el tiempo”¹⁸⁸. Todo ello, claro está, se encuentra muy directamente relacionado con la idea de “ojo variable” que defiende Jacques Aumont. Con ella, el teórico francés quiere resaltar el cambio que experimentó la pintura a lo largo del siglo XIX, precisamente la centuria que vio nacer la fotografía, así como multitud de aparatos ópticos que, en última instancia, darían por resultado el cine.

En efecto, la pintura decimonónica asimiló una nueva forma de mirar y, por tanto, de representar aquello que se mira. Estamos hablando de una mirada móvil, por lo que la pintura intentaría captar el momento fugaz, el que se escapa. Se trata, en definitiva, de representar un momento cualquiera¹⁸⁹. Dicho instante fugitivo vendría a sustituir al momento esencial que había venido marcando la representación pictórica a lo largo de los siglos¹⁹⁰. De ahí que, por ejemplo, mientras que Botticelli paraba el mundo en su *Nacimiento de Venus* (1485), condensando todo un relato mitológico en un solo momento representativo, el impresionista Monet se dedica a escrutar las diferencias de color, de luces y sombras, que el transcurrir del día ha ido provocando, de forma episódica y fugaz, en la fachada de la catedral de Rouen. Ésa es la nueva mirada que desarrollan los pintores decimonónicos. Según Aumont, una mirada moderna forjada a través de experiencias como la del pasajero de ferrocarril o la del espectador de

¹⁸⁸ ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *Ob. Cit.*, p. 30.

¹⁸⁹ Resulta pertinente al respecto la distinción entre instantes privilegiados e instantes cualesquiera que se hace en DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós, Barcelona, 2001, pp. 16-21.

¹⁹⁰ Véase la distinción entre momento esencial y momento circunstancial que se hace en GARCÍA LÓPEZ, Antonio, *Ob. Cit.*, pp. 150-152.

panorama, aquella que terminará por desembocar en el nuevo espectador cinematográfico¹⁹¹. De hecho, ese instante fugaz, ese momento cualquiera, resulta consustancial al cine, como nos recuerda Pascal Bonitzer a propósito del fotograma: “Es un corte indiferente de la duración que no vale por sí mismo, que no forma, entonces, una imagen en sí misma significativa o significativa (salvo en segundo grado, a condición de haber sido extraída de la banda fílmica y erigida en fotografía autónoma), que sólo vale al fundirse, al disolverse en el movimiento de la proyección para dar la *imagen-movimiento* sobre la pantalla. Hay, pues, un carácter esencialmente disuelto, que desaparece, evanescente de la *imagen cualquiera*, que de hecho se refleja en la pantalla, en esa facultad inherente al cine, que conmovió tanto a los primeros espectadores del *Café Indien (...)*”¹⁹².

¹⁹¹ Véase AUMONT, Jacques. *Ob. Cit.*, pp. 31-56.

¹⁹² BONITZER, Pascal, *Ob. Cit.*, pp. 26-27.

CAPÍTULO IV

Precedentes en la representación del movimiento

Remotos

Volviendo a esa condensación temporal de la que ha sido rehén el arte tradicional a lo largo de su historia, sería conveniente tener en cuenta que desde siempre existió en los artistas el anhelo de conseguir la representación del movimiento. En cualquier caso, los procedimientos empleados para ello generalmente fueron inocentes, dando resultados que solían quedar limitados por el férreo corsé de la primacía del espacio sobre el tiempo. Y es que, como es bien sabido, la pintura, el arte bidimensional por excelencia, había conseguido crear la ilusión del espacio tridimensional. Giotto y sus contemporáneos fueron los precursores de este hallazgo artístico que supuso el sistema perspectivo. Pero la conquista de la cuarta dimensión, es decir, la introducción del tiempo en las artes visuales, no se conseguiría de manera convincente hasta el siglo XIX. Hasta entonces, toda tentativa de representar el movimiento se había quedado en la mera congelación de un personaje realizando un determinado gesto, o bien en la elaboración de varios cuadros conformando todo un conjunto narrativo a través de la repetición de los mismos personajes variando sus posturas. A ello, en comparación con el logro por fin alcanzado por el cine, también se refiere Camón Aznar: “La realidad específica del cine como valor artístico reside en ser expresión del movimiento. Hasta ahora todas las artes tendían, como suprema aspiración estética, a conseguir con formas quietas la sugestión de movilidad”¹⁹³.

Del primero de estos casos se podrían poner multitud de ejemplos, ya que, en realidad, no se trata más que de esa representación del momento esencial a la que antes se aludía, pero que, en este caso, se llevaría a cabo sobre un personaje que desarrolla una determinada actividad gestual, por lo que se le presupone en movimiento y no en reposo. Caso especialmente significativo sería el de las esculturas de las ménades

¹⁹³ CAMÓN AZNAR, José. *Ob. Cit.*, p. 41.

danzantes, en la remota Antigüedad Clásica griega. La segunda opción, la de varios cuadros conformando una secuencia pictórica, fue especialmente desarrollada durante los largos siglos del Medievo, desde las remotas escenas que ilustran los manuscritos prerrománicos y románicos de los *Beatus*, comenzando en pleno siglo X, hasta los frescos prerrenacentistas de Giotto, destacando sus representaciones de la vida de San Francisco de Asís.

Pero existe una tercera vía contemplada por los artistas tradicionales a la hora de querer representar el movimiento. Nos referimos a la repetición de los personajes en diferentes posturas, incluso protagonizando diversos episodios, dentro de un mismo espacio. Dicha modalidad, claro está, es una variación de la que acabamos de contemplar más arriba, por lo que la idea de secuencia temporal sigue estando a todas luces presente. Basta recordar los frescos de Masaccio en la florentina Capilla Brancacci (1424-1425), donde representa la escena del tributo de la moneda en la que la figura de San Pedro se multiplica para aparecer varias veces en un mismo espacio. Fórmula a la que igualmente recurre Masolino en otro de sus frescos, también en la Capilla Brancacci y con San Pedro como protagonista¹⁹⁴. Pero no sólo la pintura recurriría a este curioso método rompedor de la unidad espacio-tiempo, pues también la escultura lo haría en aquella Florencia prodigiosa del Quattrocento. De hecho, en una de las obras magnas de aquel rico período, los relieves de la *Puerta del Paraíso* del Baptisterio florentino, realizados entre 1425 y 1452, el escultor Lorenzo Ghiberti desarrolla este procedimiento de la repetición de los personajes en nueve de las diez escenas ejecutadas en bronce dorado con que viste los dos paños de la puerta.

Estos fueron los tres procedimientos más comunes a la hora de representar el movimiento con los que contó el arte tradicional a lo largo de varios siglos. Eso sí, convendría señalar un cuarto método, sin lugar a dudas, el más eficaz de cuantos se habían empleado y que será, precisamente, el que hará fortuna entre los pintores vanguardistas de comienzos del XX condicionados ya por la existencia del cine. Dicho método consiste en la repetición de algún elemento corporal –normalmente las piernas, si se trata de un hombre, o las patas, si es un animal- de la figura representada.

¹⁹⁴ Véase CASAZZA, Ornella, *Masaccio y la Capilla Brancacci*. Scala, Florencia, 1992.

Efectivamente, este procedimiento es tan llamativo como antiguo, pues ya en las paredes de las cuevas prehistóricas se pueden apreciar algunos poderosos ejemplos¹⁹⁵. No obstante, esta forma de representar el movimiento, pese a su mayor eficacia con respecto a otros procedimientos y su origen tan remoto, curiosamente, no ha sido muy explorada a lo largo de la historia del arte. En este sentido, una notable excepción sería el polifacético Leonardo, quien, en pleno Renacimiento, emplearía este método en unos cuantos dibujos tanto de figuras humanas como de animales. Al suyo se podría añadir el nombre de otro de los grandes pintores de la Edad Moderna, el del prolífico Rembrandt. Para ello habría que hacer referencia a un grabado que lleva por título *Ledikant*, realizado por el artista holandés en 1646. En él se recoge una escena erótica en la que una pareja copula sobre la cama. La mujer está situada debajo del hombre y la curiosidad reside en que parece contar con cuatro brazos en lugar de dos. Efectivamente, la mujer muestra dos brazos izquierdos, intuyéndose otros dos en su lado derecho, el cual está semioculto por el cuerpo del hombre. Este fenómeno anatómico podría ser interpretado de dos formas muy distintas: como si estuviésemos ante una anomalía corporal –tan del gusto de ciertos pintores renacentistas y barrocos- o como si lo que el artista quisiera representar fuese el movimiento de ese personaje a través del desdoblamiento de sus extremidades superiores. Desde luego, si aceptamos esta segunda hipótesis, deberíamos unir a los dibujos de Leonardo este curioso grabado de Rembrandt a la hora de hablar de las obras que suponen los más significativos y valiosos precedentes de este recurso expresivo que se extenderá en las últimas décadas del XIX y primeras del XX como método más eficaz para representar el movimiento.

¹⁹⁵ Véase MAS CORNELLÁ, Martí, “La representación del movimiento y la actitud (antropomorfos y zoomorfos) en los motivos pictóricos de los abrigos rocosos de Sierra Momia (Benalup-Casas Viejas, Cádiz)”, *Espacio, tiempo y forma. Serie I. Prehistoria y arqueología*, nº 14, 2001, pp. 185-202.



Ledikant (Rembrandt, 1646)

Como ya venimos anunciando, tuvo que llegar el revolucionario siglo XIX, con su industrialización y su aluvión de inventos, para que el arte, en general, y la pintura, en particular, explorasen otros caminos para alcanzar un resultado más próximo a la meta utópica que se habían marcado¹⁹⁶. De este modo, el impresionismo de los Monet, Degas y compañía terminaría erigiéndose en el movimiento más ambicioso y resolutivo en lo que a esta cuestión se refiere, pues es el que propicia que la idea de momento esencial sea sustituida por la de instante fugitivo. Y lo consigue a través de un difuminado general de la escena, ya no sólo del personaje u objeto que se supone en movimiento, como ocurría con la rueca de *Las hilanderas* de Velázquez, realizada en pleno siglo XVII y considerada el gran precedente del impresionismo en la pintura tradicional. Por el contrario, sí que resulta un completo anticipo del impresionismo la pintura del británico Turner, muy especialmente su obra más conocida, *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), pues en ella sí se generaliza a todo el cuadro, a toda la escena, el difuminado que crea la ilusión de movimiento del que venimos hablando. De modo que no nos podemos equivocar al reconocer a Turner como el más claro, directo y rotundo precursor del impresionismo y de su eterno afán de captar el instante fugitivo.

Muy seguramente sea el prolífico Claude Monet el más digno heredero de Turner en esa actitud de difuminar toda la escena para otorgarle la ansiada sensación de

¹⁹⁶ Dentro de este siglo se ha llegado a apuntar a Goya como precursor del cine en cuanto a la representación del movimiento, véase FERNÁNDEZ-MOLINA, Antonio y LOPE, Victor, *Ob. cit.*, pp. 27-31.

movimiento. No cabe duda de que *La estación de Sainte-Lazare* (1877) es un clarísimo deudor de aquel *Lluvia, vapor y velocidad* realizado por el artista inglés treinta años antes. En este mismo sentido, utilizando esta vez como ejemplo su obra *El jardín de la Princesa* (1867), Paul Smith comenta sobre el abocetamiento que exhibe: “En concreto, esta técnica es muy adecuada para representar el tráfico como movimiento, y tiene especial éxito con las figuras que hay detrás de la verja del jardín. Incluso ha funcionado con éxito a la hora de dar la sensación de cómo contemplar una escena cuyo movimiento y variedad hacen difícil abarcarla con una mirada”¹⁹⁷. En cualquier caso, hay otros cuadros de Monet que todavía alcanzan en mayor grado esa ilusión de momento fugaz y aleatorio. Un buen ejemplo de ello sería *La calle Montorgeuil. Fiesta del treinta de junio de 1878* (1878), donde el bullicio callejero y el ondear de las banderas se funden magistralmente creando una obra llena de color y movimiento, en definitiva, de vida.



La calle Montorgeuil... (C. Monet, 1878)

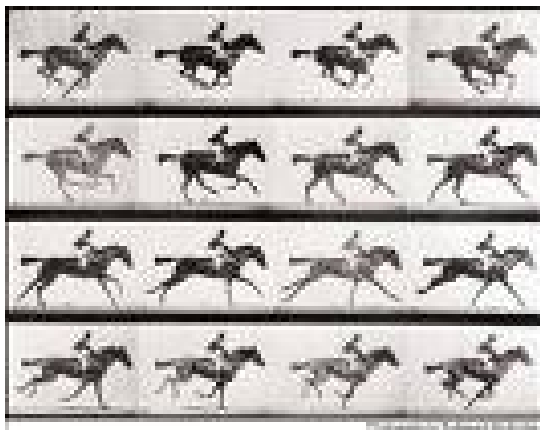
¹⁹⁷ SMITH, Paul, *Impresionismo*. Akal, Madrid, 2006, p. 24.

Otro de los grandes pintores del impresionismo, Edgar Degas, fue de los más ambiciosos a la hora de otorgar a sus escenas ese hábito de imprecisión con el que se pretendía transmitir la idea de movimiento. Pero Degas, como artista sin prejuicios fascinado por la fotografía, al contrario que otros muchos pintores decimonónicos que la consideraban enemiga de la pintura, también tiene en cuenta los sorprendentes experimentos fotográficos que llevaron a cabo en las últimas décadas del siglo XIX dos interesantes personajes: el inglés, norteamericano de adopción, Eadweard James Muybridge y el francés Etienne-Jules Marey. Tanto el uno como el otro habían trabajado intensamente para lograr transmitir la idea de movimiento a partir de la fotografía. El primero de ellos usó una cámara múltiple, en verdad, varias cámaras eficazmente sincronizadas, para realizar sucesivas fotografías de un mismo personaje o animal mientras desarrollaba un movimiento. Son célebres sus series fotográficas de un caballo de carreras, allá por la década de los setenta, donde se aprecia el trote del animal gracias al sutil cambio de posición que experimentan sus patas en cada fotografía. Por su parte, ya en la década de los ochenta, Marey consiguió captar imágenes múltiples con una sola cámara fotográfica, una suerte de revolver fotográfico al que se adjudicó el nombre de cronofotógrafo. El resultado final era similar al que pudiera conseguirse en el caso de superponer, una encima de otra, varias de las fotografías de Muybridge. Un paso más, por tanto, en esa apasionante carrera hacia el anhelo de la fiel representación del movimiento. Y es que Muybridge y Marey lograron los mejores niveles hasta entonces alcanzados en lo que a descomposición del movimiento se refiere¹⁹⁹. Ya sólo faltaba recomponer ese movimiento descompuesto gracias a aquellos novedosos métodos fotográficos, es decir, pasar del análisis a la síntesis del movimiento, logro que

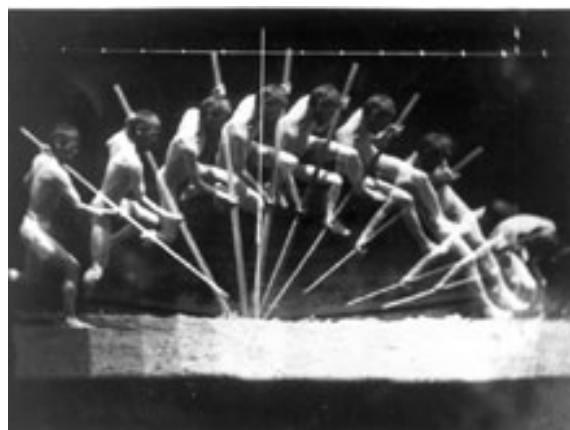
¹⁹⁸ Véase SHARF, Aaron, *Arte y fotografía*. Alianza Forma, Madrid, 1994, pp.223-246.

¹⁹⁹ Para atender al decisivo papel que desempeñaron estos investigadores con sus experimentos fotográficos, a los artilugios ópticos que les precedieron y, por fin, a la definitiva invención del cine, tanto con el kinetoscopio de Edison como con el cinematógrafo de los Lumière, véase CARMONA, Ramón, "De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos" en VV.AA, *Historia general del cine, Vol.I: Los orígenes del cine*. Cátedra, Madrid, 1998, pp. 39-78.

alcanzarían prácticamente al unísono los Lumière y los Skladanowsky, en Europa, y Thomas Alba Edison, en América.



Movimiento de un caballo (E. J. Muybridge)



Cronofotografía (E. J. Marey)

Una vez constatado el imprescindible papel que desempeñaron en este complejo proceso los experimentos fotográficos ideados por Muybridge y Marey, sería conveniente volver a la figura de Edgar Degas. Esto se debe a que hoy resulta indiscutible el interés que el audaz pintor francés tuvo por la fotografía, en general, y por los hallazgos de estos dos fotógrafos-inventores, en particular. A propósito de Degas y su vinculación con la fotografía, escribe Aaron Scharf: “Porque es muy probable que muchas innovaciones composicionales, posturas y actitudes curiosamente naturales que vemos en sus obras tengan origen, más que nada, en fotografías, y no en el arte tradicional, o exclusivamente en grabados japoneses, o puramente en su imaginación”²⁰⁰. Hay varios casos paradigmáticos de esta más que posible influencia fotográfica en la extensa obra pictórica de Degas, muy especialmente, en algunos de sus numerosos cuadros dedicados a la danza y las bailarinas. *Cuatro bailarinas* (1899) resulta un ejemplo muy clarificador. En esta obra, Degas muestra a una misma bailarina en cuatro posturas diferentes. No obstante, si atendemos exclusivamente al título del cuadro, deberíamos pensar que estamos ante una escena de baile protagonizada por

²⁰⁰ SHARF, Aaron, *Ob. Cit.*, pp. 193-194.

cuatro chicas distintas. Pero si recalamos en la cercanía entre las tres figuras, con parcelas corporales y de vestuario que se superponen, la gran similitud de apariencia física que comparten y el leve cambio de gesto existente entre ellas, haciendo que el conjunto transmita una clara sensación de movimiento, podemos pensar que estamos ante la secuencia gestual de un solo personaje.

En la misma línea están otras dos pinturas realizadas unos pocos años después, en 1900 y 1903. Ambas mantienen cuatro figuras en danza, nunca mejor dicho, con las mismas premisas de cercanía, parecido físico y leve variación de gesto que el ejemplo anterior. En cualquier caso, la diferencia de éstas con respecto a aquélla está en que sus bailarinas –según nuestra teoría, las distintas representaciones de una misma bailarina- ocupan todo el cuadro, marcando una clara diagonal que va desde el ángulo superior izquierdo al inferior derecho. De modo que el movimiento se hace, si cabe, más largo y rotundo que en la obra precedente. Todo esto nos lleva a pensar, sin lugar a dudas, en Muybridge y Marey, pues parece que Degas consigue llevar a cabo una suerte de híbrido pictórico entre estas dos formas de entender la representación del movimiento desde la fotografía. De manera que el genial pintor francés no sólo resulta un referente para posteriores artistas en lo que a novedades de encuadre se refiere, lo cual heredó sin prejuicio alguno de la fotografía –ya se verá en el capítulo correspondiente-, sino que su obra también constituye un tramo imprescindible en ese largo camino hacia la representación del movimiento del que venimos hablando, cómo no, otra vez con la fotografía como fundamental e innegable punto de partida.

Pese al muy importante paso que significaron las experimentaciones fotográficas de Muybridge y Marey, así como su innegable influencia en la novedosa pintura de Degas, el punto álgido de la soñada representación del movimiento no llegaría hasta la aparición del cine. Estamos, pues, en diciembre de 1895, si seguimos considerando la célebre cita de los Lumière en el Grand Café del Boulevard des Capucines como el nacimiento oficial del cine. De modo que todo lo que viniese detrás, todos los movimientos, escuelas o iniciativas individuales de carácter artístico terminan siendo susceptibles de la posible influencia, más o menos directa, más consciente o inconsciente, de tan poderoso arte. Fue éste, sin duda, el sistema de representación

visual que hasta el momento había logrado con mayor eficacia y éxito transmitir la ilusión del movimiento.



Cuatro bailarinas (E. Degas, 1899)

CAPÍTULO V

El futurismo

En la vorágine de movimientos artísticos de ruptura y vanguardia que vivió Europa en las primeras décadas del nuevo siglo XX, especialmente en la vertiginosa década de los diez, es donde hay que buscar esa palpable presencia del nuevo arte cinematográfico. Entre todos estos movimientos vanguardistas habría que destacar el futurismo italiano²⁰¹. De hecho, los artistas del futurismo se cuentan entre los que quedaron realmente fascinados por el cine, por su capacidad de representación del movimiento, lo cual se empeñarán en trasladar constantemente a sus pinturas. No obstante, como advierte Giovanni Lista: “L’attitude des futuristes par rapport au cinéma, comme par rapport à la photographie du mouvement (Mach, Muybridge, Marey), n’a été ni univoque ni dépourvue de contradictions”²⁰² (La actitud de los futuristas en relación al cine, como en relación a la fotografía en movimiento (Mach, Muybridge, Marey), no fue ni unívoca ni estuvo desprovista de contradicciones). De hecho, muchos de estos creadores enamorados del maquinismo renegaban constantemente del ascendiente fotográfico y cinematográfico que se les atribuía, pese a la evidente deuda que mantenían con los nuevos medios. “Con exactitud, aunque injustamente, los críticos contemporáneos de los futuristas ponían a éstos los sambenitos más injuriosos: fotográfico, cinematográfico”²⁰³, explica Aaron Scharf. En este sentido, uno de los principales representantes de este movimiento, Gino Severini, para desvincular del cine el arte de los futuristas, llegó a defender la idea de que mientras el cinematógrafo supone un análisis del movimiento, el arte de los pintores futuristas resulta una síntesis. Pero si atendemos a las obras que el propio Severini y sus colegas realizaron por aquellos años, la apreciación del artista italiano parece poco

²⁰¹ La bibliografía existente sobre este movimiento vanguardista es bastante extensa. Algunos de los trabajos más relevantes son: LISTA, Giovanni, *Cinema e fotografia futurista*. Skira, Milán, 2001; FALQUI, Enrico, *Bibliografía e iconografía del futurismo*. Casa Editrice Le Lettere, Florencia, 1988; y SALARIS, Claudia, *Storia del futurismo: libri giornali manifesti*. Riuniti, Roma, 1985.

²⁰² LISTA, Giovanni, “Futurisme et cinéma” en *Peinture-Cinéma-Peinture, Ob. Cit.*, p. 59.

²⁰³ SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*. Alianza Forma, Madrid, 1994, p. 274.

rigurosa. Por su parte, Umberto Boccioni, el líder del grupo, se defendía apasionadamente de aquellos que los habían llamado cinematógrafos, como si tal calificativo fuese un insulto. Así, los motivos que llevaron a los futuristas a negar su vinculación con el cine parecen ser tan variados como discutibles.

Por otro lado, debemos recordar que el futurismo fue un movimiento amplio y complejo, que llevaría sus postulados a las más diversas disciplinas artísticas, desde la pintura hasta la literatura, pasando por la arquitectura, la escultura, el teatro, la fotografía o el propio cine. Pero aquí, lógicamente, lo que nos interesa es la deuda que dentro del futurismo tuvieron las artes plásticas con respecto al cine en lo que a la representación del movimiento se refiere.

Dichas conexiones existentes, al calor del futurismo, entre el cine y las otras artes, fundamentalmente la pintura y la fotografía, resultan del todo evidentes. De hecho, este fenómeno ha sido constatado, explorado y analizado de forma tan variada como profunda, de ahí que en el presente trabajo no se entre de lleno en las abundantes y directas relaciones entre el cine y las artes plásticas dentro del futurismo, pese a que este movimiento vanguardista ya se encuentre dentro del ámbito de estudio que hemos fijado desde un principio. Bastará, por lo tanto, con recordar las trepidantes y coloristas pinturas de Boccioni, entre las que destaca *La ciudad emerge* (1910), sin olvidar su faceta como escultor, gracias a la cual vio la luz la obra más célebre del futurismo: *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913)²⁰⁴.

Asimismo, convendría mencionar a otro de los pilares indiscutibles del movimiento futurista, el sorprendente Giacomo Balla. Tres obras suyas de 1912, *Muchacha en el balcón*, *La mano del violinista* y *Dinamismo de perro con correa*, son magníficos ejemplos de su propuesta de representación del movimiento. Dichas pinturas son deudoras de las cronofotografías de Marey. Centrémonos a modo de ejemplo en una de ellas. En *Dinamismo de perro con correa*, las patas del perro, la correa que lo sujeta y los pies del personaje que lo pasea se multiplican en ráfagas, exhibiendo sutiles cambios de posición, lo que permite ofrecer una muy avanzada sensación de

²⁰⁴ Un interesante acercamiento a partir del dinamismo a la personalidad artística y a la obra de Boccioni se lleva a cabo en CONDE HERNÁNDEZ, Rosa, *Las influencias dinámicas en la obra de Boccioni*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996.

movimiento. Pero, indudablemente, todavía están más emparentadas con el fotodinamismo de Giulio Bragaglia, máximo exponente de la fotografía futurista²⁰⁵. Este procedimiento fotográfico es un deudor directo de la cronofotografía, a la que Bragaglia otorga una dimensión artística que Marey, más interesado por la ciencia y la técnica, no contempló. De hecho, el fotógrafo futurista aplica su fotodinamismo a primeros y primerísimos planos de los personajes que retrata, en lo que se puede entender como rasgo de un notable ascendiente cinematográfico, a diferencia de Marey que aplicaba su fusil fotográfico a figuras en plano completo o general -por seguir hablando en términos cinematográficos- más propio, en cualquier caso, de la pintura o la fotografía. Pero volvamos a las obras pictóricas que nos ocupan. En efecto, estamos hablando de pinturas realizadas en la segunda década del siglo, por lo que el cine llevaba ya más de quince años de presencia en los cafés, teatros o barracones de feria de las ciudades de la vieja Europa. Y nos estamos refiriendo a un artista italiano, Giacomo Balla, por lo que debemos recordar que Italia fue uno de los países donde más éxito de público y producción tuvo el nuevo medio. De manera que no parece descabellado pensar que la fulgorosa irrupción del cine en el panorama lúdico y artístico de la Italia de entre siglos pudo ser tan determinante como los experimentos fotográficos de Marey o el fotodinamismo artístico de Bragaglia a la hora de influir en la obra pictórica de artistas como Balla.

²⁰⁵ La explicación que da el artista sobre este método fotográfico y el papel esencial que en él desempeña el movimiento se da en BRAGAGLIA, Antón Giulio, *Fotodinamismo futurista*. Giulio Einaudi, Turín, 1970.



Dinamismo de perro con correa (G. Balla, 1912)

Desde luego, ha sido ésta una muy concisa mención al futurismo italiano, en el cual, como ya hemos advertido anteriormente, no nos detendremos más al considerar suficientemente estudiada su condición de movimiento clave respecto de la influencia de la fotografía dinamista y del cine en las artes plásticas, siempre según la idea de representación del movimiento. De modo que sería oportuno que entrásemos de lleno en el asunto que aquí y ahora nos ocupa: la herencia que, fuera del futurismo, las artes plásticas, fundamentalmente la pintura y el dibujo, reciben del cine en lo que a transmisión de la idea de movimiento se refiere, siempre dentro de los límites cronológicos y geográficos establecidos desde un principio en esta investigación.

CAPÍTULO VI

Más allá del futurismo

El cine siempre había fascinado a los sectores más avanzados y transgresores del nuevo arte del siglo XX, llegando a ser considerado un arte total. Es en este sentido en el que hay que entender las palabras que dedica al cine de tendencia abstracta el polifacético artista Walter Ruttmann en un texto de 1919 titulado *Malerei mit Zeit*: “Un arte para el ojo que se distingue de la pintura porque se desarrolla en el tiempo (como la música) y el epicentro de su artísticidad no reside (como en el cuadro) en la reducción de un proceso a un solo momento, sino precisamente en el desarrollo temporal de aquello que es formal”²⁰⁶. Como podemos comprobar, la dimensión temporal aparece como el elemento clave del cine a la hora de diferenciarlo de la pintura, elemento que, por cierto, viene dado por el fenómeno del movimiento, como ya advertíamos al comienzo de esta parte segunda. Por todo ello entendemos el cine como notable exponente del arte cinético, aunque en el exhaustivo estudio que a este asunto dedica Elena de Bértola no queda incluido como tal en ninguna de las clasificaciones que establece. En cualquier caso, sí que habla de algunos films concretos, caso del *Horizontal-vertical* de Eggeling, el *Anemic cinema* de Duchamp o el *Ballet mécanique* de Léger, todos ellos dentro de las tendencias más avanzadas del cine abstracto, dadaísta o cubista, clasificándolos como obras lumino-cinéticas, siempre dentro de las entendidas como obras cinéticas de movimiento real, frente a las de movimiento óptico o las de transformación²⁰⁷. No obstante, no dejamos de entender el cine como un sistema de representación visual que crea la ilusión del movimiento. Un movimiento que sólo es real en el vertiginoso transcurrir de la cinta de película por el proyector. Y es precisamente por ese papel fundamental que juega la luz en la proyección por el que el cine puede considerarse arte lumino-cinético, pues el hecho de proyectarse veinticuatro

²⁰⁶ Citado por SÁCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Sombras de Weimar... Ob. Cit.*, p. 390.

²⁰⁷ Véase DE BÉRTOLA, Elena, *El arte cinético: el movimiento y la transformación. Análisis perceptivo y funcional*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, pp. 74-87.

imágenes por segundo es el que posibilita la aparición del fenómeno del movimiento en la bidimensionalidad de la pantalla.

De manera que el cine se instaura en los albores del siglo XX como el nuevo arte bidimensional capaz de alcanzar la transmisión eficaz de la idea de movimiento. Y es que, pese a los grandes y valiosos esfuerzos de diversos pintores a lo largo de los siglos, fundamentalmente en el XIX, así como de algunos destacados fotógrafos en las últimas décadas de la misma centuria, nadie había conseguido introducir de manera convincente la ilusión del movimiento en su discurso expresivo. Por todo ello no parece descabellado pensar que ciertos artistas plásticos, una vez consagrado el nuevo arte cinematográfico y teniendo ya a éste como la más directa referencia, siguiesen insistiendo en hacer realidad esa suerte de utopía que para sus predecesores había sido la representación del movimiento. Así que pasaremos de inmediato a analizar varias obras pertenecientes a distintos autores y movimientos de ese complejo período de las vanguardias históricas al que nos venimos refiriendo. Obras, todas ellas, de algunos de los más importantes y célebres creadores plásticos de aquellos prodigiosos años de convulsión cultural y artística.

El cubismo y sus derivaciones dinamistas

Comenzaremos por el cubismo, uno de los primeros grandes movimientos de la vanguardia europea. Sus fundadores y máximos exponentes, Picasso y Braque, habían descubierto una nueva y revolucionaria forma de expresarse plásticamente basada en la descomposición de la figura, ya sea humana u objeto, y posteriormente en su recomposición, los dos estadios de la progresión cubista que se dieron en llamar analítico y sintético. Todo ello, eso sí, desde un escrupuloso estatismo, pues el análisis y síntesis de la figura en reposo que representan poco tienen que ver, en principio, con los que propugnaron Muybridge y Marey en su intento de captar el movimiento a través de la fotografía. Y es que, realmente, Picasso y Braque no aspiraban a representar el movimiento, asunto que no les preocupaba, sino que pretendían la representación simultánea de las diferentes partes del objeto o personaje pintado, por lo que aparecería

al mismo tiempo visto de perfil y de frente. Esto ya lo hicieron los antiguos egipcios, aunque de una manera menos radical y programada, como advertía y recordaba Sebastián Gasch en su breve texto titulado *Pintura y Cinema*, publicado en 1928, donde se refería con entusiasmo a algunos puntos en común existentes entre la pintura y el cine²⁰⁸. De modo que abordan una cierta forma de simultaneidad que, como apuntan en diferentes estudios Aumont, Germain Viatte o García López, hace pensar en una interesante relación con el hecho cinematográfico. Se trataría, en definitiva, más de un importante punto en común entre cine y cubismo que de una influencia del primero sobre el segundo. Es ésta la idea que defiende Alfonso Puyal en un artículo sobre Juan Gris y su relación con el cine: “La postura que defiende este artículo es que, si bien el cine no ejercía en el pintor cubista una influencia inmediata, sí formaba parte del proceso mediante el cual la pintura estaba cuestionando los principios formales y compositivos que la venían sustentando. Y en este punto es decisiva la intervención de la reproducción fotomecánica, así como la introducción de motivos y materiales ajenos a la tradición pictórica”²⁰⁹. E insiste en la misma idea al final de su exposición: “La aproximación del cubismo al cine en sus diferentes niveles de implicación (...) no puede contemplarse como la transposición automática de un sistema de representación a otro, sino más bien como un repertorio de elementos que eran compartidos por artistas plásticos, literatos y directores”²¹⁰.

No obstante, ciertos cubistas no tardaron en traicionar, en cierto modo, su estatismo originario, lanzándose sin complejos a plasmar el movimiento. De hecho, algunos de los más destacados autores vinculados a esta rompedora tendencia artística, aquella que encabezaban Picasso, Braque y Gris en su vertiente más purista, fueron interesándose progresivamente por la representación del movimiento en sus lienzos. Hablamos de artistas como Robert Delaunay, Natalia Gontcharova o François Kupka, quienes pueden estar más identificados con otros movimientos artísticos coetáneos, pero, eso sí, siempre entendidos dentro de un lenguaje expresivo tan amplio y con tantas posibilidades y matices como fue el del cubismo. Y es que éste puede llegar a ser

²⁰⁸ Véase GASCH, Sebastián, “Pintura y cinema”, *La Gaceta Literaria*, n° 43, 1928, p.4.

²⁰⁹ PUYAL, Alfonso, “Juan Gris y el cine”, *Goya. Revista de arte*, n° 328, 2009, p. 251.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 259.

considerado un estilo, toda una forma de entender el arte con infinitas derivaciones, más que un movimiento artístico concreto. De hecho, el cubismo no parte de ningún manifiesto teórico ni programático, ni se formó en torno a ningún grupo que salvaguardase su ortodoxia, como sí que ocurrió con otras destacadas vanguardias. De ahí que el lenguaje cubista entre en contacto, o directamente se funda, con otras iniciativas vanguardistas de su tiempo, al igual que hiciera el surrealismo pocos años después, pese a la férrea ortodoxia que intentaron imponer André Breton y sus artistas más allegados.

Algunos de estos autores envueltos en la vorágine cubista, pues ésta era la tendencia más innovadora e impactante dentro del nuevo arte, decidieron introducir en sus cuadros elementos a los que se supone en pleno movimiento, frente al estatismo de bodegones, retratos y paisajes defendido en un principio por Picasso y Braque. Es en este punto donde cubismo y futurismo se dan la mano, llegando a compartir una devoción por el movimiento que podría enunciarse en una curiosa afirmación del filósofo La Mettrie, en la que identifica movimiento con felicidad, y que fue realizada, nada más y nada menos, que en pleno siglo XVIII: “Los cuerpos se mueven porque tienen el principio de movimiento en sí mismos, de lo que se concluye por lo anteriormente dicho, que si el fin del hombre es la felicidad, ésta sólo se consigue por el movimiento”²¹¹.

Son muchas las obras a las podríamos atender en el presente apartado, pero nos limitaremos a unos cuantos ejemplos. El primero de ellos será *Avión sobre un tren* (1913), de la artista rusa Natalia Gontcharova. Dicha pintura incluye dos elementos que protagonizan toda la composición: el avión, ocupando la mitad superior, y el tren, haciendo lo propio en la inferior. Se trata, pues, de dos medios de transporte, dos grandes maquinarias modernas cuya función es la de moverse a gran velocidad para transportar al hombre, su inventor. Por lo tanto, el tema sería más propio del futurismo que del cubismo, pero la forma de expresión más tiene que ver con la descomposición de planos cubista que con las ráfagas y repetición de contornos propias del futurismo. En cualquier caso, Severini, uno de los máximos exponentes del futurismo italiano,

²¹¹ LA METTRIE, *El hombre máquina-El arte de gozar*. Valdemar, Madrid, 2000, p. 25.

realizó una obra muy relacionada con la de Gontcharova dos años después: *Tren de la cruz roja atravesando un pueblo* (1915), donde se expresa en términos plásticos similares a los de la artista rusa.

Otra obra que se sitúa en la misma línea es una pintura de Albert Gleizes titulada *Los jugadores de fútbol*, realizada también en 1913. En ella se muestran varios jugadores de rugby en plena acción, es decir, desarrollando una jugada propia del deporte que practican: la carrera encabezada por el personaje que tiene la posesión de la pelota perseguido por otros que intentan arrebatarla y algunos compañeros que pretenden apoyarle. Tanto en la obra de Gontcharova como en la de Gleizes el resultado viene a ser el mismo, el de una escena dominada por un aura de movimiento, como ocurría en el impresionismo, sólo que ahora el recurso expresivo empleado es el juego de planos propio del cubismo y no la imprecisión de la mancha de color impresionista. En cualquier caso, nos volvemos a encontrar ante un hálito de movimiento que lo impregna todo, pero que no se concreta en las figuras que objetivamente deben ejercer ese movimiento: el avión y el tren en la pintura de Gontcharova y los jugadores de rugby en la de Gleizes. De manera que podemos considerar estas obras como claros ejemplos -sobre todo por los temas tan dinámicos que recogen, dos transportes modernos en funcionamiento, en el primer caso, y varios deportistas desarrollando su actividad, en el segundo- de representaciones pictóricas más preocupadas por su fidelidad a un estilo expresivo, el cubismo, así como por la plasmación de llamativos temas actuales, que por representar más eficazmente el movimiento de los objetos o personajes que exhiben, como sí que estaban empeñados en hacer los futuristas en aquellos mismos años.

Un caso distinto es el que constituyen las diversas versiones pictóricas que Robert Delaunay realizó sobre un tema arquitectónico, por tanto, de pura condición estática, la parisina Torre Eiffel, llevadas a cabo entre 1909 y 1911. En todas ellas se consigue un efecto de agitación que contamina todo el cuadro, al igual que ocurría en las obras de Gontcharova y Gleizes que se acaban de comentar. Pero la diferencia entre estas dos pinturas y las expuestas por Delaunay estriba en que aquéllas representaban temas esencialmente dinámicos -medios de transporte funcionando y deportistas en

acción- mientras que en estas vistas de la Torre Eiffel se trata de representar algo estático como es un monumento arquitectónico. De manera que el interés está en que Delaunay consigue mediante el mismo procedimiento de descomposición cubista un efecto de agitación y movimiento en un tema estático tan convincente como el que logran Gontcharova y Gleizes para representar sus temas dinámicos.



Los jugadores de fútbol (A. Gleizes, 1913)



Torre Eiffel (R. Delaunay, 1911)

Kupka y Duchamp

En cualquier caso, parece como si ni unas obras ni otras, de temas más dinámicos o estáticos, con la atmósfera de agitación más o menos lograda, tuviesen relación directa con esa tradición de representación cinética de la que venimos hablando o con el nuevo medio cinematográfico. Por el contrario, sí que lo tendrían dos pinturas especialmente representativas del período de las vanguardias, dos obras en las que se mezclan con maestría algunos de los principales procedimientos expresivos del cubismo y del futurismo. Por supuesto, estamos hablando de pinturas pertenecientes a dos grandes creadores vanguardistas: el reputado pintor de origen checo François Kupka y

el gran artista polifacético de aquellas décadas, pieza clave en el devenir del arte en el siglo XX, Marcel Duchamp.

Desnudo bajando una escalera, n° 2 es el título de la archiconocida obra de Duchamp que ahora centra nuestro interés, habiendo sido realizada entre 1911 y 1912. Dicha pintura, como bien indica su título, muestra una figura desnuda descendiendo por unas escaleras. Aparte del notable esquematismo con que está representada la figura, habría que señalar la repetición de las líneas de su contorno en ráfagas, de manera que nos encontramos ante una sobresaliente conjunción entre cubismo y futurismo, las dos vanguardias más en boga en aquellos primeros años de la segunda década del siglo. Como se puede apreciar, Duchamp se sitúa como otro fiel heredero de la cronofotografía de Marey, más si cabe que algunos destacados futuristas, pues el tema que trata es el de una sola figura humana desarrollando un movimiento concreto, típico de las propuestas de Marey. Además, el inminente creador de los *ready-mades*, a diferencia de los futuristas italianos, reconoció sin ambages la influencia de la cronofotografía tanto en ésta como en otras de sus pinturas, circunstancia que nos recuerda Aaron Scharf: “En varias ocasiones, recordando este período de su pintura, Duchamp declaró francamente que la idea de esas pinturas suyas se la dieron principalmente las fotografías de Marey y otras parecidas”²¹². Por todo ello esta pintura debe ser considerada al mismo nivel, en lo que a representación del movimiento se refiere, que las obras coetáneas de Balla o Boccioni antes mencionadas. Por eso mismo, también para la obra de Duchamp ha de contemplarse la posibilidad de que el cine, como fenómeno visual apoyado en la idea de movimiento que ya había cumplido más de quince años de vida, pudiese haberle influido en la misma medida que los experimentos fotográficos de Marey.

La obra de Kupka es *La taladradora* (1925), una de las piezas fundamentales de la colección de pintura del siglo XX del Museo Thyssen-Bornemisza. Una vez más, como ocurría con el cuadro de Duchamp, el título vuelve a ser completamente descriptivo, ya que en la pintura únicamente se muestra una máquina taladradora. Dicha máquina está en pleno proceso de acción, mostrándonos el artista el complejo engranaje

²¹² SCHARF, Aaron, *Ob. Cit.*, p. 274.

de la potente maquinaria. Todo ello implica, lógicamente, la representación del movimiento, pues, además, se trata de una taladradora, máquina cuya acción compulsiva resulta especialmente significativa. El cubismo tiene aquí menos entidad que el componente futurista, que sobresale en el desdibujado martillo ejecutor de la máquina aplicado sobre el ángulo superior izquierdo del cuadro. Sin embargo, está bastante presente otro movimiento emparentado con el cubismo, el orfismo, pues la abundancia de semicírculos encontrados asimétricamente, representando el complejo sistema de ruedas y poleas que compone la máquina, remite directamente a las pinturas órficas de los Delaunay realizadas en la década anterior.

Entre esta obra cien por cien vanguardista de Kupka y una de las pinturas de Duchamp coetáneas a la ya comentada *Desnudo bajando una escalera, n° 2* existe una curiosa y estrecha relación. La obra en cuestión lleva por título *Molinillo de café*. Se trata de una pequeña pintura sobre cartón realizada en 1911 por el que poco después sería uno de los padres del dadaísmo. Esta curiosísima obra, al igual que la conocida pintura de Kupka, representa una máquina en plena acción²¹³. Eso sí, en esta ocasión no se trata del complejo mecanismo de una gran máquina taladradora, la cual podría imaginarse en cualquier fábrica de la época, sino del sencillo mecanismo de un molinillo para café. No obstante, el hecho de que la máquina sea el único elemento que aparece en el cuadro, erigiéndose, por lo tanto, en su indiscutible protagonista, así como el afán de representación del movimiento que dicha obra mantiene, hacen que los paralelismos entre una y otra pintura resulten más que evidentes. Y es que, efectivamente, la prioridad de Duchamp al abordar esta obra no es otra que la de transmitir la idea de movimiento. Y lo hace de una manera muy especial. En primer lugar, multiplica la manivela del molinillo en seis ocasiones -hasta ahí normal-, pero lo hace describiendo un círculo en lugar de un óvalo, transgrediendo completamente las leyes de la perspectiva. Y termina por añadir, además, un elemento no diegético – hablando en términos cinematográficos- como es una flecha que indica la dirección del

²¹³ Para estudiar las interesantes relaciones entre las máquinas y la pintura, véase LE BOT, Marc, *Pintura y maquinismo*. Cátedra, Madrid, 1970.

movimiento de la manivela -el mismo de las manecillas de un reloj-, lo que supone una total novedad y un incuestionable atrevimiento para la época.



Desnudo bajando... (M. Duchamp, 1911-12)



Molinillo de café (M. Duchamp, 1911)



La taladradora (F. Kupka, 1925)

Volviendo a *La taladradora* de Kupka, y una vez vistas sus semejanzas con esta curiosa pintura duchampiana, cabría preguntarse por el posible ascendiente cinematográfico de dicha obra. Desde luego, el cine siempre había demostrado su fascinación por la máquina, de hecho, surgió y se consolidó como el arte mecánico por excelencia. Además, fue muy común encontrar en numerosas películas la aparición de máquinas, sobre todo relacionadas con los medios de transporte, especialmente con el ferrocarril. En cualquier caso, la fijación en detalle del funcionamiento de una máquina será un fenómeno más ligado a un país, una época y una forma de entender el cine más concretos. Nos referimos a la vanguardia cinematográfica rusa desarrollada desde finales de la década de los diez hasta los albores de la de los treinta. Un caso significativo sería el de Dziga Vertov y sus documentales de carácter noticioso y propagandístico realizados bajo el título de *Kinonedelija* (Cine-semana, 1918-1919). En varios de estos films documentales, las máquinas en funcionamiento de las potentes fábricas rusas desempeñaban un papel muy destacado, convirtiéndose, en ocasiones, en el principal objeto de atención de la cámara. De la misma manera, la primera gran obra maestra filmada por Eisenstein, *La huelga* (1924), muestra en sus primeras secuencias la fulgurante acción de las máquinas de una fábrica, y lo hace de una manera detallada y cuidadosa, mediante planos cortos, pudiéndose apreciar a la perfección la forma y el funcionamiento de tales artilugios, los cuales, curiosamente, resultan muy parecidos a la taladradora mecánica que apenas un año después pintaría Kupka. De ahí la importancia que pudo tener el cine, en general, y el joven y revolucionario cine soviético, en particular, de cara a la realización de obras pictóricas como la que acabamos de analizar. No obstante, también desde otras corrientes cinematográficas vanguardistas se otorgó a las máquinas y sus movimientos un papel preponderante. Éste es el caso, por ejemplo, de la única incursión cinematográfica del artista plástico Fernand Léger, la ya mencionada *Ballet mécanique*, curiosa película considerada cubista, la cual fue realizada, al igual que *La huelga*, en 1924²¹⁴. El film no es sino una sucesión de máquinas, objetos y rostros, en la mayor parte de las ocasiones ofrecidos en primer

²¹⁴ El propio Léger, en 1923, también había colaborado diseñando un laboratorio de cariz constructivista en *La inhumna*, de Marcel L'Herbier, film que puede considerarse, en cierto modo, precedente de su *Ballet mécanique*, precisamente por la escena que se desarrolla en el espacio ideado por Léger.

plano o en plano detalle, dando lugar a una suerte de experimento fílmico basado en el dinamismo y el montaje, donde el sentido plástico prevalece en todo momento sobre el narrativo, el cual resulta inexistente. Primeros planos, pues, de las máquinas en pleno funcionamiento, con sus piezas y engranajes ofrecidos al detalle -aún más, si cabe, que en la película de Eisenstein-, configurando un referente inexcusable para pinturas como la de Kupka²¹⁵. También la película de Abel Gance *La rueda* (*La roue*, 1923) otorga un papel preponderante a las máquinas. Así lo entienden Áurea Ortiz y M^a Jesús Piqueras al advertir: “(...) lo que nos interesa es la idea de un filme destinado a ensalzar la potencia y el drama de la máquina, es decir, de la vida moderna, todo ello mediante la utilización del primer plano, la fragmentación del espacio visual, con una búsqueda del ritmo a través del montaje rápido”²¹⁶. Dicha fascinación por las máquinas y sus movimientos continuó estando presente en el cine de vanguardia hasta finales de los años veinte, como demuestran ciertas imágenes de *El acorazado Potemkin*, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* o *El hombre de la cámara*, entre otras muchas películas²¹⁷, siendo todas ellas realizadas en la segunda mitad de la década, por lo tanto, posteriores en esta ocasión al cuadro de Kupka.

El caso de Annenkov

Acabamos de ver cómo desde el cubismo, o desde posiciones cercanas que le hacen entrar en contacto con otros movimientos coetáneos –orfismo, futurismo, vorticismo-, se aborda esta cuestión fundamental del nuevo arte vanguardista que es la de la representación del movimiento. En este complejo contexto destaca un polifacético artista, además de reconocido escritor e intelectual, el ruso Yuri Annenkov. Este interesantísimo autor muestra su preocupación por representar el movimiento en varias de sus incursiones en las artes plásticas, tanto en dibujos a tinta o a lápiz como en pinturas. Su estilo se encuentra muy cercano al propuesto desde Alemania por los

²¹⁵ Véase ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, M^a Jesús, *Ob. Cit.*, pp. 113-116.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 99.

²¹⁷ Véase PEDRAZA, Pilar, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Valdemar, Madrid, 1998, pp. 185-198.

artistas de la Nueva Objetividad, sobre todo al de sus más destacados representantes: George Grosz y Otto Dix. No obstante, en algunos de los más célebres cuadros de Annenkov son palpables ciertas reminiscencias del cubismo y del futurismo. Igualmente, y fuera ya del extenso campo de la figuración, también asumió en varias pinturas los principios abstractos y geométricos del constructivismo, movimiento vanguardista de mayor pujanza en la Rusia de los años diez.

Sería adecuado dar comienzo a esta breve aproximación a la compleja figura de Yuri Annenkov con el análisis de uno de sus cuadros más sobresalientes: *Retrato de Helena Annenkova* (1917). En esta magnífica pintura, notable ejemplo de esa síntesis estilística del artista a la que se acaba de hacer referencia, Annenkov representa a su esposa en atractiva pose. Los tonos ocres y rosáceos dominan un cuadro donde la gruesa línea negra de los contornos -especialmente de los que delimitan el cuerpo de la protagonista, excepto en su mano y brazo derechos- toma trazas de importante recurso expresivo. El detalle a la hora de describir plásticamente el físico del personaje, elemento propio de la Nueva Objetividad -Dix, Beckmann...- se centra en el rostro y las piernas, vestidas éstas con sugerentes medias que muestran pliegues de lo más realistas a la altura de las rodillas flexionadas. De modo que el esquematismo más propio de movimientos como el cubismo se relega a brazos y manos. Y precisamente es en el brazo izquierdo donde Annenkov pretende inyectar esa dosis de movimiento con la que suelen contar los dibujos y pinturas que llevó a cabo en aquellos fructíferos años finales de la década de los diez. Cómo no, el artista recurre a la repetición de contornos propia de los futuristas para lograr transmitir esa idea de movimiento, aunque las influencias del cubismo y del constructivismo hacen que esa repetición del contorno del brazo se reduzca a formas muy esquemáticas, prácticamente abstractas. Todo esto nos lleva a pensar en una innegable influencia tanto de la cronofotografía de Marey como de la pintura futurista, eso sí, pasada por un filtro cubista y constructivista. De igual forma, si seguimos la línea argumental que hemos empleado con obras y autores anteriormente analizados, aquí también podríamos encontrar en el cine una muy probable fuente de influencias. De hecho, además de la incontestable emergencia que comienza a experimentar la cinematografía rusa en aquellos años, sería necesario constatar el interés

que el séptimo arte siempre despertó en Yuri Annenkov, quien no sólo fue un entusiasta y entendido espectador de cine, sino que también llegó a trabajar dentro del propio medio, a partir de su llegada a París en la década de los veinte, sobre todo como diseñador de vestuario en varias películas francesas²¹⁸.

Si la introducción del movimiento de un brazo en la figura que protagonizaba el cuadro anterior ya es un hecho significativo de un posible ascendiente cinematográfico en la pintura de Yuri Annenkov, todavía lo es más la repetición de este mismo recurso expresivo en algunos interesantes dibujos que dicho artista realizó en aquellos mismos años. Hablamos, por ejemplo, del titulado *Un jinete* (1917), curioso dibujo a tinta, sin más color que el blanco y negro, en el que el artista ruso deja patente su decidido interés por representar el movimiento. La imagen está protagonizada por dos caballos, sólo uno de los cuales está montado por el jinete que da nombre a la obra. El fondo es un espacio urbano en semipenumbra, una suerte de callejón nocturno en el que intenta reinar la luz que emerge de una farola. En cualquier caso, lo que ahora nos interesa es la representación del movimiento, la cual hay que buscarla en los dos animales, en sus cabezas y patas delanteras. En efecto, el ya tradicional recurso de la repetición de contornos, donde de nuevo se hace necesaria la cita a Marey –aunque en este caso también a Muybridge, al tratarse del movimiento de las patas de un caballo–, vuelve a ser empleado por Annenkov con gran efectividad. Al igual que en el célebre retrato de su esposa que acabamos de analizar, aquí el artista vuelve a limitar esos contornos repetidos a líneas esquemáticas en pro de una sencillez formal que, curiosamente, no resta un ápice de verismo al nivel de representación del movimiento que se quiere alcanzar.

²¹⁸ De hecho, el artista decidió poner el título de *Vistiendo a las estrellas de cine* al libro donde recopilaba sus memorias.



Retrato de Helena Annenkova (Y. Annenkov, 1917)

Otro dibujo en que Annenkov emplea este socorrido recurso es en *Retrato de S. V. Balabanov* (1918). Son tres los personajes que componen esta escena, entre los cuales sobresale por su posición central la severa figura de Balabanov, quien da título a la obra. Su cabeza es lo que nos interesa aquí y ahora, pues es el único elemento del que Annenkov pretende transmitir la idea de movimiento a través de su habitual recurso de la repetición de contornos. En efecto, el inquietante rostro de este personaje, con un cigarrillo humeante entre los labios, aparece casi de perfil, repitiéndose ya de perfil completo apenas unos centímetros más hacia la izquierda. La duplicación de dicho contorno parece indicar que la cabeza de Balabanov sutilmente ha girado o está empezando a girar. Ese perfil aquí repetido resulta más detallado, es decir, menos esquemático, que los contornos repetidos en las patas y cabezas de los caballos de *Un jinete* o el brazo de la chica en el retrato de su esposa. De hecho, el dibujo en su conjunto es mucho más detallista en su figuración que los anteriormente comentados, destacando aquí la impronta de la Nueva Objetividad. A todo esto hay que añadir el fuerte carácter cinematográfico de esta obra, el cual no se limita a esa nueva tentativa de representación del movimiento que se acaba de comentar, sino que se extiende a

cuestiones relativas a la luz o el encuadre, por lo que también se podría haber analizado en otros capítulos.

Éstos son sólo algunos ejemplos del interés que este polifacético artista ruso mostró por la representación del movimiento en sus dibujos y pinturas. En ellos hemos podido comprobar cómo a través de la simple repetición de un contorno concreto se puede expresar dicha idea, por cierto, de forma incluso más sencilla pero igualmente eficaz, de cómo lo venían haciendo los futuristas. En este mismo sentido, el ascendiente cinematográfico planea sobre las obras de Annenkov, pues si partimos de su confeso interés por el cine y la rotunda presencia de este arte en la Rusia de aquellos años, con Eisentein, Vertov y compañía calentando motores, todo parece indicar que este nuevo medio de representación pudo influir tanto o más en la pintura de este gran artista que los hallazgos fotográficos de Muybridge y Marey o los posteriores trabajos de los futuristas.

En similares términos plásticos se expresa otra artista rusa a la que ya hemos hecho referencia páginas atrás. Se trata de Natalia Gontcharova y su obra *El ciclista*, realizada en 1913, es decir, el mismo año que la pintura de trazas cubistas que hemos analizado con anterioridad, *Avión sobre un tren*. Dicha pintura muestra a un ciclista en plena carrera, ocupando todo el ancho del cuadro, sobre un fondo de carteles publicitarios muy cercanos a la estética cubista. Pero en esta ocasión, Gontcharova recurre al método generalizado por los futuristas de la repetición de los perfiles, y lo hace tanto en las diferentes partes del cuerpo del ciclista –espalda, brazos y piernas– como en determinados objetos de cuantos componen la bicicleta –sillín, cadena y ruedas–, resultando una imagen acertadamente movida, generadora de una contundente idea de velocidad, más lograda, desde el punto de vista de la representación del movimiento, que *Avión sobre un tren*.



El ciclista (N. Gontcharova, 1913)

George Grosz

Ya se ha hecho referencia a la Nueva Objetividad, amplio y complejo movimiento artístico desarrollado en la Alemania de Weimar, entendiéndola como una de las tendencias vanguardistas del momento que más intensamente estaba influyendo en las pinturas y dibujos de Yuri Annenkov. Así que detendremos ahora nuestra mirada en uno de sus máximos exponentes, el mordaz y controvertido George Grosz, quien también se vio envuelto en esa generalizada obsesión vanguardista por representar el movimiento. De ello dan testimonio algunos de sus más remotos trabajos realizados en los primeros años de la década de los diez, por cierto, momento álgido del futurismo, por lo que la irradiación de tan deslumbrante movimiento de vanguardia llegó, con toda seguridad, hasta la Alemania del joven artista que entonces era George Grosz. Lo mismo se puede decir de otros interesantes proyectos realizados a finales de la misma década y comienzos de la siguiente. Hablamos de las famosas series de dibujos caricaturescos, satíricos y altamente provocadores con los que Grosz llevó a cabo una muy dura crítica política y social de la Alemania de su tiempo²¹⁹.

²¹⁹ Véase *George Grosz: obra gráfica, los años de Berlín*. Catálogo de exposición, IVAM Centre Julio González. Consellería de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1992.

A ese primer período desarrollado en pleno apogeo del futurismo corresponde un sorprendente dibujo cuyo título en alemán es *Sechstagerennen*²²⁰ (1913). Dicho dibujo es un claro ejemplo del importantísimo ascendiente cinematográfico dado en muchas de las obras de Grosz. A algunos de estos aspectos cinematográficos ya atenderemos en los capítulos pertinentes, centrando ahora nuestro interés exclusivamente en el afán de representación del movimiento ejercitado en esta misma obra. El que el tema tratado sea el de una carrera ciclista ya dice mucho de las intenciones cinéticas forjadas por el autor. El método para representar el movimiento del deportista y su bicicleta es el de difuminar la figura, siguiendo, en cierto modo, la manera impresionista. Este procedimiento difuminador se amplía a la pista sobre la que pedalea el ciclista y a uno de los lados de ésta, el contrario al que se encuentran situados los espectadores, correspondiente este último al ángulo inferior izquierdo del cuadro. Precisamente, son las figuras de estos espectadores las que se encuentran más definidas en el dibujo de Grosz, pues el resto de los elementos del cuadro parecen inmiscuirse en una gran ráfaga, conseguida a través de imprecisas líneas curvas, cuya razón de ser es la de otorgar la sensación de velocidad al conjunto. De hecho, esta idea se refuerza colocando al ciclista en el ángulo superior izquierdo, por lo que las líneas curvas de la pista marcando una diagonal nos hacen pensar espontáneamente en que el ciclista se perderá por el extremo inferior derecho del cuadro en breves instantes. De este modo Grosz otorga a su dibujo una dimensión propiamente cinematográfica concretada en ese pensamiento inconsciente del espectador de que el ciclista terminará por salir del encuadre una vez que atraviese la pantalla de punta a punta, de ángulo superior izquierdo a inferior derecho.

Distinto mecanismo para representar el movimiento es el empleado por el artista en algunos de sus célebres dibujos satíricos de la serie *Über alles die liebe*. En efecto, Grosz recurre en estos dibujos al socorrido procedimiento de la repetición de contornos, al igual que había venido haciendo desde unos años antes el ruso Yuri Annenkov, partiendo, igualmente, de los planteamientos formulados por los futuristas.

²²⁰ Se puede traducir como “el día de la carrera sexta”, y se trata de una competición ciclista por equipos que dura seis jornadas consecutivas.

Un buen ejemplo de ello es el dibujo titulado *Die von der liebe leber*. En él, el movimiento representado a partir de la repetición de contornos se amplía a la repetición de elementos completos, por cierto, únicamente piernas. En dicho dibujo hay dos personajes secundarios que ven duplicada una de sus piernas: el anciano condecorado que ocupa el extremo izquierdo de la composición y una mujer que se aleja de espaldas, junto a otras, ya en la mitad derecha del cuadro. Lo curioso es que todos los personajes de esta obra están caminando por la calle, por tanto, en pleno movimiento, sin embargo, Grosz sólo duplica las piernas de los dos que acabamos de aludir. Y lo hace radicalizando por simplificación el modo futurista, pues la repetición de elementos completos superpuestos denota mayor artificiosidad y alejamiento de los hallazgos científicos de Marey y Muybridge que la repetición de contornos cultivada por artistas como Annenkov o los representantes del futurismo. Exactamente lo mismo ocurre en *Nebenverdienst*, otro dibujo de la misma serie. También se trata de una escena de trasiego urbano y, además, el intento de representar el movimiento vuelve a limitarse a las piernas de alguna figura. En este caso, eso sí, el fenómeno de la repetición se da en un solo personaje, una mujer que camina en perpendicular al resto de viandantes y que dirige su rostro sonriente hacia el espectador.

En definitiva, todas estas obras, desde Gleizes hasta Grosz, e incluso las de los futuristas italianos, parecen deber tanto al cine como a los aparatos ópticos que le precedieron o las diversas experimentaciones fotográficas emprendidas durante las últimas décadas del XIX y las primeras del XX. “El interés por el movimiento de muchos pintores de vanguardia de principios de siglo no puede reducirse o cosificarse en el cine. Kupka ya se había interesado por el praxinoscopio, Duchamp parece haberse inspirado en los procedimientos fotográficos de Marey y de Muybridge para la formulación de su *Nu descendant...*(...) La captación del movimiento, el maquinismo, se convierte en una de las claves de interpretación de la poética vanguardista europea. Y el cine no es más que uno de los signos –descollante, claro está- en ese cinetismo, en ese

maquinismo”²²¹ explica Minguet Batllori. De modo que sería tan erróneo dar una excesiva importancia al cine como inspirador de estos creadores cinetistas como negarle cualquier tipo de influencia en cuanto a este asunto.



Sechstagerennen (G. Grosz, 1913)

Malevich: otra forma de representar el movimiento

Ya se habló del inventor y líder del suprematismo en el segundo capítulo, a colación de la más que posible influencia de su obra cumbre, *Cuadrado negro*, en cierta escena de la película de Dziga Vertov *El hombre de la cámara de cine*. Fue a consecuencia de tal reflexión cuando se anunció la deuda que esta pintura de Malevich mantiene, a su vez, con el cine, emplazando al lector a posteriores capítulos para abordar tal cuestión. Y es ahora, al tratar el tema de la representación del movimiento, cuando esa penetrante huella cinematográfica que hay en el famoso *Cuadrado negro* nos sale de inmediato al paso, aunque no sea, por el momento, analizando la obra propiamente dicha, sino una curiosa serie de dibujos derivados de ésta. A la polémica

²²¹ MINGUET BATLLORI, Joan M., “Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura. (La imagen de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo.)”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 11, 1992, p. 57.

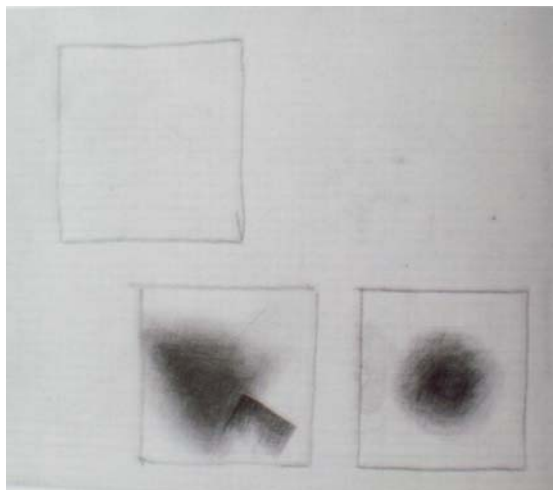
obra en cuestión ya atenderemos de forma directa y con mayor detalle al tratar, en la parte cuarta, cuestiones referidas a los conceptos de encuadre y marco.

Esa otra forma de representar el movimiento a la que alude el título del presente apartado se manifiesta en un cuaderno de bocetos que Malevich elaboró a partir del *Cuadrado negro* y que forma parte de la importante colección de obras de este autor que consiguió reunir Nikolai Khardzhiev, profesor del Instituto Estatal de Tecnología Cinemática. Entre dichos bocetos destacan los compuestos por diversas figuras geométricas enmarcadas, a su vez, por cuadrados y rectángulos. Cada página del cuaderno supone una obra en sí misma, independiente, con su propio título. Así, por ejemplo, la titulada *El suprematismo: tres cuadriláteros irregulares* (1915) está compuesta por tres cuadrados en blanco, cada uno de los cuales alberga en su interior un cuadrilátero irregular negro, siendo cada uno de ellos distinto. Otro ejemplo sería el de *El suprematismo: triángulo y plano, fundido* (1917), donde vuelven a aparecer tres cuadrados en blanco, aunque en esta ocasión uno de ellos –el ubicado en el cuadrante superior izquierdo de la hoja- está completamente vacío, mientras que los otros dos vuelven a contener formas geométricas: uno de ellos –el situado abajo en la parte central- un triángulo y un cuadrado, ambos negros, y el otro –ubicado abajo a la derecha- un círculo, también negro. En cualquier caso, la novedad de estas figuras geométricas con respecto a los cuadriláteros irregulares del boceto anterior es que no muestran unos perfiles nítidos, sino que éstos están difuminados, en clara concordancia con el título que Malevich dio a la obra. En palabras de Margarita Tupitsyn: “Cualquier repetición de un elemento estructural (de un marco, en este caso) o del paso de un marco vacío a otro lleno, o incluso títulos como *El suprematismo: triángulo y plano, fundido*, o *El suprematismo: fundido del círculo*, bastan para trasladar al espectador de la dimensión espacial a la temporal, creando la sensación de movimiento”²²².

Cierto es que, a primera vista, tal recurso para llevar a cabo la representación del movimiento no parece ser novedad alguna, pues respondería a la misma naturaleza de aquel antiguo procedimiento de mostrar el devenir de unos personajes en una secuencia de escenas, el cual fue empleado con frecuencia, por ejemplo, en los *Beatus*

²²² TUPITSYN, Margarita, *Ob. Cit.*, p. 22.

medievales, como ya se dijo al comienzo de esta parte segunda. La única novedad estribaría, en cualquier caso, en el cambio de los personajes por unas figuras geométricas, o lo que es lo mismo, de lo figurativo por lo abstracto. Pero la clave para que estos dibujos de Malevich sean vistos como novedosas formas de representación herederas del cine y no como una simple variación de aquel recurso milenario está en la propia concepción del marco, como ya veremos en el capítulo correspondiente, y en el detalle, en absoluto baladí, de que aparezca el primero de esos marcos cuadrados completamente vacío –recordemos que esto sucede en el segundo de los casos propuestos, no así en el primero–, como bien indica Tupitsyn: “El marco que queda vacío confirma que el objetivo de Malevich era llenarlo con una imagen, y no tanto enmarcar una imagen después de dibujarla”²²³. Desde luego, aquí el orden de los factores sí altera el producto, pues el matiz resulta fundamental a la hora de confirmar un ascendiente cinematográfico en esta obra del artista ruso. A esta compleja e interesantísima cuestión, por responder de lleno a la problemática del marco y del encuadre, se atenderá otra vez, con mayor detenimiento, en la parte cuarta.



El suprematismo: triángulo y plano, fundido (K. Malevich, 1917)

²²³ *Ibidem*, p. 22.

La novedosa aportación de Magritte

Muy distinto a los demás intentos de representación del movimiento hasta ahora vistos es el que propone el surrealista René Magritte. En efecto, el artista belga supo introducir de manera magistral el factor tiempo en uno de sus más célebres cuadros: *La llave del campo* (1936). Esta sorprendente obra, llena de belleza y enigmas, está protagonizada por una ventana que se rompe, quedando el paisaje que se observa tras ella adherido a los fragmentos de cristal que se han ido desprendiendo a consecuencia de la rotura, algunos de los cuales aparecen ya en el suelo mientras que otros han quedado congelados en plena caída. Pero nuestro interés ante tan sugerente imagen surrealista estriba en observar cómo el autor es capaz de condensar diferentes momentos –pasado, presente y futuro- en una única imagen pintada. Estamos entonces, como ya se ha anunciado, ante la introducción del factor tiempo en una imagen inmóvil, lo que nos lleva a pensar en el cine como más que probable ascendiente para tal obra. De hecho, Borau recurre a este cuadro para diferenciar lo que podría ser una influencia simplemente fotográfica de otra de carácter cinematográfico: “Si un bañista acaba de zambullirse en una piscina y apenas alcanzamos a ver sus pies hundiéndose en el agua con las salpicaduras correspondientes, o incluso sólo éstas, a la manera de Hockney, estaremos en una imagen incierta en cuanto a su origen. Pero si el mismo momento plástico reduce varios tiempos reales en uno solo, el cuadro abrigará una clara intención cinematográfica. Piensen en *La llave del campo*, de Magritte”²²⁴. Estamos, en efecto, ante una nueva forma de plasmar el movimiento que resulta más sutil, interesante y, si cabe, eficaz que la planteada años antes por futuristas y compañía. Porque ya no se trata de engañar al ojo humano con ráfagas o líneas sucesivas que simulen el movimiento de un brazo o de una pierna, sino de proponer una suerte de montaje intelectual a un espectador de sobra habituado a la sucesión de imágenes fílmicas. Una manera, en definitiva, más cinematográfica de dar respuesta a este eterno y recurrente sueño de los pintores.

²²⁴ BORAU, José Luis, *Ob. Cit.*, p. 95.



La llave del campo (R. Magritte, 1936)

TERCERA PARTE
EL COLOR Y LA LUZ

No cabe duda de que luz y color han sido dos elementos fundamentales en la historia de la pintura. Ambos han estado estrechamente relacionados siglo tras siglo, pero sobre todo a partir de la Edad Moderna y, más concretamente, de la pintura barroca.

El color, desde luego, siempre ha estado ahí, pues hasta los rupestres bisontes de Altamira ya mostraban una interesante policromía basada en colores como el rojo, el ocre, el amarillo o el negro -éste sobre todo para los perfilados-, por cierto, a diferencia de las pinturas de Cogul y otras cuevas levantinas, donde claramente se prefería la monocromía. De manera que el color, ya sea desarrollando un mayor o menor protagonismo, no ha dejado de estar presente en los diferentes períodos pictóricos que se han ido sucediendo a lo largo de la historia. Como no podía ser de otra forma, algunos resultan especialmente significativos. Sería el caso de la gran pintura barroca, a lo largo del siglo XVII, donde la preeminencia del color se entiende mejor si se contrasta con la que tuvo el dibujo, la línea, durante los siglos góticos y renacentistas, en los que, no obstante, aunque fuera de otra manera y sin ser el protagonista, tampoco faltó el cromatismo.

A finales del XIX empiezan a brotar movimientos pictóricos en los que el color se revela como eje fundamental de la creación. Ya a comienzos de aquel turbulento siglo los románticos volvieron a conceder al color ese protagonismo del que no gozaba desde el Barroco. Pero fue, en efecto, ya traspasado el ecuador de la centuria cuando este fenómeno se hizo más intenso de la mano de los impresionistas, con los casos paradigmáticos de los maestros Claude Monet y Auguste Renoir, para quienes la mancha de color no sólo actúa como recurso expresivo sino que también lo hace como definidora de las formas. A ellos seguirán los postimpresionistas, especialmente Van Gogh y Gauguin, donde el protagonismo de lo cromático ya está más vinculado a las nuevas propuestas del siglo venidero. Entre ellas habría que resaltar el fauvismo de Matisse y compañía, así como el expresionismo amable y vitalista de *El jinete azul*, representado eficazmente por Franz Marc y sus animales de intensos y llamativos

colores, o el orfismo de Robert y Sonia Delaunay, donde los colores ya tienden a concepciones abstractas que llegarán a hacer fortuna en las décadas posteriores.

La teorización acerca de los colores ha resultado otra constante a lo largo de los siglos. En este sentido, quizá sea la prolija disertación que hiciera el romántico Goethe a comienzos del XIX el más famoso y difundido tratado sobre los colores²²⁵. De la misma manera, ya en plenas vanguardias artísticas, un pintor tan cromatista como lo fue Kandinsky también llevaría a cabo su particular y novedosa aportación a este terreno teórico al comparar colores y música²²⁶.

Respecto al protagonismo que ha llegado a ejercer la luz en ciertos períodos de la pintura tradicional, habría que decir que éste se da, fundamentalmente, a partir del Barroco. Nombres como los de Caravaggio, Vermeer, Rembrandt o De La Tour han pasado a escribirse con mayúsculas en la historia de la pintura, en muy buena medida, por la atrevida y magistral representación de la luz que formularon en sus cuadros. Algo parecido ocurrió en el Neoclasicismo, ya en la segunda mitad del XVIII, donde artistas como Prud'hon o Girodet filtraban una luz altamente evocadora en sus escenas mitológicas. Pero aún más contundente y diversa fue la presencia de la luz a lo largo del vertiginoso siglo XIX, momento en el que buena parte de los pintores románticos vieron en los paisajes crepusculares y los claros de luna excelentes medios para transmitir sus intensos sentimientos. En este ámbito, claro está, destacó el alemán Caspar David Friedrich. El gran maestro de la pintura romántica germana sorprendió a Europa con sus vistas melancólicas de nobles ruinas bañadas por la luz crepuscular, al igual que con sus personajes a contraluz ante grandes acantilados e interminables paisajes.

Más avanzado el siglo, sobre todo en sus décadas centrales, las tendencias realistas también sucumbían a ese creciente interés por los estudios luminosos sobre los lienzos. Daumier, Millet o Breton son buenos ejemplos de esta constante de figuras a contraluz, recortados horizontes y luces de auroras y crepúsculos, todo ello, eso sí, con una perspectiva realista. Similar importancia tendría la luz, aunque a otros niveles y ya en las últimas décadas del siglo, en algunos de los pintores relacionados con las

²²⁵ Véase GOETHE, Johann Wolfgang von, *Teoría de los colores*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1992.

²²⁶ Véase KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*. Paidós, Barcelona, 2003.

propuestas simbolistas. Nos referimos a artistas tan distintos como Henri Rousseau, con sus figuras como siluetas en negro recortadas sobre fantásticos paisajes, y los más cercanos al realismo, Doré y Homer, responsables de escenas enigmáticas y evocadores ante insólitos atardeceres y claros de luna. Pero, sin lugar a dudas, el que se encontrará más relacionado con esa nueva condición que adquirirá la luz pictórica a partir del nacimiento del cine será el sorprendente Félix Vallotton, a quien atenderemos con mayor detenimiento más adelante.

Así que podemos constatar cómo luz y color han sido fundamentales recursos expresivos en períodos determinantes de la historia de la pintura. Pero, por supuesto, una vez que apareciese el cine, arte revolucionario del siglo XX, nada volvería a ser como antes. Nos referimos a la ineludible trascendencia que la nueva forma de entender la luz y el color que desarrolla el séptimo arte vendría a tener en las iniciativas pictóricas de algunos de los más destacados artistas de las primeras décadas del siglo. En efecto, ciertos cromatismos adoptados por la nueva pintura no podrían entenderse sin la existencia del cinematógrafo. De igual forma, la luz dirigida y artificial propia del cine se impondrá con notable insistencia en la obra de algunos de estos nuevos pintores vanguardistas, todos ellos atraídos y fascinados, en mayor o menor medida, por el nuevo medio artístico.

CAPÍTULO VII

El color

Comencemos por el color, o por la ausencia de éste, ya que, precisamente, será ésta una de las señas de identidad cinematográfica que la nueva pintura del siglo XX adoptará con mayor frecuencia. En efecto, el blanco y negro natural de la película cinematográfica tendrá tanta o más importancia que los sugerentes colores obtenidos por el procedimiento del virado o el llamativo cromatismo alcanzado gracias al technicolor u otros sistemas de cromatización. De hecho, palabras como las siguientes de Francisco Gutiérrez Cossío, escritas en 1928, ayudan a observar el valor plástico que se le dio al blanco y negro cinematográfico, precisamente en comparación con la pintura, en aquellas décadas: “El cinema tiene su paleta adecuada y justa: el blanco y negro. No será la más rica, pero sí la más sintética, la de valores más puros y auténticamente plásticos”²²⁷. Cuatro años después, Rudolf Arnheim defendía con vehemencia el uso del blanco y negro en las películas en contraposición al color²²⁸. Y todavía en los años cincuenta, cuando éste se impone definitivamente al blanco y negro en la gran pantalla, Camón Aznar insiste en esta misma línea, incluso de manera más radical, al realizar la siguiente afirmación: “Uno de los problemas estéticos de más ingrata solución en el cine es el del color. Inútilmente progresa la técnica y se nos anuncian sistemas de captación de los colores naturales de la más absoluta fidelidad” para continuar: “Y nos atrevemos a afirmar que cuanto más progrese la técnica y con mayor acuidad refleje la realidad, las películas resultarán más vagorosas y mortecinas y en definitiva más infieles a esa misma realidad”²²⁹. Paradoja la cual el autor vincula a los artistas plásticos: “El color es el elemento subjetivo, el intransferible, el que se halla adherido a la inspiración personal de cada artista”²³⁰.

²²⁷ GUTIÉRREZ COSSÍO, Francisco, “Nuestros pintores y el cine”, *La Gaceta Literaria*, nº 43, 1928, p. 3.

²²⁸ Véase ARNHEIM, Rudolf, *El cine como arte*. Paidós, Barcelona, 1996, pp. 54-59.

²²⁹ CAMÓN AZNAR, José, *Ob. Cit.*, p. 7.

²³⁰ *Ibidem*, p. 8.

En cualquier caso, conviene recordar que en el arte tradicional siempre ha tenido su lugar el blanco y negro, eso sí, casi exclusivamente en lo que a grabados y dibujos se refiere. Una notable excepción sería el uso de la grisalla en las pinturas situadas en la cara externa de los trípticos, sobre todo en el siglo XV, otorgando a las esculturas allí representadas un plus de realismo sobre el mundo divino e ideal, éste sí plagado de colores tan vivos como diversos, que se dejaba ver en las pinturas del interior²³¹. Así que lo que ocurre en los primeros decenios del siglo XX resulta en buena medida una novedad, pues la generalización del blanco y negro a todo el terreno de la pintura bien merece la atención de quien sospeche de la existencia de un marcado ascendente cinematográfico en esas nuevas corrientes artísticas que inauguraron el siglo.

Dicho fenómeno es tan amplio como evidente a primera vista, pues bastaría con observar la utilización del blanco y negro en cualquier pintura posterior a 1895 para poder apuntar la posibilidad de esa influencia cinematográfica de la que venimos hablando. Aunque, claro está, si en una pintura concreta las conexiones con el séptimo arte sólo pueden vislumbrarse en ese empleo del blanco y negro, y no en ninguna otra circunstancia relacionada con la idea de movimiento, la escala, la forma de encuadrar o la aparición de ciertos elementos iconográficos, sería igualmente válido pensar en una posible influencia de la fotografía, medio representativo y artístico que lleva incorporando imágenes en blanco y negro a la retina de los artistas desde mediados del XIX. Por dicho motivo no hay en este capítulo un apartado específico para hablar de pinturas en blanco y negro, pues aquellas que a esta característica añaden cualquiera de las otras anteriormente mencionadas ya habrán sido analizadas, o lo serán más adelante, en los capítulos correspondientes.

²³¹ El caso de dichas pinturas sirve como apoyo para la tesis mantenida con respecto al cine por Gutiérrez Cossío, Arnheim y Camón Aznar.

Virados en azul

A lo anteriormente expuesto sobre la utilización del blanco y negro se debe que consideremos de mayor interés acudir directamente al análisis de aquellas otras pinturas en las que su particular colorido nos puede llevar a pensar en la más que posible influencia de los virados cinematográficos. Efectivamente, fue este procedimiento del virado el que, junto al de pintar las películas fotograma a fotograma y a mano, se empleó con más frecuencia antes de la implantación definitiva de sistemas de color más avanzados, caso del technicolor. Consistía este método en teñir la plata de la emulsión de la película, lo que hacía que fuesen las partes oscuras de cada fotograma las que resultaban coloreadas. Otro procedimiento muy similar al del virado era el tintado o imbibición, consistente en teñir el soporte de la película, siendo entonces las partes claras las que quedaban coloreadas. Con frecuencia ambas técnicas se combinaban dando como resultado una imagen cinematográfica completamente tintada, tanto en las partes oscuras como en las claras²³². Ciertamente es que para simplificar las cosas se ha utilizado mayoritariamente el término virado para referirse de manera genérica a esa aplicación combinada de ambos procedimientos, sin ir más lejos, como hemos hecho y seguiremos haciendo en el presente apartado. Dicho método de coloreado ya se venía empleando largo tiempo en la fotografía y no tardó en ser adoptado por el cine, entre otras cosas, por lo sacrificado y costoso que resultaba el procedimiento consistente en pintar a mano cada fotograma²³³. Con este recurso técnico se conseguían determinados efectos expresivos, al tiempo que se utilizaban los colores para portar ciertos valores simbólicos²³⁴. Por ejemplo, el color rojo se empleaba para escenas de violencia y guerra, mientras que el morado y el azul se reservaban para momentos melancólicos y de recogimiento, identificándose especialmente con las horas nocturnas.

²³² Véase KONIGSBERG, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*. Akal, Madrid, 2004, p. 390; y REDD, Riccardo, “Marco general de la difusión del invento” en VV.AA, *Historia general del cine, Vol.I: Los orígenes del cine*. Cátedra, Madrid, 1998, pp. 172-173.

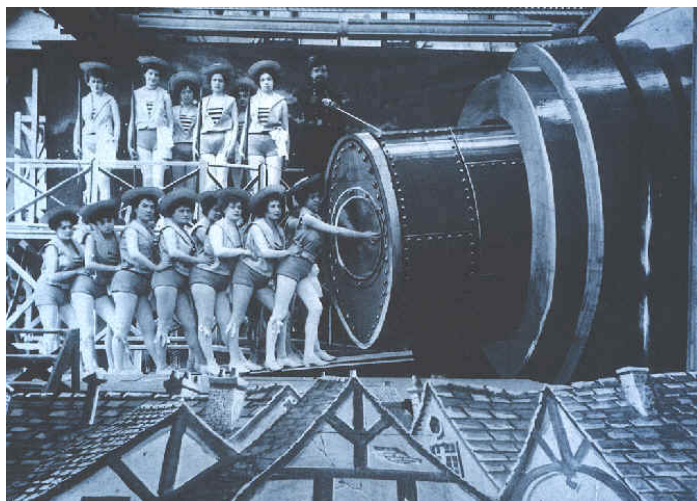
²³³ Véase GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel, *Méliès: el alquimista de la luz. Notas para una historia no evolucionista del cine*. Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2001, pp. 111-112.

²³⁴ Muy interesante en este sentido resulta la disertación que hace el cineasta Eisenstein, a modo de ejemplo, acerca del amarillo en EISENSTEIN, Sergei, *El sentido del cine*. Siglo XXI, México D.F., 2005, pp. 81-112.

“El azul es el reposo, la serenidad, la paz, el color del misticismo y del invierno”²³⁵ afirma Georgina Pino a la hora de explicar la simbología de los colores. Y el gran Goethe lo contraponía al amarillo cuando decía: “Así como el amarillo siempre implica luz, cabe decir que el azul siempre comporta oscuridad” y seguía: “El azul nos causa una sensación de frío, como también evoca la sombra. Sabemos que deriva del negro”²³⁶. Precisamente será este color, el azul, el que mayor protagonismo tenga en la obra de aquellos pintores vanguardistas que se dejen contaminar más intensamente por el cinematógrafo y sus métodos expresivos, pero también el sepia predominará llamativamente en algunas de las pinturas y dibujos de estos artistas. Aunque, claro está, el sepia es un color que había tenido una notable presencia en el arte tradicional, especialmente en dibujos y grabados, mientras que el azul, tal cual lo entienden estos nuevos artistas, es decir, como color dominante que baña todo el cuadro, no contaba con ninguna tradición dentro de las artes visuales más allá de ciertos dibujos de estudios anatómicos realizados por artistas muy concretos, caso de Durero, allá por el siglo XVI, o de Hyacinthe Rigau y Ros, ya en el XVIII. No obstante, seguía tratándose de dibujos a modo de apunte o boceto, y no de obras definitivas en óleo o cualquier otra técnica, como ocurrirá en el período que nos atañe. Así, los virados experimentados en fotografía y cine se nos antojan la principal causa de esa particular forma de entender el color, especialmente el azul, que demuestran los nuevos artistas del XX.

²³⁵ PINO, Georgina, *Las artes plásticas*. EUNED, Costa Rica, 2005, p. 60.

²³⁶ GOETHE, Johann Wolfgang von, *Ob. Cit.*, p. 206.



Viaje a la Luna (G. Méliès, 1902)²³⁷

Respecto al protagonismo de ese azul que impregna pinturas enteras, no cabe la menor duda de que la figura que en primer lugar nos viene a la cabeza es la de Pablo Picasso. En efecto, el universal artista malagueño llenó sus lienzos durante los primeros años del siglo de esas tonalidades de azul de las que venimos hablando. De hecho, a ese corto pero intenso período se le ha denominado época azul. Igualmente, debemos tener en cuenta que este color, desde las últimas décadas del XIX, ya había tenido un especial protagonismo en el mundo de las letras. Sin ir más lejos, el mismísimo Victor Hugo había dicho que “el arte es lo azul”²³⁸. Igualmente, el nicaragüense Rubén Darío publicaba en Chile su célebre *Azul*, quintaesencia del modernismo literario hispanoamericano, en 1888, y poco después, en México, Manuel Gutiérrez Nájera fundaba una revista literaria con el título de *Revista Azul*²³⁹. Pero volviendo a Picasso y a su época azul, hemos de tener presente que los casos más remotos de películas tintadas se dieron, como fecha muy temprana, a finales de 1902: “The distinctive shape of the frame and perforations, as well as other written evidences, indicates that this film may

²³⁷ Hay que tener en cuenta que, seguramente, las primeras copias de esta película no pudieron incorporar ni tintados ni virados dada la fecha de su realización –a dicha cuestión cronológica se atenderá de inmediato en la página siguiente–, luego la imagen que aquí reproducimos debe corresponder a una copia posterior.

²³⁸ Recogido en ARA, Guillermo, *V. Hugo*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 97.

²³⁹ Véase CARTER, Boyd G., *Las revistas literarias de hispanoamérica: breve historia y contenido*. Ediciones De Andrea, México, 1959, pp. 138-144.

have been produced in late 1902 and certainly predates 1905”²⁴⁰ (La forma distintiva del marco y las perforaciones, así como otras evidencias escritas, indican que esta película se pudo haber producido a finales de 1902 y con certeza antes de 1905) señala Paolo Cherchi a propósito de un film Gaumont que puede ser considerado el primero en que se empleó este tipo de coloración. Igualmente, debemos tener en cuenta que no fue hasta finales de la década cuando realmente se generalizó el uso de los virados. De ahí que a la hora de hablar de la posible influencia de los virados en aquel melancólico período creativo de Picasso, el cual se desarrolló entre 1901 y 1904, parezca más adecuado recurrir, en todo caso, a la fotografía como fuente, y no tanto al cine²⁴¹.

No obstante, parece pertinente analizar un par de obras correspondientes a dicho período picassiano. *Viejo guitarrista* (1903) quizá sea su pintura de la época azul más conocida y valorada. En ella, como es bien sabido, un viejo harapiento y famélico sostiene entre sus huesudas manos una guitarra que apenas acierta a hacer sonar. Las distintas tonalidades de azul dominan esta estremecedora escena, al tiempo que la destacada guitarra exhibe cierto tono rojizo. Las partes de la anatomía del viejo que no quedan cubiertas por sus paupérrimas ropas muestran otra tonalidad de azul, quedando la guitarra como único elemento capaz de incorporar otro color. Aún así, el conjunto, incluyendo la guitarra rojiza, parece velado por un poderoso filtro azul. Esta circunstancia es la que nos hace pensar de inmediato en el virado, pues el efecto cromático viene a ser muy parecido, a lo que hay que añadir la particular poética y el interés sentimental que el malagueño desarrolla en estas pinturas azules, pues suelen responder a sentimientos como la melancolía o la tristeza envueltos en atmósferas de nocturnidad, al igual que en las películas los virados en azul solían reservarse para escenas de recogimiento e introspección sentimental y, por supuesto, generalmente nocturnas.

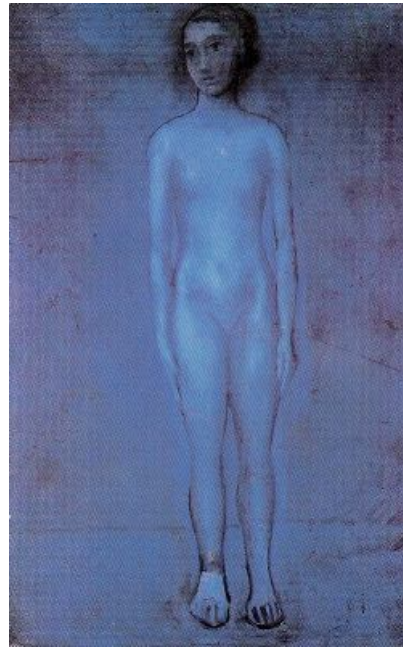
²⁴⁰ CHERCHI USAI, Paolo, “The Color of Nitrate: Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films” en VV. AA., *Silent Film*. Athlone, Londres, 1999, p. 25.

²⁴¹ Sí que se apunta a ambos medios como posibles fuentes de inspiración cromática para Picasso en RAMALLO ASENSIO, Germán, “Algunos paralelos entre el cinematógrafo y la obra de Picasso. El Guernica y la luz cinética” en VV. AA., *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Actas de las X Jornadas de Arte. C.S.I.C., Madrid, 2001, pp. 532-534.

Un paso más en ese camino hacia la total preeminencia del azul es el que supone *Muchacha joven desnuda de pie* (1904). Dicha obra resulta un auténtico salto dentro de la época azul picassiana, pues en ella se alcanzan unos niveles de simplicidad y abstracción muy superiores a los de cualquier otra obra del mismo período. Este óleo muestra el pulcro desnudo de una niña, a la que se presenta de cuerpo entero y de pie. El fondo del cuadro es completamente neutro, y tanto éste como el cuerpo de la muchacha exhiben un azul intenso. Un azul que parece incluso mezclarse con el fondo en los tramos centrales de la figura de la niña, pues ésta aparece prácticamente sin perfilar, a excepción de pies y cabeza. Por lo que nos encontramos con una aparición casi fantasmagórica en medio de un espacio y un tiempo que no existen, quedando la escena completa, figura y fondo, a merced de ese azul que ya lo impregna todo. Se da, además, una curiosa luminosidad a la figura infantil, la cual termina por aparecer como un fascinante cuerpo fluorescente. Esto, qué duda cabe, acerca la obra en cuestión a las radiantes imágenes azules que iluminaban la pantalla de cine cada vez que se proyectaban films con escenas viradas en dicho color, pero los argumentos cronológicos antes expuestos –por entonces sólo parece comprobada la existencia de los tintados en aquel fragmento del film Gaumont- nos llevan a renunciar casi por completo a establecer tal relación entre estos martavillosos cuadros de Picasso y los virados cinematográficos, por lo que sería la fotografía, como ya se ha apuntado, su fuente de inspiración más segura.



Viejo guitarrista (P. Picasso, 1903)



Muchacha desnuda de pie (P. Picasso, 1904)

Por el contrario, sí que parece más adecuado vincular a otros destacados pintores vanguardistas con ese azul tan cinematográfico, teniendo en cuenta que todos ellos fueron ávidos espectadores de cine y que sus obras –al menos las que aquí nos ocupan- son posteriores a la generalización fílmica de la técnica del virado. Así, el alemán George Grosz, a quien ya hemos visto como entusiasta perseguidor de la representación del movimiento, fue uno de esos artistas de la Europa de las vanguardias que no dudó en unificar bajo el influjo de un solo color todos los elementos de una determinada obra pictórica. En este sentido, quizá sea el ejemplo más delator el constituido por *Mañana azul* (1912), interesante obra que poco tiene que ver con los dibujos y pinturas que dieron fama internacional a esta artista tan sólo unos años después. Y es que nos estamos refiriendo a un paisaje urbano en el que la presencia humana se limita a las pequeñas figuras que transitan por el ángulo inferior izquierdo del cuadro, fenómeno que no es causa de extrañeza si hablamos de aquellos primeros años de creación grosziana, pero que sí lo sería de haberse dado apenas un lustro después, momento en que la figura humana, aunque caricaturesca y excesiva, empezó a ser la completa protagonista de las escenas urbanas de este agudo pintor. Pero volvamos a *Mañana azul* y a su probable vinculación cinematográfica lograda gracias a su

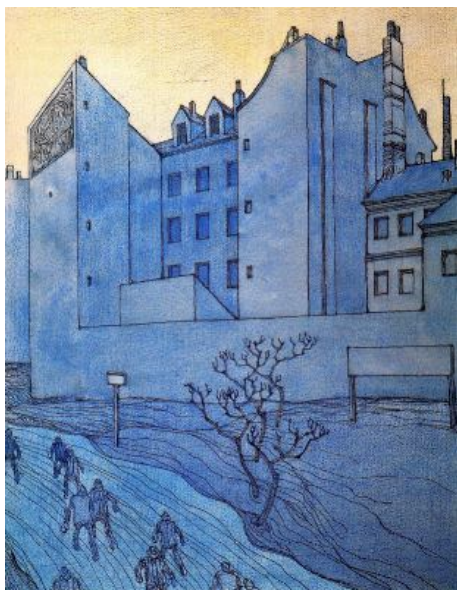
particular cromatismo. En efecto, se trata de una escena urbana: unos personajes anónimos que caminan -o quizá patinen, según parece indicar la excesiva apertura de sus piernas- por el camino que discurre por la parte inferior izquierda, unos árboles secos, unos carteles sin mensaje alguno y, como fondo, la retaguardia de unos edificios de mediana altura. Todo ello bañado de un azul casi íntegro, sin que a penas se dé cabida a las variaciones tonales. Y entre tanto, tan sólo el cielo escapa de ese imperio azulado, de manera que, aproximadamente, el ochenta por ciento de la superficie del cuadro queda en azul. La idea de virado, ya sea fotográfico o cinematográfico, en seguida se hace presente, aunque el demostrado interés del artista por la representación del movimiento en otras obras coetáneas puede ayudarnos a la hora de preferir la teoría del ascendiente cinematográfico para este caso. Además, queda clara la intencionalidad del autor al haber escogido el color azul para teñir los diferentes objetos y personajes que componen su obra, en la que se pretende representar el nacimiento de una mañana invernal. Por ello emplea el azul, igual que los cineastas lo hacen para representar escenas de nocturnidad, tristeza y recogimiento, con la intención de mostrar una ciudad que se despierta fría y melancólica, agarrada a ese misterioso instante del amanecer en que se produce la transición de la noche al día.

Atendamos ahora a una obra y a un artista que se sitúan en unas coordenadas estilísticas bastante alejadas de las marcadas por *Mañana azul* y George Grosz. Hablamos del inclasificable Francis Picabia, a buen seguro, uno de los creadores más originales, valientes y revolucionarios de las primeras décadas del siglo. Efectivamente, Picabia fue uno de los padres del movimiento más rupturista y provocador de cuantos nacieron al calor de las vanguardias, el dadaísmo, al tiempo que debe ser contado entre los artistas más novedosos y transgresores de aquel tiempo, muy probablemente, tan sólo superado en este aspecto por otro compañero dadaísta, el indispensable Marcel Duchamp. Pero, precisamente ahora, nos vamos a ocupar de una de sus primeras pinturas, lejana todavía de lo que será la eclosión dadaísta y muy próxima, por el contrario, a la sensibilidad estética de los cubistas. La obra en cuestión es *Figura triste* (1912), protagonizada por una única figura muy esquematizada. El color que domina dicha pintura es, cómo no, el azul, alternando tonalidades más claras y más oscuras con

independencia de que se trate de figura o fondo. Nos encontramos, pues, ante un resultado muy distinto al de la *Mañana azul* de Grosz, ya que el cubismo casi abstracto de la obra de Picabia, unido a la variedad de azules empleados, contrasta palpablemente con la incuestionable condición figurativa y el predominio de una determinada tonalidad de azul que presenta el cuadro del alemán. Pese a ello, la teoría de la influencia cinematográfica para esta obra parece apropiada, en parte porque es manifiesta la curiosidad y fascinación que Picabia siempre había demostrado hacia el cine y, sobre todo, por lo expresado y evidenciado por la propia obra: un personaje triste envuelto en una evocadora atmósfera azulada, en la cual él mismo se camufla, resultando una escena completamente azul, como cualquiera de esos fotogramas virados que en tantas ocasiones había admirado el joven Picabia proyectados sobre la gran pantalla.

Si la relación de Grosz y Picabia con el séptimo arte fue significativa, aún más lo sería la de Hans Richter, quien se atrevió a ahondar en las relaciones entre pintura y cine a través de la experimentación que llevó a cabo en una serie de curiosos films. En efecto, sus *Rythmus* constituyeron uno de los más notables ejemplos de lo que se vino a llamar cine abstracto. Pero antes de embarcarse en esta fascinante aventura plástica, el artista alemán dio testimonio de su devoción por el cine en algunos de sus cuadros. Es éste el caso de *Hombre azul* (1917), donde se concitan dos elementos eminentemente cinematográficos: el primer plano y el azul intenso que impregna el rostro del personaje representado. Una vez más, la suma de unos elementos que por sí solos nos podrían hacer dudar de la huella cinematográfica en una obra pictórica, no hace más que confirmarnos dicha relación. Y si a eso añadimos la decisiva circunstancia de las inquietudes fílmicas de su autor, la tesis de que el cine tuvo algo -o mucho- que ver con la realización de dicha obra no hace más que reforzarse.

De manera que se puede observar cómo, desde distintos presupuestos estilísticos, estéticos y expresivos, tan dispares como las obras de Grosz, Picabia o esta última de Richter, la pintura resultó ser un material poroso para ciertas peculiaridades cromáticas que presentaba ese nuevo medio expresivo enormemente poderoso que era el cine.



Mañana azul (G. Grosz, 1912)

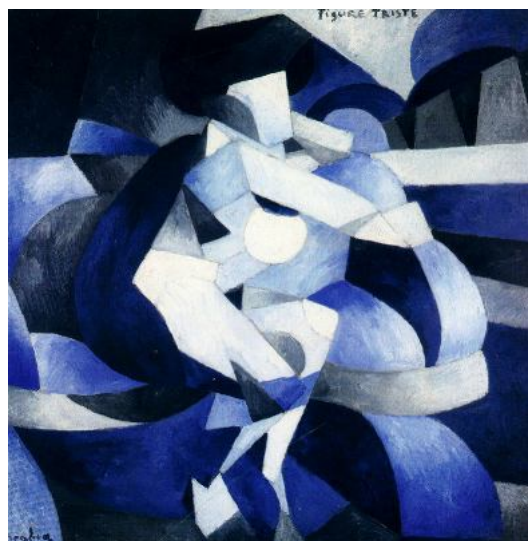


Figura triste (F. Picabia, 1912)

Unos años después y al otro lado del Atlántico, Joseph Cornell –sin lugar a dudas, uno de los artistas más originales y sorprendentes en las décadas de los treinta y cuarenta- seguía fascinado por la magia y el encanto que desprendía ese azul de los virados cinematográficos. Era Cornell un artista que jamás ocultó su amor hacia el cine, de hecho realizó algunos cortometrajes de carácter experimental y artístico, sobre todo en las décadas de los cincuenta y sesenta²⁴². La fascinación por el cine que siente este artista le lleva a admirar profundamente las películas de los primeros tiempos, fundamentalmente las de Méliès, quien deslumbró al mundo con aquellos maravillosos trucajes puestos al servicio de la particular poesía que destilaban sus films. A ello habría que añadir su interés por todos los juegos ópticos, experimentos fotográficos y demás invenciones precinematográficas que se sucedieron durante el siglo XIX, principal referente formal e iconográfico para el artista norteamericano. “Lo que realmente le interesaba del cine era su magia inicial, su primitivismo, y su capacidad para convertirse en un espejo hacia el que volcar nuestras fantasías”²⁴³, según palabras de García López.

²⁴² Sobre su faceta como cineasta y sus vinculaciones con el cine véase HAUPTMAN, Jodi, *Joseph Cornell. Stargazing in the Cinema*. Yale Publications in the History of Art, New Haven, 1999. Y acerca de la importante herencia cinematográfica que muestran sus obras plásticas véase MICHELSON, Annette, “Joseph Cornell” en *Peinture-Cinéma-Peinture, Ob. Cit.*, pp. 235-251.

²⁴³ GARCÍA LÓPEZ, Antonio, *Ob. Cit.*, p. 221.

En este mismo sentido convendría recordar también el interés de Cornell hacia artistas coetáneos como Max Ernst, lógico si tenemos en cuenta la importante vinculación de este autor, en particular, y de los surrealistas, en general, con esa tradición del truco óptico y la fantasía visual personificada como nadie por el mago Méliès. Y es en este contexto de influencias y pasiones en el que hay que entender la abundante y original obra de este artista, concretada, fundamentalmente, en sus famosas cajas, fantásticos espacios artísticos donde el autor hacía confluír pinturas, dibujos, fotografías u objetos, siempre con el feliz objetivo de crear una atmósfera particular, llena de encanto y nostalgia, donde se pudieran palpar el paso del tiempo y su legado poético. En este sentido, uno de los recursos más empleados por Cornell a la hora de configurar estos espacios de ensueño fue el de impregnarlos, total o parcialmente, de ese azul típico de los virados cinematográficos. Numerosas y variadas son las piezas en las que el artista emplea este recurso expresivo. Pero quizá destaque por su claridad y sencillez la que lleva por título *Un cisne para Tamara Taumanova...* (1946), y que parece un fotograma extraído directamente de una de aquellas escenas nocturnas que en los films primitivos quedaban bañadas por el azul melancólico producido por el virado. Otro ejemplo significativo es el de una obra de 1939, siendo en esta ocasión una fotografía de la mítica actriz Greta Garbo la que se exhibe tras la sugestiva y nostálgica veladura azul, lo que nos dice que esta obra tiene un doble vínculo con el cine: por un lado, por representar a todo un icono del séptimo arte como es la actriz sueca, y por otro, por concebir el colorido de esa manera tan cinematográfica²⁴⁴.

²⁴⁴ No sólo la Garbo, tanto en ésta como en otras ocasiones, sino también otras grandes estrellas de aquel Hollywood dorado –Lauren Bacall, por ejemplo– recalaron en las fantásticas cajitas de Cornell. Véase BROUGHER, Ferry, “Hall of Mirrors” en *Art and Film Since 1945... Ob. Cit.*, pp. 30-34.



Greta Garbo (J. Cornell, 1939)



Un cisne para Tamara Taumanova... (J. Cornell, 1946)

En cualquier caso, no todas las pinturas vanguardistas en las que el azul es el color fundamental han de ser consideradas deudoras de los virados cinematográficos. En este sentido, ya hemos visto cómo en el caso de las pinturas azules de Picasso la realidad cronológica nos hacía descartar casi con toda seguridad tal influencia. Por otro lado, en los numerosos cuadros azulados que realizó el alemán Emil Nolde en torno a 1910, son otros los elementos que nos llevan a emitir un juicio similar. Y es que en esta serie pictórica, eminentemente expresionista, el artista emplea el azul de forma predominante -incluso única para ciertos personajes u objetos-, pero sin colocar, en caso alguno, esa suerte de filtro azulado sobre el conjunto, como sí que hicieron otros artistas en los ejemplos más arriba citados, que es lo que realmente remite a los virados. De manera que el intenso azul utilizado por Nolde en estas obras no se diferencia de otros colores -rojo, verde o amarillo- en cuanto a su modo de empleo, aunque predomine notablemente sobre el resto, siendo su resultado el de unos contrastes cromáticos típicamente expresionistas y no el de un conjunto dominado de forma monocroma a la manera de los virados fotográficos o fílmicos.

Transparencias a partir de las sobreimpresiones

Dejando a un lado la tiranía ejercida por ciertos colores en algunas de las obras pictóricas alumbradas en las primeras décadas del pasado siglo, con el referente insoslayable de los virados cinematográficos, convendría prestar especial atención a otro peculiar fenómeno de naturaleza fílmica que pronto hizo fortuna entre algunos significativos pintores vanguardistas²⁴⁵. Nos referimos a las sobreimpresiones, uno de los recursos cinematográficos que más y mejor emplearon los cineastas de vanguardia.

No obstante, el audaz Méliès ya había incorporado la entonces llamada fotografía espiritista a su prolijo repertorio de trucajes fílmicos. Así, en películas como *La caverna maldita* (*La Caverne maudite*, 1898) se pueden admirar las primeras sobreimpresiones de la historia del cine, pergeñadas con sorprendente destreza por el artista francés. No obstante, entre las invenciones técnicas cinematográficas que últimamente se han llegado a atribuir a la pionera Alice Guy, secretaria de León Gaumont, también se encuentra la sobreimpresión²⁴⁶. De manera que no fueron los realizadores vanguardistas los creadores de tan singular recurso, pues, como nos demuestran los casos de Alice Guy y el mago Méliès, su origen se remonta a los albores del cine narrativo.

Todo lo cual no impide que, efectivamente, se reconozca a los cineastas de los movimientos vanguardistas como los que más interés demostraron hacia las sobreimpresiones, pues supieron explotar al máximo sus enormes posibilidades simbólicas, expresivas y plásticas. Entre ellos, probablemente sea Fritz Lang el que mayor pericia técnica y hondura expresiva logró al emplear dicho recurso en algunos de sus ya míticos films. Valga como ejemplo la secuencia final de *El doctor Mabuse*, una de las joyas silentes que filmó Lang en la exultante Alemania –artísticamente hablando, se entiende– de la República de Weimar. En la mencionada secuencia, Mabuse recibe la inesperada visita de los fantasmas de aquellos personajes que habían ido sucumbiendo,

²⁴⁵ A la representación de cuerpos transparentes de los más diversos tipos en el arte del siglo XX, pero sin ponerlo en relación con las sobreimpresiones fílmicas, se hace referencia en RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Siruela, Madrid, 2003, pp. 175-190.

²⁴⁶ Sobre esta interesante y semidesconocida pionera del cine véase Mc MAHAN, Allison, *Allice Guy Blaché*. Plot Ediciones, Madrid, 2008.

a lo largo del film, en la escalada criminal perpetrada por el maléfico doctor. Éstos se presentan como inquietantes espectros, seres translúcidos que atormentan a un desquiciado Mabuse que terminará dando con sus huesos en el psiquiátrico. Para la representación de estas figuras fantasmáticas, Lang decide utilizar sobreimpresiones, demostrando la notable destreza con que dominaba este recurso.

También Murnau, el otro gran cineasta de la Alemania de Weimar, demostró su interés por las sobreimpresiones en algunas de sus películas, pero quizá resulte especialmente significativo en su ópera prima americana, *Amanecer* (*Sunrise*, 1927). En dicho film, apoyándose en la encomiable labor fotográfica de Charles Rosher y Kart Struss, Murnau dota varias secuencias de magníficas sobreimpresiones, siendo éste el caso del encuentro entre los dos amantes en el pantano o del apasionado beso del matrimonio en medio del tránsito urbano. Efectivamente, el portentoso realizador alemán daba así lecciones de utilización de los más variados recursos técnicos y expresivos al otro lado del Atlántico.

Por último, para terminar con estos ejemplos de sobreimpresiones, sería justo nombrar a un cineasta no alemán, el francés Abel Gance. Este realizador representa en su monumental *Napoleón* (1927) a una serie de grandes personajes de la historia de Francia como espectros que se le aparecen al joven Napoleón, utilizando para ello las sobreimpresiones, como hiciera Lang para representar a los fantasmas de la secuencia que cierra *El doctor Mabuse*.

Son éstos tan sólo unos pocos ejemplos de la utilización de las sobreimpresiones en algunos de los mejores films surgidos al calor de las vanguardias, y que, probablemente, sirvieron de inspiración o referente para los artistas plásticos que veremos a continuación²⁴⁷.

²⁴⁷ Aunque aquí atenderemos a destacados artistas plásticos, conviene saber que también han sido relacionados con este fenómeno algunos dibujos de Federico García Lorca. Véase CAO, Francisco, "Tradicón y originalidad en la iconografía lorquiana" en VV. AA., *Lecturas del texto dramático. Variaciones sobre la obra de Lorca*. Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1990, p. 23.



El doctor Mabuse (F. Lang, 1922)

El español José Caballero es uno de ellos. Este particular representante del surrealismo hispano parece ser uno de los artistas que con más claridad vio el valor expresivo y la intensa capacidad de sugestión que poseían aquellas transparencias fílmicas²⁴⁸. En este sentido, llegó a realizar unas cuantas pinturas de indudable interés a comienzos de la década de los treinta. Por ejemplo, en *El jardinero* (1933) es representado un único personaje cuya ejecución anatómica se limita al trazo negro que configura su silueta, mientras que su masa corporal parece estar ausente, al confundirse, cromáticamente, con el fondo. De modo que admiramos una suerte de espectro, una figura transparente que deja ver tras de sí el espacio manchado, neutro e indeterminado en que se ubica. Aún más sutil, relevante y cinematográfica resulta otra pintura coetánea, *El baile* (1933). En esta ocasión son dos los protagonistas de la escena: un hombre y una mujer que bailan agarrados. Los perfiles de estas figuras también se limitan a una línea negra, la cual, incluso, llega a desaparecer en algún tramo –hombro y parte inferior del rostro del personaje masculino-. Pero, además de la mencionada línea

²⁴⁸ Hay que tener en cuenta que Caballero llegó a trabajar como escenógrafo en varias películas, por lo que su vinculación con el cine no se limita a las influencias que este medio pudo tener en su pintura, tal y como aquí apuntamos.

negra que señala el contorno de las figuras, existen otros elementos sobre su anatomía y vestimenta. Así, en el caso de la mujer, la mano derecha, el cabello y el antifaz incorporan cierto colorido que los diferencia del resto de la figura. Del mismo modo, el cuerpo del hombre aparece ornamentado por el collarín que adorna su cuello y la multitud de rombos que cubren su traje –indumentaria de arlequín-, siendo todo ello ejecutado con trazo blanco. Pero el conjunto corporal resulta transparente, especialmente el masculino, a través del cual podemos ver con nitidez el fondo, mientras que el femenino se transparenta, fundamentalmente, a la altura de la falda. No obstante, aparece un elemento discordante: una mano masculina perfectamente dibujada y coloreada –color ocre, intentando representar fielmente la tonalidad de la piel- que se sitúa sobre la mano izquierda del hombre, con la que sujeta de la cintura a la dama. Dicha mano, que además aparece dispuesta en una posición anatómicamente imposible si tenemos en cuenta la postura del arlequín, es todo un misterio, una auténtica extrañeza que, eso sí, sirve de eficaz contraste con la corporeidad transparentada de ambas figuras. En cualquier caso, el conjunto resulta una escena sutil y fascinante, donde las dos figuras carnavalescas son dos siluetas fantasmáticas y translúcidas, muy cercanas a aquellas sobreimpresiones cinematográficas que venían sorprendiendo, desde varios años atrás, a artistas y público en general.



El baile (J. Caballero, 1933)

Otro de los creadores que quisieron poblar sus pinturas de figuras transparentes fue Picabia²⁴⁹, como ya hemos visto con anterioridad, uno de los artistas más particulares y transgresores de la vanguardia artística europea. Ahora bien, las transparencias ideadas por el polifacético artista francés se diferencian de las propuestas por José Caballero. En las pinturas de Picabia se da una especial relevancia al perfil negro que configura la silueta de los personajes situados en primer término, quedando el fondo completamente transparentado a través de unas figuras cuya corporeidad se limita a esa mencionada línea negra. El resultado es, en cualquier caso, más artificioso que el obtenido según el método de Caballero, a partir del cual nos encontrábamos con unas figuras bastante difuminadas, más traslúcidas que transparentes, por tanto, más cercanas al tipo de imagen generada por las sobreimpresiones fílmicas. Pero es que al contundente Picabia no le interesaba tanto esa sutileza de perfiles y colores, sino que prefería exhibir unos personajes radicalmente transparentes.

Cordero místico y beso (1927), *Cabezas-paisaje* (1928) y *Apolo y sus caballos* (1937) son sólo algunos ejemplos de esta nueva tendencia en la pintura picabiana. En todos estos cuadros se observa bien esta idea de la transparencia que defiende Picabia, limitando la presencia corpórea de sus figuras protagonistas al trazo negro que conforma las siluetas correspondientes, al tiempo que los elementos del fondo se pueden observar sin ningún tipo de veladura u obstáculo, quedando nítidamente transparentados. Así, en la primera de estas pinturas, *Cordero místico y beso*, el cuerpo del animal sagrado, colocado de perfil, se transparenta para que puedan ser vistas sin ninguna dificultad las dos figuras humanas que se besan tras él. Igualmente, en *Cabezas-paisaje* son cuatro testas masculinas las que dejan ver, gracias a su radical transparencia, el amplio paisaje montañoso que existe tras ellas, de la misma manera que en *Apolo y sus caballos* son las cabezas de los dos équidos, una de frente y la otra de perfil, las que se transparentan para no impedir una visión nítida de la divinidad pagana y el paisaje natural que le rodea.

²⁴⁹ A este artista en relación con las sobreimpresiones ya apunta Germán Ramallo en la introducción de su trabajo acerca de Picasso y la luz cinética. Véase RAMALLO ASENSIO, Germán, “Algunos paralelos...”, *Ob. Cit.*, p. 529.

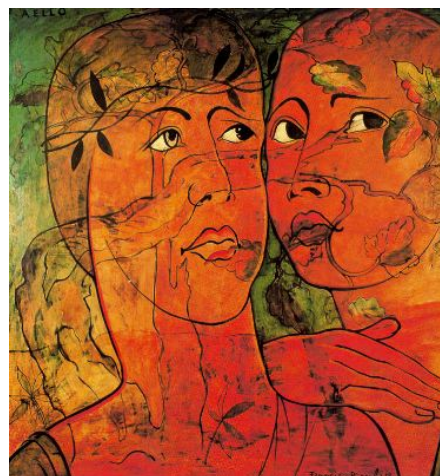
No obstante, en otros cuadros de Picabia, más o menos coetáneos, las transparencias de sus figuras no son tan absolutas, acercándose más a ese otro tipo de cuerpos traslúcidos que proponía Caballero, aunque en el caso de Picabia parecen tener más similitud con las imágenes resultantes de un fundido encadenado que con las sobreimpresiones propiamente dichas. Esto es debido a que el autor no parece preocupado por otorgar un valor expresivo a la transparencia de las figuras que protagonizan estas obras, y sí, sin embargo, por conseguir el efecto de dos imágenes que se funden, no apareciendo una diferenciación tan nítida entre figura y fondo como en las obras descritas en el párrafo anterior.

En este grupo de pinturas podrían ser destacadas las tituladas *Salomé* y *Aello*, realizadas ambas en 1930, año especialmente fecundo para el autor. La primera de ellas representa el episodio bíblico de Salomé, correspondiendo la figura transparentada, muy seguramente, al melancólico rostro de Juan el Bautista. Éste se nos ofrece en destacado primer plano, de manera que a través de él se pueden apreciar otros objetos y figuras, entre los que destacan la bandeja con la cabeza del santo decapitado y el cuerpo desnudo de la mortífera “ménade”, todo ello entremezclado con hojas y flores que contribuyen a la hora de restar nitidez a la transparencia. Un efecto similar se consigue en *Aello*, donde dos personajes, también ofrecidos en primer plano, transparentan tanto la hojarasca como los troncos que discurren tras sus cabezas, dándose aquí, además, cierta coloración propia en las figuras transparentadas, independientemente del color que reine en el fondo y el resto de elementos, lo que la acerca más a esa confusión de imágenes propia del fundido encadenado. En definitiva, estas pinturas de Picabia con personajes transparentes pueden entenderse como deudoras de las sobreimpresiones fílmicas, pero más aún como herederas de los fundidos encadenados, máxime si tenemos en cuenta que las figuras que se transparentan en estas dos obras aparecen en primer plano, siendo el paso de esta escala a otra muy frecuente en los mencionados fundidos²⁵⁰.

²⁵⁰ Recordemos que el fundido encadenado supone la forma más sutil de paso de un plano a otro, lo que a veces implica también de una escena a otra, siendo una opción más de transición como lo son el fundido en negro o la cortinilla, entendidas todas ellas como alternativas al corte seco y directo entre un plano y otro, entre una y otra escena.



Cordero místico (F. Picabia, 1927)



Aello (F. Picabia, 1930)

Hay otras obras del propio Picabia que, pese a no representar figuras en primer plano, parecen estar igualmente relacionadas con los fundidos encadenados. En ellas, además, no son únicamente dos imágenes las que se funden, sino que varias figuras se superponen parcialmente, una sobre otra, llegando a dar la sensación de varios planos cinematográficos que se solapan. *Barcelona* (1927) es un buen ejemplo, pues en dicha obra se mezclan las figuras de distintos animales con la de un torero, creando una imagen tan caótica como fascinante. Mientras tanto, en *Jesús y el delfín* (1928), la figura de Cristo se ve mezclada, aunque de manera parcial, con un gran delfín, con un perro, con una pierna y un rostro femeninos, así como con diversos motivos vegetales.

Dentro de esta misma categoría habría que incluir algunas obras de la gallega Maruja Mallo y del alemán George Grosz. No es la primera vez que en este estudio sale a colación el nombre de este transgresor artista, lo que evidencia su condición de creador fuertemente pegado a su tiempo, capaz de tomar el pulso como nadie a la turbulenta Alemania de las décadas de los diez y los veinte. No nos han de extrañar, por tanto, las constantes conexiones con el cine que encontramos en varias de sus obras. Por ejemplo, en *Orgía* (1919), al igual que sucedía en las dos últimas pinturas comentadas de Picabia, configura una imagen que parece remitir a los fundidos encadenados. En dicha obra son representadas tres figuras sin una ubicación espacial

concreta, una de las cuales –la masculina- transparenta tanto el fondo como parte de las otras dos –unas mujeres desnudas-. En cualquier caso, no estamos más que ante un simple ejemplo, pues son innumerables las obras de Grosz, fundamentalmente dibujos realizados en la segunda mitad de la década de los diez, en las que nos encontramos con esta característica. Respecto a la artista española se deben destacar unas obras a las que se le dio el título de *Estampas cinemáticas*, las cuales configuran una serie dentro del conjunto de obras de pequeño formato que la lucense realizó entre 1927 y 1928 bajo el título genérico de *Estampas*²⁵¹. También Mallo, como Grosz, representa la agitación de la vida moderna mediante la acumulación de elementos, con transparencias incluidas, que nos recuerdan a los fundidos encadenados. “Las impresiones de dinamismo, simultaneidad y superposición, en efecto, están tomadas del imaginario cinematográfico de una artista para la cual asistir al cine forma parte de su educación creativa –recordar que Maruja Mallo era socia del Cineclub Español-²⁵², palabras de Alfonso Puyal que subrayan la estrecha vinculación de esta pintora española con el cine. Por último, señalar que otros artistas de períodos posteriores han seguido empleando este recurso seguramente inspirado en las sobreimpresiones cinematográficas, caso Julian Schnabel, pintor y cineasta, o de Rafael Bartolozzi, quien ha de contarse entre los máximos exponentes del pop-art español²⁵³.

²⁵¹ Sobre la visión que la artista da a través de estas obras de la fulgurante modernidad véase KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Cátedra, Madrid, 2003, pp. 232-260.

²⁵² PUYAL, Alfonso, *Cinema y arte nuevo*. Ob. Cit., p. 294.

²⁵³ Véase RAMALLO ASENSIO, Germán, “Algunos paralelos...”, Ob. Cit., p. 529.



Jesús y el delfín (F. Picabia, 1928)



Orgía (G. Grosz, 1919)

CAPÍTULO VIII

La luz

Es hora de abordar la cuestión lumínica, o lo que es lo mismo, cómo algunos insignes pintores de comienzos del siglo XX quisieron otorgar a sus obras esa luz dirigida, controlada y artificial que les había fascinado en la gran pantalla desde que el francés Georges Méliès, a finales del XIX, crease el primer estudio cinematográfico dotado de luz eléctrica²⁵⁴. Además, estos artistas no se contentan con bañar de dicha luz sus cuadros, sino que, en ocasiones, llegan a introducir en ellos los focos de luz correspondientes, por supuesto, conseguidos a través de aparatos eléctricos. Algo similar a lo que ocurría en siglos precedentes, en los que pintores como Rembrandt o Georges de La Tour, entre otros, introducían en sus obras los mencionados puntos de luz que generaban los correspondientes efectos lumínicos. Pero, claro está, ahora hablamos de bombillas o lámparas eléctricas, y no de antorchas, velas o candiles, pues los tiempos cambian y la ciencia técnica avanza, y el cine es, precisamente, uno de los más grandes inventos científico-técnicos del siglo XIX. De ahí que este fabuloso medio de representación basado en la proyección de luces y sombras, con la particular forma de iluminar que implica, deba ser entendido como fundamental referencia lumínica para buena parte de la nueva pintura generada al calor de las vanguardias, así como de otros importantes caminos artísticos abiertos a comienzos de siglo.

En este sentido, uno de los artistas que más se preocupó por el influjo de la luz eléctrica en sus pinturas fue Félix Vallotton, al que ya se dedicó un apartado en el primer capítulo debido a las curiosas relaciones que películas como *Nosferatu* o *El gabinete del Doctor Caligari* guardan con algunas de sus obras. No cabe duda de que este artista suizo supone un curioso caso dentro de la pintura de finales del XIX y comienzos del XX. Y es que Vallotton ejecutó algunos cuadros en el último lustro decimonónico que, de haberlos realizado unos años después, nos hubiesen parecido

²⁵⁴ Sobre la iluminación cinematográfica durante las primeras décadas del siglo, correspondiendo con el cine mudo, véase REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, *La luz en el cine*. Cátedra, Madrid, 2003, pp. 44-51.

irrefutables deudores del cinematógrafo. Nos referimos a obras como *La visita* (1897) o *La cena, efecto de lámpara* (1899), notables óleos en los que la forma de entender la iluminación, cargada de intencionalidad expresiva, dramática o simbólica, así como su incidencia directa o sus sombras, nos recuerdan poderosamente a multitud de planos cinematográficos. Recordemos lo que dice sobre la luz en el cine clásico, y que, por supuesto, se puede extrapolar a otros períodos anteriores —el expresionismo alemán, sin ir más lejos—, Fabrice Revault: “En el clasicismo, se produce una luz de espíritu —cuando no de esencia— teatral. Expresiva, retórica: dramatizada, psicologizada, metaforizada y electiva. (...) En este contexto, el lenguaje (lumínico) se desboca, se libera de lo real: todo es posible. La subjetividad del artista suplanta la objetividad”²⁵⁵.

En la primera de estas obras, *La visita*, son dos las lámparas que iluminan desigualmente la estancia, quedando uno de los dos personajes que protagonizan la escena en completa penumbra a nuestros ojos, pues la luz de una de las lámparas le ilumina de frente, mientras que dicha figura aparece dando la espalda al espectador; de modo que lo que podemos ver es una silueta completamente en sombra en primer término, imagen que se aleja rotundamente de la tradición pictórica para acercarse fervorosamente al mundo fílmico. Dicho efecto se radicaliza en la otra pintura mencionada, realizada dos años después con el título de *La cena, efecto de lámpara*, en la que la figura en penumbra que da la espalda al espectador se sitúa en el centro mismo de la composición, robándole el protagonismo a las otras tres figuras cuyos rostros sí que aparecen iluminados por la luz amarillenta que ofrece la poderosa lámpara que preside la mesa. De manera que este cuadro ofrece un efecto, si cabe, aún más cinematográfico que el anterior, apoyándose en una iluminación artificial y dirigida, capaz de recortar en una rotunda sombra a la figura principal, lo que no hace más que acercarnos a ese tipo de imágenes que, en tantas ocasiones, hemos podido ver proyectadas en la gran pantalla. También Édouard Vuillard recurrió a estos efectos en varios de sus cuadros, caso de *Dos mujeres bajo la lámpara* (1892), pero nunca con el radicalismo de Vallotton.

²⁵⁵ *Ibidem*, pp. 9-10.

Una tercera obra firmada por Vallotton insiste en esta forma tan cinematográfica de entender la iluminación. Nos referimos a *El bibliófilo* (1911), una de las muchas xilografías que llevó a cabo el artista suizo. Se trata de una escena protagonizada por un solo personaje, cuyo rostro queda ocultado por la lámpara que sostiene con su mano derecha. Mientras tanto, con la izquierda coloca un libro en una estantería cuajada de volúmenes. Dicha lámpara tan sólo ilumina buena parte del cuerpo del personaje y la mitad inferior de la mencionada estantería, quedando el resto del cuadro sumido en la más absoluta oscuridad. De manera que el único foco de luz – artificial, por supuesto- es el de la lámpara que porta el bibliófilo. Luz que, además de artificial, resulta decididamente dirigida, incidiendo de forma directa en la parte inferior del cuadro. En este sentido, resulta muy relevante el hecho de que sea precisamente la lámpara el objeto que oculte el rostro del personaje. Y es que, además, al estar cubierto por una tulipa completamente opaca, ese artilugio del que emana la luz es, al mismo tiempo, parte de la mitad oscura del cuadro y surtidor de la claridad lumínica que baña la otra mitad.

En conclusión, se podría decir que estamos ante una clara influencia cinematográfica en esta tercera obra analizada. Pero esta afirmación pierde peso si tenemos en cuenta que *La visita* y *La cena, efecto de lámpara*, los dos óleos comentados más arriba, comparten con *El bibliófilo* esa misma manera de entender la luz pese a la temprana fecha de realización de ambas obras. Y es que en esos últimos años del XIX, aunque ya existía el cine, éste todavía no había desarrollado la mayor parte de las posibilidades expresivas con las que sí que contará años después. Entre ellas, sin duda, estaría la del control lumínico y el potencial expresivo resultantes de dicho juego de luces y sombras. “Hasta 1915 aproximadamente, la teatralización de las iluminaciones sigue siendo muy limitada, aunque Griffith (y Billy Bitzer) buscan muy pronto generar efectos significantes. Pero a partir de esta fecha, al tiempo que se electrifican los estudios, ya no tendrá límite. A partir de entonces empieza a dramatizarse-teatralizarse la luz, tanto en el viejo como en el nuevo continente”²⁵⁶ nos advierte al respecto Fabrice Revault. De modo que este tipo de plano al que nos recuerdan los dos lienzos de

²⁵⁶ REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, *Ob. Cit.*, p. 46.

Vallotton no existía, cinematográficamente hablando, en tales fechas, de ahí que debamos considerar a este artista, en cierto modo, un precursor, un adelantado al propio cine.



La cena, efecto de lámpara (F. Vallotton, 1899)

Luces movidas

Pero hay otras pinturas que no pueden disimular su herencia de carácter cinematográfico, situándose ya en unos años en los que el desarrollo del cine, tanto en su vertiente estética como narrativa, era muy considerable. En este sentido, se analizarán unos cuadros que, además de contar con ese empleo de la luz tratada, artificial y dirigida del que venimos hablando, introducen otro elemento consustancial al cine, el movimiento, entrelazándose directamente con lo lumínico. Así, nos encontramos con unas obras pictóricas en las que el foco de luz artificial que ilumina la escena aparece movido, lo que provoca una agitación lumínica que baña todo el cuadro y que confiere a éste un aspecto muy cinematográfico.

Lámparas eléctricas (1912), obra de Natalia Gontcharova, es una de esas pinturas en las que la iluminación podría calificarse como cinematográfica. Las tres luces que llenan la mitad inferior del cuadro irradian una luz eminentemente artificial

dando lugar a un centelleo que inunda el conjunto²⁵⁷. En cualquier caso, la imagen resultante está mucho más cerca de la abstracción que de la figuración, de ahí que la cercanía a los efectos luminosos típicamente cinematográficos se pueda constatar mejor en otras obras coetáneas, sobre todo en aquellas que añaden el movimiento del foco lumínico.

Es a este tipo de pinturas al que pertenece uno de los mejores retratos realizados por otro artista ruso, Yuri Annenkov: *Retrato de M. Sherling* (1918). En él, el protagonista aparece desplazado hacia el lado derecho, quedando el izquierdo libre para que se admiren el fondo urbano de París –unas típicas casas parisinas y la torre Eiffel- y la lámpara eléctrica que ilumina la escena. Dicha lámpara aparece movida hacia la derecha, como si alguien la hubiese golpeado y ahora se encontrase en pleno vaivén, así que la sombra que su luz genera tras el personaje no es única ni unidireccional, sino que aparece multiplicada y partida. Al mismo tiempo, ni el rostro ni los objetos que completan la indumentaria del personaje –sombrero, gafas...- muestran un colorido acorde con una iluminación estática y uniforme, sino que exhiben diferentes tonalidades cromáticas generadas por esa desigual y movida proyección de la luz y sus correspondientes sombras. Quedamos, pues, ante una obra plástica en la que esa artificialidad lumínica es evidente, configurándose una imagen que nos remite sin ambages al ámbito cinematográfico, aquel en el que mejor se entiende el juego de una luz artificial movida generando multitud de sombras danzantes.

²⁵⁷ Véase BORAU, José Luis, *Ob. Cit.*, p. 92.



Retrato de M. Sherling (Y. Annenkov, 1918)

Por este mismo terreno expresivo se adentra la que, muy probablemente, sea la obra pictórica más representativa de todo el siglo XX. Se trata del *Guernica* (1937), obra cumbre de Pablo Picasso. En efecto, esta pintura emblemática aporta varios elementos cuyo origen cinematográfico parece estar bastante claro: las proporciones del cuadro, muy similares a las de una pantalla panorámica, la utilización del blanco y el negro, la aparición de elementos iconográficos generados por el séptimo arte²⁵⁸, y, claro está, la iluminación artificial y movida que afecta a todo el cuadro. A los aspectos iconográficos que confieren al *Guernica* esa dimensión marcadamente cinematográfica ya atenderemos más adelante, centrando nuestro interés ahora en la cuestión lumínica.

En su emblemática obra, con el fin de alcanzar la formidable carga expresiva que se proponía, Picasso pone en funcionamiento un sistema de iluminación similar al propuesto por Yuri Annenkov en el *Retrato de M. Sherling*, con la salvedad de que el foco de luz del *Guernica*, la lámpara-sol-ojo²⁵⁹ que preside desde las alturas, no aparece torcida hacia ningún lado, cosa que sí ocurría con la lámpara del cuadro de Annenkov. Así, la ya mítica bombilla picassiana permanece inmóvil, pero su efecto sobre las

²⁵⁸ Véase POSADA KUBISSA, Teresa, *Ob. Cit.*, pp. 110-117.

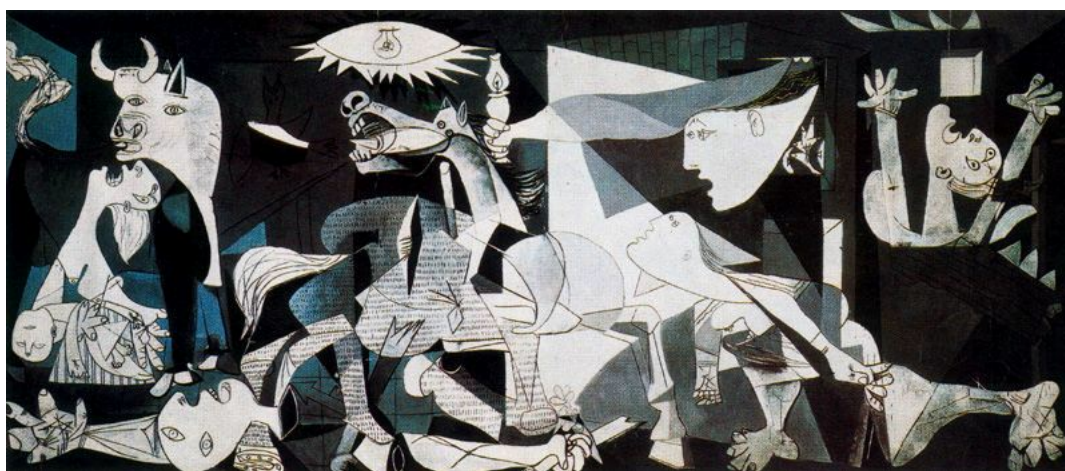
²⁵⁹ Una reveladora interpretación de este elemento, acompañada de múltiples referencias bibliográficas, se da en JACKSON, Rafael, *Ob. Cit.*, pp. 271-274.

figuras que la reciben viene a ser como el que provoca una lámpara movida, pues éstas se ven envueltas en una vorágine de luces y sombras que sólo puede entenderse si aceptamos la posibilidad de ese movimiento del foco de luz aludido²⁶⁰. De hecho, Picasso lanza unas cuantas diagonales lumínicas desde dicha lámpara, provocando una reveladora variedad de blancos, grises y negros en las atormentadas figuras que componen su obra, en lo que supone una traslación plástica de tiempos pasados al presente. De modo que el artista malagueño lo que ha hecho ha sido reunir en un mismo espacio estático distintos momentos de un acto, logrando, por consiguiente, transmitir la idea de temporalidad en una obra atemporal, de movilidad en una obra inmóvil, todo ello a partir de su particular manejo de la luz²⁶¹. Y es que la sensación que experimenta el espectador de dicho lienzo es la de estar ante una escena movida por la luz de una lámpara que acaba de ser golpeada, como ocurría en el brillante cuadro de Annenkov, algo que ya se había visto en varias ocasiones en la gran pantalla y que el cine seguirá empleando, como eficaz recurso expresivo que es, en décadas posteriores. En este sentido, en el notable film de Victor Sjöström *El viento* (*The wind*, 1928), más concretamente en la escena en la que un rabioso vendaval sacude la habitación de la protagonista cuando es visitada por un hombre peligroso y violento, el mencionado recurso del vaivén de luces y sombras resulta especialmente significativo. También lo es en otro mítico film al que ya dedicamos abundantes líneas en el primer capítulo: *Fausto* (1926), del maestro del cine expresionista Friedrich Wilhelm Murnau. En efecto, en la secuencia que protagonizan Mefistófeles y el rejuvenecido Fausto, tras su formidable viaje sobre la capa de este último, en el palacio real de un lejano país exótico, el maléfico personaje interpretado por Emil Jannings golpea, en un momento dado, una lámpara que pende del techo, produciéndose el mismo efecto lumínico del que venimos hablando. Igualmente, y por citar sólo un último ejemplo de los múltiples que se pueden encontrar a lo largo de la historia del cine, en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), Alfred Hitchcock se vale de este recurso para subrayar de forma dramática y expresiva el plano en que se

²⁶⁰ Sobre el origen de dicho movimiento y su directa relación con la cabeza erguida del caballo, establecida a través del análisis de los estudios realizados por Picasso previos al cuadro definitivo, véase RAMALLO ASENSIO, Germán, “Algunos paralelos...”, *Ob. Cit.*, pp. 542-544.

²⁶¹ *Ibidem*, pp. 538-541.

descubre que la madre de Norman Bates no es más que un esqueleto vestido de anciana y con peluca, siendo el propio Norman, a raíz de su esquizofrenia paranoide, el autor de los crímenes cometidos²⁶². De manera que queda patente la gran capacidad expresiva de dicho recurso cinematográfico para potenciar escenas de alto contenido dramático, incluso terrorífico, viniéndole, por lo tanto, como anillo al dedo a un Picasso empeñado en cargar del máximo dramatismo su grandioso *Guernica*.



Guernica (P. Picasso, 1937)

Sombras amenazantes

Pero el influjo lumínico que la pintura recibe del cine no sólo debe entenderse en estos términos de lámparas movidas y sus correspondientes luces y sombras, pues otros aspectos por los que se caracteriza el cine –siempre hablando de cuestiones relativas a la iluminación- también estuvieron presentes en los lienzos de algunos de los más destacados pintores de aquellas fecundas décadas.

Uno de estos elementos cinematográficos adoptados por los artistas plásticos podría estudiarse sin problemas dentro del capítulo dedicado a las iconografías, aunque consideramos más adecuado abordarlo ahora debido a su directa vinculación con la

²⁶² Este ejemplo y el del film de Sjöstrom ya fueron expuestos por Germán Ramallo en su artículo. Véase *Ob. Cit.*, pp. 540-542.

cuestión lumínica. Nos referimos a la aparición de un determinado tipo de sombra, aquella que aparece sola, sin la referencia del cuerpo que la provoca, no perteneciendo, por tanto, al personaje que protagoniza la escena representada en el cuadro, y llegando a adquirir una relevancia similar, o incluso mayor, a la de éste. En este mismo sentido, sería conveniente subrayar una característica consustancial al tipo de sombra al que nos referimos, y que no es otra que la de la amenaza que ésta supone para el personaje con el que comparte escena. No obstante, existen algunas variantes dentro de esta curiosa tipología lumínica, lo que se pretende constatar a través de los ejemplos que serán analizados a continuación.

Comencemos por una de las obras más conocidas del polémico Christian Schad, *Retrato del Dr. Haustein* (1928). En ella, este destacado representante de la Nueva Objetividad coloca al personaje retratado sobre un fondo neutro, generando tras él un espacio sin obstáculos que será ocupado por la sombra que le acompaña. Ambas figuras, tanto la sentada y corpórea, correspondiente al doctor Haustein, como la que configura la sombra, son las únicas que componen el cuadro. Mientras que el personaje retratado aparece en actitud relajada, completamente ajeno a lo que ocurre tras él, la sombra proyectada a sus espaldas no hace otra cosa que inquietar al espectador. En efecto, dicha sombra aparece ante nuestros ojos como una seria amenaza que acecha al despreocupado doctor. Y es que esta oscura silueta, lejos de asemejarse al cuerpo que supuestamente la genera –el de la mujer de Haustein, según indican los testimonios y estudios realizados sobre este cuadro–, más bien nos recuerda a la desasosegante sombra del vampiro ideado por Murnau en su mítico *Nosferatu*, cumbre terrorífica del llamado cine expresionista alemán²⁶³ realizada seis años antes que el cuadro de Schad. De hecho, la cabeza ahuevada y desprovista de cabello, así como la mano extendida con sus amenazantes dedos alargados, partes más destacadas de la sombra pintada por el artista alemán, constituyen una silueta muy similar a aquella que discurría por muros y paredes en el film de Murnau. Por consiguiente, esta extraña sombra no responde a la realidad física del cuerpo del que surge, pues no ha de ser éste el de una figura monstruosa –que

²⁶³ Recordemos que fue en este cine desarrollado en Alemania durante la República de Weimar cuando las luces y las sombras adquirieron un mayor protagonismo expresivo y simbólico. Véase REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, *Ob. Cit.*, pp. 46-48.

se sepa, la esposa del retratado no tenía el aspecto de un enjuto muerto viviente- sino que parece ser la aguda representación de una monstruosidad interior, lo cual encaja a la perfección con la realidad de ambos personajes pues, según palabras de Sergiusz Michalski, “su relación era tempestuosa, y se cree que ella ejercía una influencia maligna sobre este hombre urbano, culto y, al parecer, sereno”²⁶⁴. Así lo expresa, esta vez partiendo de cierto plano de *Caligari*, Victor Stoichita: “La sombra, imagen exterior, trasluce lo que ocurre *en* el personaje. Muestra lo que el personaje *es*. La proyección de la sombra equivale a una “apertura” de este interior cerrado”²⁶⁵. De manera que nos encontramos con una sombra que no es ni la del personaje retratado, pues se sitúa a sus espaldas como una cruel amenaza, tétrica y monstruosa, ni la de la figura que supuestamente la genera, sino la de la oculta personalidad de esta última. Y es esta fantástica sombra, metafórica e irreal, algo tan sólo visto antes en los memorables films expresionistas que allanaban el terreno para la aparición de uno de los géneros cinematográficos fundamentales de la década de los treinta, el de terror. Sobre el papel esencial que desempeña la sombra en este tipo de películas escribe Edi Liccioli: “Si en las obras cinematográficas anteriores o, incluso, contemporáneas, la sombra se queda en una neutralidad no significativa; en las de la vanguardia expresionista, su predominancia expresiva se carga de todos los valores visuales, simbólicos y psicoanalíticos”²⁶⁶. No obstante, el propio Michalski, pese a observar también una nítida influencia cinematográfica en esta sombra ideada por Schad, concreta ésta en otra película del momento, *Sombra (Schatten)*, Arthur Robinson, 1923), y no en el *Nosferatu* de Murnau: “A diferencia de otras películas expresionistas, las sombras móviles de *Schatten* se proyectaban desde detrás del escenario, sobre una especie de pantalla transparente. Se podría inferir en el retrato de Haustein un procedimiento parecido, siempre que la sombra de Schad no se considere un concepto totalmente simbólico”²⁶⁷. En cualquier caso, y pese a valorar la interesante observación de Michalski, se nos

²⁶⁴ MICHALSKI, Sergiusz, “Sombras de soledad, sombras de amenaza” en *La sombra*. Catálogo de exposición, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2009, p. 56.

²⁶⁵ STOICHITA, Victor I., *Breve historia de la sombra*. Siruela, Madrid, 2006, p. 156.

²⁶⁶ LICCIOLI, Edi, “De Platón a Caligari: El cine como danza de sombras en la oscuridad”, *Antaria*, nº 2, Fundación Cajamurcia, 2004, p. 176.

²⁶⁷ MICHALSKI, Sergiusz, *Ob. Cit.*, p. 56.

antoja que esa peculiar morfología monstruosa que presenta la sombra en cuestión, tan irreal como parecida a la del célebre vampiro de Murnau, es la que confiere a ésta un carácter decididamente simbólico, resultando así, si cabe, aún más cercana a *Nosferatu* que a *Schatten*.

Otra sombra inquietante es la que acecha al protagonista del óleo de Marcelo Pogolotti titulado *El intelectual* (1937). Este incisivo pintor cubano compone una curiosa escena en la que el personaje que da título a la obra, un joven intelectual que puede representar perfectamente al propio Pogolotti, quien también era escritor y periodista, se apoya sobre la mesa de su escritorio al ser vencido por el cansancio y el sueño, mientras que a sus espaldas se proyecta la terrible sombra de un personaje que porta una guadaña. Así que todo parece indicar que es la mismísima muerte la que amenaza desde el exterior a ese joven intelectual. Pero la macabra dama no es mostrada directamente, sino que el pintor prefiere delatarla a través de la representación de su sombra proyectada en la pared que se encuentra tras el protagonista. De modo que nos tropezamos, una vez más, con el recurso consistente en mostrar una sombra monstruosa tras el personaje que protagoniza la escena, siendo ésta representación lúgubre de una seria amenaza. Al igual que ocurría en el cuadro de Schad, donde el protagonista permanece ajeno a la monstruosidad del personaje que genera la sombra que se dibuja a su espalda, en el de Pogolotti, como acabamos de apreciar, el protagonista, al estar sumido en el sueño, tampoco es consciente de la horrible figura que se planta ante sus ojos y que sólo nosotros vemos gracias a la mencionada proyección de su sombra. Así que, pese a no existir en este caso un referente tan concreto como el del vampiro de Murnau, volvemos a ser testigos de un probable ascendiente cinematográfico. Y es que, en efecto, el mero hecho de representar a un personaje que queda fuera de campo a través de su sombra parece remitirnos antes al cine que a cualquier otra disciplina artística, de la misma manera que el propio papel que desempeña dicha proyección oscura, a veces autónoma, como metáfora visual del peligro que se cierne sobre un determinado personaje, no es otro que el que otorgaron los cineastas expresionistas centroeuropeos a este tipo de sombras, erigiéndose en auténticos maestros a la hora de

explotar las posibilidades expresivas y simbólicas de la luz en sus films²⁶⁸, virtud que después heredarían sin complejos los realizadores de Hollywood, sobre todo aquellos que cultivaron el cine negro y el de terror.

Cierto es que determinadas pinturas nada sospechosas de tener un ascendiente cinematográfico, tales como *Huida y persecución* (1872), de William Rimmer, anterior incluso al alumbramiento del cine, o *Misterio y melancolía de una calle* (1914), de Giorgio de Chirico, anterior a esa utilización expresiva y simbólica de la sombra en el cine a la que nos referimos, ya contaban con ciertas sombras amenazantes²⁶⁹. Pero también es verdad que dichas sombras aparecían a una considerable distancia del personaje amenazado, casi en el extremo contrario del cuadro, lo que las diferencia de esa impúdica cercanía que la amenazante sombra cinematográfica guarda con respecto a su víctima, que es precisamente lo que ocurre en los mencionados cuadros de Schad y de Pogolotti²⁷⁰.



Nosferatu (F. W. Murnau, 1922)



M, el vampiro de Düsseldorf (F. Lang, 1931)

²⁶⁸ En el primer film sonoro de Fritz Lang, *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), donde todavía es alargada la sombra expresionista –nunca mejor dicho–, hay un plano que resulta paradigmático en este sentido: aquel en el que una niña recibe la visita de un enigmático personaje al que sólo vemos a través de la sombra que se proyecta sobre el cartel donde se avisa del peligro de un asesino que anda suelto.

²⁶⁹ Véase STOICHITA, Victor I., *Ob. Cit.*, pp. 147-152.

²⁷⁰ En estos cuadros, además, las presumbibles víctimas permanecen ajenas a las sombras que les acechan, como suele ocurrir en el cine; mientras que en la obra de Rimmer, el personaje amenazado es consciente del peligro que se cierne sobre él y huye despavorido.



Retrato del Dr. Haustein (C. Schad, 1928)



El intelectual (M. Pogolotti, 1937)

Al hilo de las sombras amenazantes se hace obligada la referencia a una de las obras más interesantes de Picasso, la cual, sin embargo, no se cuenta entre las más populares del universal artista malagueño. Se trata de *La sombra sobre la mujer* (1953), impactante óleo que guarda muchas similitudes con otro cuadro titulado *La sombra*, y

que fue realizado, al parecer, tan sólo un día antes que el primero²⁷¹. Tal precisión cronológica no es baladí, pues, como veremos a continuación, el hecho de que *La sombra* se realizara antes que *La sombra sobre la mujer* no hace sino reforzar nuestra tesis de la notable influencia cinematográfica que evidencian ambas obras, especialmente la segunda.

En *La sombra*, Picasso presenta ya a los dos personajes que también protagonizarán su segunda pintura: la mujer desnuda y la sombra de un hombre. Pero mientras que en esta primera versión la sombra se queda a los pies de la cama donde yace la mujer, en el segundo cuadro, como bien indica su título, esa sombra gana protagonismo, abarcando más espacio y desplegándose sobre buena parte del cuerpo desnudo de la dama. Y es que, en realidad, estamos hablando de dos instantes sucesivos pertenecientes a una misma escena o secuencia, algo eminentemente cinematográfico. En los dos cuadros es la luz que procede del exterior, donde todavía se halla el hombre y donde sitúa Picasso el punto de vista del espectador, la que pasa a iluminar ese espacio donde se encuentra la mujer. Un lugar que antes de la irrupción masculina, muy probablemente, estuviese por completo a oscuras. Y es que todo parece indicar que el hombre acaba de abrir la puerta de ese cuarto, que ha descubierto en él a la fémina desnuda y que su enorme sombra, proyectada gracias a la fuerte luz que viene del exterior, se erige en amenaza para la mujer. Si en realidad se trata de una modelo posando para un pintor es lo de menos, pues, lo que a un espectador en pleno siglo XX le viene a la cabeza al ver ambas imágenes, sobre todo la segunda, es una de aquellas angustiosas escenas en las que el asesino o el monstruo, según fuese cine negro o de terror, se acercaba peligrosamente a su víctima.

Pero volvamos a lo que diferencia un cuadro del otro, y que, fundamentalmente, no es otra cosa que la longitud que adquiere la sombra masculina y su correspondiente proyección, en el caso de la segunda pintura, sobre el cuerpo de la mujer. Desde luego, este aspecto diferencial es muy significativo, ya que el hecho de que la consabida sombra llegue a extenderse sobre buena parte de ese cuerpo femenino,

²⁷¹ Véase D. HOLLIER, "Portrait de l'artiste en son absence (Le peintre et son modele)", *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, n° 30, 1989, pp. 5-22.

precisamente sobre pechos, vientre, pubis y muslos, incorpora una idea de posesión que en la primera pintura, en la que la sombra únicamente se proyectaba sobre suelo y cama, sólo era de amenaza. De hecho, lo que sucede en *La sombra sobre la mujer* es que Picasso se ha atrevido a dar un paso más a través de la sombra de su protagonista, la cual pasa a poseer, plástica y simbólicamente, a esa mujer indefensa, como tantas veces se había visto en la gran pantalla desde los grandes cineastas expresionistas. Recordemos otra vez a Murnau y su *Nosferatu* a través de las palabras de Santos Zunzunegui: “Cuando el vampiro penetra, finalmente, en la habitación de Ellen, será también su sombra –emanación del fuera de campo- la que se proyecte sobre la aterrorizada muchacha, manchando de negro su virginal camisión blanco mientras la huella de su mano se deposita sobre el cuerpo de la mujer en un gesto cargado de erotismo malsano”²⁷². En cualquier caso, esta sustitución del fuera de campo por la sombra asesina no es una novedad de *Nosferatu*, ya que se había dado con anterioridad en *El gabinete del doctor Caligari*²⁷³. Este mismo recurso expresivo será de nuevo empleado por Murnau en *Tabú* (1931), última película del director, rodada junto al documentalista Robert Flaherty en la Polinesia. Recurramos de nuevo al texto de Zunzunegui: “Murnau construye el inexorable ascenso de la tragedia mediante un estilizado uso de recursos cinematográficos, entre los que se cuenta una magistral utilización de la sombra como proyección, tal y como se pone de manifiesto en esa escena iluminada por la luz tenue de la luna del trópico que muestra, en primer lugar, una alargada sombra que se dirige hacia la cabaña de los amantes. Después, sobre la figura de la pareja durmiente, la luna proyectará la sombra vengadora de Hitu, mensajero del tabú y animal nocturno como Nosferatu”²⁷⁴. Volviendo a las dos obras de Picasso y a sus sutiles diferencias, ha de destacarse que la sombra del segundo cuadro no es opaca como la del primero, sino que resalta cromáticamente aquellos objetos de la habitación y partes del cuerpo femenino sobre los que se proyecta. Esta notable diferencia en la propia consistencia de la sombra, y siempre teniendo presente nuestra

²⁷² ZUNZUNEGUI, Santos, “Sonata de espectros”, en *La sombra*, Ob. Cit., pp. 71-73.

²⁷³ Esta cuestión se aborda, como ya vimos en la primera parte, poniendo en relación un plano del film de Wiene con una obra del pintor y dibujante Félix Valloton, en BERRIATÚA, Luciano, *Ob. Cit.*, p. 43.

²⁷⁴ ZUNZUNEGUI, Santos, *Ob. Cit.*, pp. 72-73.

tesis de la influencia cinematográfica y los ejemplos anteriormente esgrimidos –muy especialmente el de *Tabú*–, nos puede llevar a la siguiente interpretación: la sombra del primer cuadro, cuya negritud-opacidad es completa, corresponde, en realidad, a la silueta de una figura a contraluz, mientras que en la otra pintura sí que se trata de una auténtica sombra que inunda por completo la estancia y cuanto ésta contiene, dando como resultado lo que se conoce en cine como plano subjetivo, cuando la mirada de un personaje se corresponde al cien por cien con lo que nos muestra la cámara, de manera que el espectador ve por los ojos del personaje cinematográfico –en este caso pictórico–, cosa que no ocurría en el primer cuadro.

En efecto, estas sombras picassianas nos remiten de inmediato y mejor que ninguna otra al cine. La propia condición secuencial de ambas obras, la entrada de esa luz artificial y directa, así como el papel de la sombra amenazante, primero, y posesora, después, se nos revelan como elementos típicamente cinematográficos que Picasso ha sabido trasladar con maestría a su particular universo pictórico.



La sombra (P. Picasso, 1953)



La sombra sobre la mujer (P. Picasso, 1953)

Por último, sería adecuado recordar que también hubo sombras con un sentido poético, no amenazante, que pese a esta circunstancia parecen seguir siendo herederas de las sombras generadas por el expresionismo fílmico en cuanto que quedan convertidas en protagonistas de la obra pictórica. Es éste el caso de *Mito de la luz* (1946), misterioso y evocador cuadro de Marie Germinova, polifacética artista checa también conocida por el pseudónimo Toyen. Sobre unas puertas blancas se proyecta la sombra de un hombre de perfil. Sujeta en sus manos unas plantas con raíces que parece ofrecer a un perro también proyectado sobre la misma superficie. El origen de la sombra del can sí queda revelado en el lienzo: unas manos de mujer enguantadas que practican el ancestral juego de crear sombras de diversos animales sobre la pared. Por el contrario, la sombra masculina aparece sola, completamente autónoma, y además sosteniendo esas plantas como si tuviese consistencia corpórea. Esa autonomía de la sombra que la constituye en personaje es lo que nos recuerda enormemente a las sombras del omnipresente *Nosferatu* y otros films expresionistas. Asimismo, el hecho de que las manos de esa sombra sostengan una planta nos lleva a pensar en las imágenes iniciales de la ya comentada *Meshes of the afternoon*, también obra de autora femenina filmada apenas tres años antes de que Germinova pintase *Mito de la luz*.



Meshes of the afternoon (M. Deren, 1943)



Mito de la luz (M. Germinova, 1946)

CUARTA PARTE

EL ENCUADRE, LA ANGULACIÓN Y EL MONTAJE

Uno de los elementos propios de la imagen cinematográfica es el movimiento, a diferencia de lo que sucede con el resto de las artes bidimensionales, como la pintura o la fotografía. A ello ya atendimos con detalle en la segunda parte de este trabajo. No obstante, existen otros dos elementos que, como la luz y el color, pese a no ser únicamente característicos de la imagen fílmica, sí que adquirieron en este nuevo medio una mayor relevancia expresiva y un más amplio abanico de posibilidades, lo que, de una u otra manera, terminó influyendo decisivamente en no pocos pintores. Esos dos elementos son el encuadre y la angulación, los cuales no han sido todavía tratados en el presente estudio, por lo que se dedicarán los dos próximos capítulos al análisis de diferentes obras pictóricas que pueden ser consideradas deudoras de esa nueva forma de entender el encuadre y de esas marcadas angulaciones que determinan, en buena medida, lo que entendemos por lenguaje cinematográfico.

En cualquier caso, esta cuarta parte incorpora un tercer capítulo que hace referencia al montaje. Éste sí que es un elemento muy cinematográfico, el cual, curiosamente, también terminará influyendo de forma llamativa en las artes plásticas. Dicho fenómeno tendrá especial relevancia, precisamente, durante el período que centra nuestra atención en este estudio, el de las vanguardias históricas, pues en él fueron alumbradas nuevas técnicas artísticas como el *collage*, de la misma manera que otras ya existentes desde unos años atrás alcanzaban su época de máximo apogeo, caso del fotomontaje. Y es que, como tendremos ocasión de ver, ambas disciplinas artísticas guardan una estrecha y sorprendente relación con el montaje cinematográfico.

CAPÍTULO IX

El encuadre

Comencemos por el encuadre, o lo que es lo mismo, hablando en términos cinematográficos, por el espacio transversal que abarca el visor de la cámara²⁷⁵. A su vez, el encuadre está íntimamente relacionado con el concepto cinematográfico de campo, pues de su combinación surge toda la escala de planos que hoy conocemos: plano detalle, gran primer plano, primer plano, plano medio, plano americano, plano de conjunto y plano general. Los cineastas juegan con esta escala de planificación según sus intereses, combinando los distintos tipos de planos para lograr una eficiente narración visual de su historia. Para ello, como es lógico, el realizador cinematográfico ha de dominar la sintaxis propia del cine, sabiendo en qué momento debe emplear un tipo de encuadre u otro. Y es que, por ejemplo, no tiene las mismas posibilidades dramáticas y expresivas un plano de conjunto que un primer plano, o no tiene la misma capacidad de subrayar visualmente un plano americano que un plano detalle. De hecho, será esta capacidad desarrollada por los cineastas de escoger el tipo de plano adecuado según sean sus pretensiones la que heredarán algunos pintores, los cuales, valiéndose de ese amplio abanico de posibilidades que les ofrece la escala de planificación cinematográfica, darán a sus cuadros una profundidad expresiva o una capacidad descriptiva similar a la conseguida por los cineastas a través del visor de la cámara²⁷⁶. Esta influencia parece estar clara para Borau cuando escribe: “Bien cabe afirmar que, hasta cierto punto, el Cine ha contribuido a *reencuadrar* la pintura moderna”²⁷⁷.

En efecto, las diferencias entre lo que venimos considerando como pintura tradicional y la propuesta por estos nuevos artistas atraídos por el cine, en las primeras décadas del pasado siglo, resultan especialmente nítidas en lo que al encuadre se refiere. Así, mientras que en las centurias anteriores, a la hora de realizar un retrato, los pintores siempre mostraban al personaje en cuestión de cuerpo entero, de medio cuerpo o de

²⁷⁵ Véase VILLAIN, Dominique, *El encuadre cinematográfico*. Paidós, Barcelona, 1997.

²⁷⁶ Véase BONITZER, Pascal, *Ob. Cit.*, pp. 89-93.

²⁷⁷ BORAU, José Luis, *Ob. Cit.*, p. 100.

pecho para arriba -lo que en escultura se denominó, desde época clásica, retrato de busto y que en cine equivaldría al primer plano-, ya en el XX, aquellos que consideramos pintores cinéfilos se atreverán a componer un cuadro únicamente con el rostro de su protagonista, como si de un gran primer plano cinematográfico se tratase, o, incluso, a mostrar tan sólo una parte del cuerpo del personaje representado que no sea el rostro – un ojo, una oreja, una mano...-, como si estuviésemos ante un plano detalle. Así que nos encontramos ante un nivel de fragmentación corporal al que nunca se había llegado en la pintura tradicional, en la cual solamente se habían representado tan concretos fragmentos corporales en bocetos o dibujos de estudios anatómicos, pero nunca componiendo por sí solos un cuadro con entidad propia. Luego son los dos tipos de plano más cortos, el gran primer plano y el plano detalle, los que terminan siendo adquiridos por los pintores, precisamente aquellos que Gilles Deleuze hace corresponder en su particular clasificación de los planos con la “imagen-afectiva”²⁷⁸. Con esto parece ser que lo que los pintores vanguardistas andaban buscando, y finalmente encuentran en el cine, no era otra cosa que la consecución de la radicalidad de lo próximo, con un valor fundamentalmente expresivo, en el caso del gran primer plano, y sobre todo analítico en el del primerísimo plano o plano detalle. Cuestión que sus ancestros, los pintores tradicionales, no quisieron abordar. Así lo expresa Camón Aznar: “El cine ha valorizado un elemento no demasiado estimado en pintura: el del tamaño. (...) Hay en esta cercanía y agrandamiento del tema representado valores hipnóticos. Dijérase que el cine aumenta el interés en razón directa del tamaño”²⁷⁹. Afirmación a la que podríamos añadir otra de Pascal Bonitzer: “No puede sorprendernos, entonces, que las vanguardias, que pretendían forzar los límites de la visión media (...), hayan visto en el primer plano el instrumento por excelencia de transgresión de esos límites”²⁸⁰.

De modo que la influencia del cine parece aquí innegable, máxime si tenemos en cuenta que estos nuevos artistas pretenden emular su propia condición de medio

²⁷⁸ Véase DELEUZE, Gilles, *Ob. Cit.*, pp. 131-150.

²⁷⁹ CAMÓN AZNAR, José, *Ob. Cit.*, pp. 55-56.

²⁸⁰ BONITZER, Pascal, *Ob. Cit.*, p. 91. En cualquier caso, parece evidente que el autor engloba bajo el término de primer plano también el plano detalle; de hecho, esgrime más adelante como ejemplo el célebre plano del ojo cortado de *Un perro andaluz*.

basado en la continuidad temporal, de acción en pleno desarrollo, por lo que prescinden de la necesidad de tener que incorporar al cuadro –retrato, se entiende- la mayor cantidad de elementos corporales, pero también de atuendo y objetos, necesarios para ofrecer la máxima información sobre el personaje representado, como sí que venían haciendo los pintores tradicionales históricamente. Y es que estos artistas de las vanguardias, como ya vimos en los capítulos dedicados al movimiento, se interesan más por la representación del instante fugaz, tan cinematográfico, que por la del momento esencial, clave en la pintura tradicional, entendiéndose que hay un antes y un después de la imagen que nos ofrecen en sus cuadros, quedando inmersos, por lo tanto, en un discurrir temporal que sólo le es propio al cine de entre los sistemas de representación visual vigentes por aquel entonces. Reflexionando sobre este mismo asunto, escribe Boraú acerca de un cuadro de Francis Bacon: “La continuidad que el espectador cinematográfico *crea* sentir ante dos imágenes sucesivas, y por tanto diferentes, se la ofrece de una tacada Bacon, permitiéndole disfrutar de lo inmediatamente anterior o posterior a lo que podríamos llamar el instante principal del cuadro y de sus personajes. En cierto sentido, es como si el artista planteara una cuestión y él mismo la diera por resuelta a su vez”²⁸¹.

Primerísimo plano²⁸²

Podría parecer que lo más lógico fuese iniciar este apartado refiriéndonos al plano general, al de conjunto, al plano medio o al primer plano, pero este tipo de escalas son las que, precisamente, han empleado los pintores tradicionales a lo largo de la historia con total naturalidad. De modo que resultaría del todo absurdo hablar de una influencia del cine en la pintura desde este punto de vista, pues la novedad a la que nos referimos no es otra que la que se deriva del atrevimiento por parte de ciertos pintores vanguardistas a la hora de encuadrar sus personajes y objetos, pues emplearían unos

²⁸¹ BORAÚ, José Luis, *Ob. Cit.*, p. 102.

²⁸² Se utiliza este término para simplificar, pero la expresión más completa y exacta sería la de primerísimo primer plano, utilizada, por ejemplo, en la exhaustiva clasificación de planos que se ofrece en MITRY, Jean, *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*. Siglo XXI, Madrid, 1984, pp. 169-170.

niveles de la escala nunca vistos anteriormente en la historia de la pintura, salvo contadísimas excepciones, y que deben entenderse considerando el ascendente cinematográfico como una realidad.

Comencemos dejando clara una importante diferencia entre el primer plano y el plano detalle o primerísimo plano, en cuanto a su relación con la pintura se refiere. En ambos casos, claro está, la intención del artista plástico vendría a ser la misma que la del cineasta: la mayor carga expresiva o penetración psicológica del personaje representado, en lo que al primer plano se refiere, y el subrayado de un detalle, ya sea corporal o relativo a un objeto, en el caso del primerísimo plano. Pero la presencia del primer plano en la pintura de comienzos del XX, realmente, no supone ninguna novedad con respecto a la pintura desarrollada hasta entonces. Y es que, si bien es cierto que el pintor tradicional solía encuadrar al personaje retratado en lo que en cine se denomina plano plano de conjunto o en plano medio, también lo es que, en algunas ocasiones, se acercaba más al rostro hasta componer lo que hoy consideramos un primer plano, es decir, lo que en las artes plásticas se solía denominar retrato de busto. Este fenómeno se agudizó en la segunda mitad del XIX, y más todavía en el nuevo siglo XX, por lo que parece bastante probable que las novedades de la fotografía, en el primer caso, y del cine, en el segundo, contribuyesen de forma decisiva a la proliferación del primer plano en los trabajos pictóricos de los autores de aquellas décadas. Pero, como ya se ha advertido, sería del todo erróneo considerar como una novedad propiciada por la aparición de la fotografía o del cine algo que se viene dando en pintura desde hace siglos. Por todo ello no atenderemos al primer plano dentro de este estudio, pero sí al primerísimo plano o plano detalle, el cual supone una elocuente novedad ofrecida por la pintura vanguardista del revolucionario siglo XX con respecto a lo visto en las centurias precedentes. En cualquier caso, también será objeto de nuestra atención en el presente capítulo un tipo de plano que ocupa un espacio intermedio entre el primer plano y el plano detalle: el denominado gran primer plano. En esta ocasión es el rostro del personaje representado el que colma por completo el cuadro, dando apenas cabida al cuello y, tan sólo en ocasiones, a la parte superior de los hombros. “Donde esta pungente cercanía adquiere un poder de la más intensa emotividad es en la figura

humana. Una cabeza en el primer plano tiene una fuerza de sugestión hipnótica. (...) Y aquí podemos otra vez mostrar una de las diferencias fundamentales del cine y de la pintura. En ésta, el retrato, aun en los ejemplos más impetuosos y requesidores, como los de Goya, deja siempre un espacio de reflexión, una distancia crítica con el espectador”²⁸³, palabras de Camón Aznar que, pese a hablar de primer plano, parecen referirse al gran primer plano²⁸⁴. De manera que nos enfrentamos a un tipo de escala que se ha de considerar inédita en el arte tradicional y que, sin embargo, hará fortuna a la luz del nuevo siglo de la mano de artistas como Tamara de Lempicka, original, novedosa y permeable al influjo de otros medios artísticos como el cine.

Más arriba se ha dicho que los cineastas emplean este tipo de plano para resaltar o subrayar visualmente un objeto -generalmente de pequeño tamaño- o una parte muy concreta del cuerpo del personaje filmado -boca, oreja, ojo, mano, etc-. Efectivamente, es ésta la principal función encomendada al plano detalle, a la que también responderán las pretensiones de los artistas plásticos del XX, aunque aquí, como venimos haciendo a lo largo de todo el estudio, nos detendremos en las obras de aquellos que se encuadran en el primer tercio del siglo. Y es que no son pocos los artistas de esa nueva centuria interesados en ofrecernos el objeto representado en un primerísimo plano, siendo, eso sí, no tanto la pretensión de mostrar todo lujo de detalles sobre lo pintado, sino la intención de otorgar a aquello un plus de expresividad o de capacidad analítica, el motivo principal que llevó a tales artistas a la entusiasta incorporación de este tipo de escala tan cinematográfica a su discurso plástico.

En cuanto a este asunto de la traslación del plano detalle desde la pantalla hasta el lienzo, lo conveniente sería ir por partes -nunca mejor dicho-. En efecto, este tipo de plano lleva implícita la fragmentación, sobre todo si se trata, como es lo más frecuente, de una representación corporal. Comencemos, por tanto, por uno de los fragmentos corporales que en más ocasiones se ha visto amenazado por la impúdica cercanía del primerísimo plano: la boca. No cabe la menor duda de que esta particular cavidad facial ha sido uno de los elementos del cuerpo humano que más ha llamado la

²⁸³ CAMÓN AZNAR, José, *Ob. Cit.*, p. 57.

²⁸⁴ Seguramente, el prestigioso historiador del arte, como otros muchos investigadores no especializados en cine, englobaría en el concepto de primer plano el de gran primer plano.

atención de los cineastas, desde los propios albores del cine –la boca protestona y hambrienta de *El gran bocado* (*The Big Swallow*, James A. Williamson, 1901)²⁸⁵ - hasta la más rabiosa postmodernidad –la gran boca catódica de *Videodrome* (*Videodrome*, David Cronenberg, 1982)²⁸⁶-. De igual modo, los creadores plásticos, a lo largo de todo el siglo, no permanecieron ajenos a la fascinación que aquella curiosa abertura por donde se come y se habla causaba en sus colegas cineastas²⁸⁷. Así, la boca ha sido representada en primerísimo plano por numerosos pintores del XX, resultando un motivo verdaderamente obsesivo en algunos de ellos, como demuestran las series llevadas a cabo por Tom Wesselmann y José Loureiro.

Pero no vayamos más allá del período histórico-artístico que nos concierne, ya que en él, como es natural, los atrevidos artistas vanguardistas fueron permeables a este tipo de incorporaciones formales y estéticas de origen cinematográfico. En este sentido, films como *El gran bocado*, mencionado más arriba, constatan que ya existió esa potente presencia de la boca, ofrecida en plano detalle, desde los primeros años del cine, lo que posibilitó que las propuestas vanguardistas que se sucedieron en las décadas siguientes pudiesen gozar de referentes tan rotundos como el de la película de Williamson. De hecho, en aquel mismo año de 1901, el alemán Max Beckmann realizó uno de sus más curiosos autorretratos. Éste parece extraído directamente de *El gran bocado*, pues en él se muestra el rostro del artista con la boca abierta, ofrecido en primer plano y en blanco y negro. Dicho retrato podría equivaler a un plano inmediatamente anterior al de la boca, ya en plano detalle, que termina por engullir la cámara. Pero, en cualquier caso, de lo que aquí se trata es de ver si esa idea de la boca ofrecida en primerísimo plano se traslada de la gran pantalla al lienzo. Y es esto lo que sucede, en efecto, en *A la hora del observatorio, los enamorados* (1934), muy probablemente, la obra pictórica más recordada del polifacético Man Ray. En ella, una enorme boca cerrada, compuesta por sinuosos y rojísimos labios de mujer, surca un evocador cielo

²⁸⁵ Véase RUIZ, Luis Enrique, *Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1895-1917)*. Mensajero, Bilbao, 2000, pp. 97-98.

²⁸⁶ Véase GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel, *D. Cronenberg. La estética de la carne*. Nuer, Madrid, 1999, pp. 94-114.

²⁸⁷ Sobre la importancia que ha tenido la fragmentación corporal en el arte del último siglo véase RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus... Ob. Cit.*, pp. 207-233.

aborregado, al tiempo que sobrevuela un paisaje oscuro. Esa boca, la cual ocupa la mayor parte del lienzo, aparece plenamente seccionada, como un elemento, tan fantástico como metafórico, totalmente autónomo. Para ello, claro está, Ray recurre al primerísimo plano, lo que confiere al elemento representado –la boca, en este caso- un total protagonismo, y lo que le permite incorporarla, como si de un recorte de *collage* se tratase, al fondo paisajístico elegido, siempre quedando como el elemento predominante que protagoniza una escena muy surrealista. Una boca que, además, y aunque sólo sea por el hecho de responder a los sinuosos labios sellados de una mujer, nos recuerda a otra presente en un film concreto, el ya mencionado en capítulos precedentes *Ballet mécanique* de Fernand Léger -realizado diez años antes que el cuadro que nos ocupa-, donde uno de los numerosos primerísimos planos que integran la catarata de imágenes que compone el autor corresponde a la atrayente boca de una joven, cuya marcada horizontalidad y estilización, expresada a través de los labios, nos lleva a pensar en la posterior obra de Man Ray.

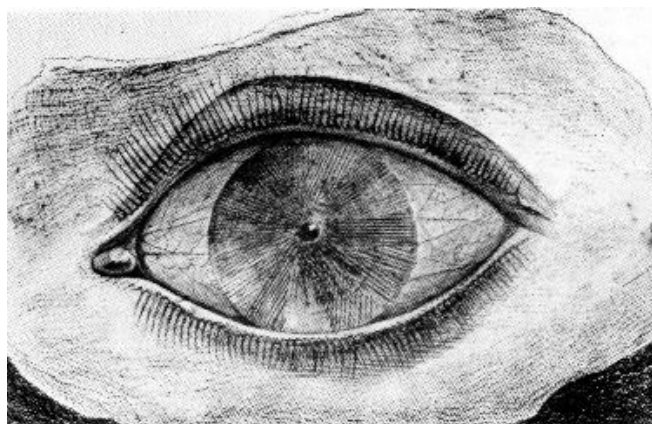


A la hora del observatorio, los enamorados (Man Ray, 1934)

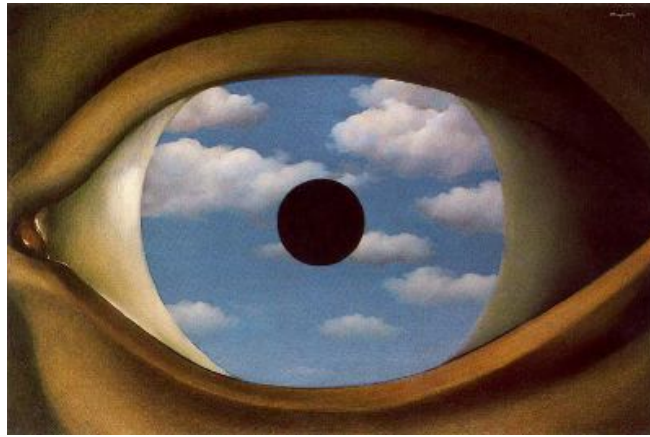
Y tras la boca, el ojo, ese delicado y sofisticado elemento facial que tanto ha preocupado a los artistas históricamente²⁸⁸. En efecto, el complejo órgano de la vista, con su rotundo potencial icónico y estético, ha sido objeto de atención para los más variados creadores, sobre todo en el período que nos incumbe, el de las vanguardias,

²⁸⁸ Sobre el simbolismo del ojo desde las más remotas culturas véase CIRLOT, Juan Eduardo, *El ojo en la mitología: su simbolismo*. Huerga y Fierro Editores, Madrid, 1998.

como podremos comprobar más adelante al hablar de cuestiones iconográficas. Pero también resulta pertinente referirnos al ojo en este apartado dedicado a la traslación del plano detalle a la pintura, para lo que el dibujo de Max Ernst titulado *Rueda luminosa* (1925) constituye un caso paradigmático: un ojo aislado, situado en una especie de trozo de tela, protagoniza por completo el cuadro, ocupando el centro de la composición, simulando su iris –el cual se puede ver con detalle debido a que el ojo ha sido representado a gran escala- una rueda, de ahí el título de la obra. Un paso más allá es el que da René Magritte en *El falso espejo* (1928), donde la totalidad del lienzo queda ocupada por otro ojo, actuando ahora los párpados como una suerte de marco dentro del propio cuadro, quedando en su interior –lugar correspondiente al iris- un hermoso cielo con nubes donde se ubica, como si de un astro se tratase, la pupila. Estamos, sin duda, ante una de esas imágenes imposibles creadas por el portentoso ingenio surrealista del pintor belga, el cual, en esta ocasión, yendo incluso más allá que Ernst, se atreve, ya no sólo a convertir en total protagonista de su pintura a un determinado fragmento corporal como es el ojo, sino a ocupar con él la totalidad del cuadro. Dos casos en los que los pintores surrealistas otorgan al ojo una dimensión que sólo se puede llevar a representación a través de lo que entendemos por un primerísimo plano o plano detalle, lo cual nunca antes habíamos visto en un lienzo, pero sí en celuloide. Ojo como espejo fantástico y engañoso, poderosa imagen surrealista, llena de rotundidad simbólica. Ya veremos su gran caudal iconográfico incentivado por esta y otras vanguardias en la quinta parte.



.Rueda luminosa (M. Ernst, 1925)



El falso espejo (R. Magritte, 1928)

También las manos llamaron la atención de los artistas cautivados por el cine. Pero, en esta ocasión, y a diferencia de lo que había ocurrido con bocas y ojos, sí que encontramos en la pintura tradicional algún caso de representación de una mano a partir de lo que entendemos por plano detalle, fuera ya del ámbito del dibujo o del grabado. Sería precisamente en ese espacio en el que habría que colocar los dibujos azulados realizados por Durero o Hyacinthe Rigau y Ros, a los que ya se aludió en el apartado dedicado al color. Pero, en cualquier caso, las manos representadas en tales dibujos no aparecen en plano detalle sino en primer plano. Por el contrario, *Mano de hombre* (1630) y *Marat* (1793), de Velázquez y David, respectivamente, son dos óleos en los que la mano representada se muestra en primerísimo plano. En ambas obras es una mano sujetando un papel escrito la que protagoniza por completo la escena. No obstante, *Marat* se nos revela como una prolongación de *La muerte de Marat*, obra del mismo año, pues, mientras que en esta segunda se exhibe al joven revolucionario recién asesinado en su bañera, en la primera se muestra, como si de un plano detalle se tratase, la mano del asesinado Marat con el papel que delata a la mujer que lo ha matado. Todo lo cual nos lleva a reconocer que, si se tratase de unas obras realizadas algo más de un siglo después, hablaríamos de forma decidida y entusiasta de una clara influencia cinematográfica. No obstante, el interés del supuesto plano detalle está más en el papel que sujeta el asesinado que en la mano de éste, la cual aparece desplazada al extremo izquierdo del cuadro, dejando el centro para la consabida nota delatora. Mientras tanto,

en la obra de Velázquez, realizada un siglo y medio antes, mano y papel ocupan el centro del cuadro, aunque, una vez más, parece que el interés del artista está más en exhibir la pequeña hoja donde está escrito su propio nombre que en mostrar la mano que la sujeta. Pero, sea como fuere, Velázquez vuelve a ser un adelantado a su tiempo, un deslumbrante precursor, al mostrar este pequeño objeto de la misma manera que lo haría un cineasta cuatro siglos después, valiéndose de un primerísimo plano.

Situándonos ya en el siglo XX, en plena vorágine vanguardista, se hace imprescindible la alusión a *Edipo Rey* (1922)²⁸⁹, inquietante pintura realizada por Max Ernst, uno de los pilares del surrealismo plástico. En dicha obra, Ernst pinta una mano en primerísimo plano, la cual ocupa por completo la mitad izquierda del cuadro –aunque de ésta sólo se vean los dedos-, mientras que en el lado derecho destacan las cabezas de dos animales fantásticos. La mano, que es lo que aquí nos interesa, sujeta una nuez, apareciendo ésta atravesada por las púas de un extraño objeto que también afecta, alcanzándole en un par de dedos, a la citada mano. El conjunto, desde luego, irradia extrañeza y desasosiego, convirtiéndose en una de las primeras manifestaciones pictóricas digna de ser considerada plenamente surrealista. Y dicho efecto se logra, fundamentalmente, gracias al detalle con que es exhibida esa mano torturada, la cual, sin embargo, no sangra, pese a los punzones que atraviesan sus dedos índice y pulgar. De ahí que la decisión del artista de utilizar un primerísimo plano, al modo cinematográfico, se nos antoje totalmente acertada, teniendo en cuenta que su principal objetivo es el de llamar la atención sobre esa mano extrañamente herida, al tiempo que refuerza su carga expresiva dentro de este conjunto propio de una emanación del subconsciente, de una llamativa pesadilla.

²⁸⁹ La obsesión de Ernst por el mito clásico de Edipo, pero sobre todo por su interpretación freudiana, será traída a colación de nuevo más adelante, al analizar los *collages* que realizó para su ambicioso proyecto *Una semana de bondad*.



Edipo Rey (M. Ernst, 1922)

Pero será el prolífico Salvador Dalí, una vez más, el artista que más interés demuestre por un elemento corporal de tanto nivel simbólico como es la mano. No obstante, las deformidades y desproporciones a las que somete, en no pocas ocasiones, a las manos –*El juego lúgubre*, *Aparato y mano*, *La mano-Remordimientos*, etc- no serán objeto de nuestra atención en este estudio, pero sí los acercamientos a éstas en forma de plano detalle.

Comencemos por *Pájaro herido* (1928), donde Dalí muestra un dedo seccionado junto a los restos óseos de un pájaro. De modo que ya no sólo estamos ante el detalle de una mano, sino ante la representación de una parte de esa mano, un dedo. La falange seccionada aparece como mero escombros, rodeada por los huesecillos del pájaro, siendo éstos, en teoría, elementos de mayor tamaño que el dedo. En cualquier caso, será éste –un simple dedo desmembrado- el indiscutible protagonista del cuadro al quedar engrandecido por la curiosidad, prácticamente arqueológica, del artista, siendo ofrecido en primerísimo plano. Exactamente lo mismo es lo que aborda el propio Dalí en *Dedo pulgar, playa, pájaro putrefacto y luna*, obra casi idéntica a la anterior y que también fue realizada en 1928, aunque, en esta ocasión, el dedo esté más esquematizado –ha desaparecido la uña- y, en el fondo del cuadro que sirve como marco, el autor opte por el negro en lugar de los colores terrosos empleados en *Pájaro herido*.

Por último, *La mano cortada*, igualmente realizada en 1928, termina por constatar el marcado interés –parece incluso obsesión- que Dalí tenía en aquella época por las manos y dedos seccionados. En esta ocasión se trata de un sencillo dibujo en blanco y negro, pero las principales constantes temáticas y formales se mantienen con respecto a las dos obras que acabamos de comentar: el fragmento corporal –aquí la mano completa en lugar de un solo dedo- seccionado y derruido, siéndonos ofrecido con la cercanía de un plano detalle. De manera que el inminente cineasta Dalí –tan sólo unos meses después rodaría con su amigo Luis Buñuel el film *Un perro andaluz*- comienza a introducirse en el lenguaje cinematográfico desde la pintura, alcanzando un nivel de acercamiento al objeto representado, como se puede apreciar en estas tres obras realizadas en 1928, semejante al conseguido por el primerísimo plano del cine. El espectador de cine que era Dalí daba, seguramente sin conciencia de ello, sus primeros pasos en el séptimo arte a través de la pintura²⁹⁰.



Pájaro herido (S. Dalí, 1928)

²⁹⁰ Como ya se vio en el capítulo tercero, Dalí devuelve al cine la iconografía de la mano cortada en un célebre plano de *Un perro andaluz*.

Gran primer plano

Como no podía ser de otra manera y entroncando con las bocas y ojos, el plano detalle no sólo debe entenderse, en lo que a cabeza y rostro se refiere, en relación con fragmentos faciales concretos. Pues el rostro en su conjunto, yendo más allá del primer plano, también puede ser ofrecido con mayor proximidad y detalle, denominándolo en estos casos –y nunca mejor dicho- gran primer plano²⁹¹. En este sentido, la figura de Tamara de Lempicka resulta especialmente relevante. De hecho, la artista polaca completaba, junto a Georgia O’Keeffe y Frida Kahlo, la triada de grandes pintoras figurativas de la primera mitad del siglo. Sus pinturas –sobre todo eran retratos de la burguesía de la que formaba parte la propia artista- tenían una fuerza inusual. En ellas, el dibujo, cortante y atrevido, manda sobre el color, aunque el llamativo metalismo que solía otorgar a éste juega a favor de ese innegable impacto visual que provoca en el espectador la observación de sus obras²⁹².

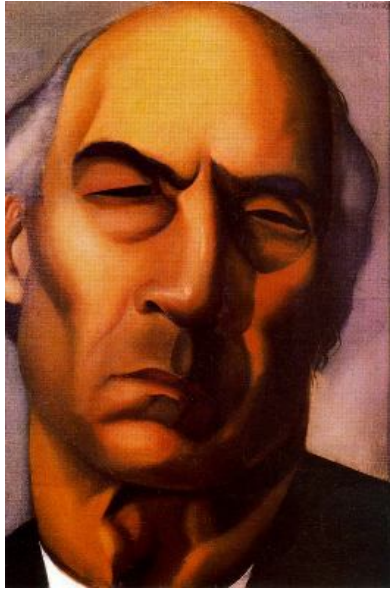
Algunos de estos retratos –eso sí, quizá los menos conocidos- son abordados por la artista desde una cercanía radical, llegando a ser, en ocasiones, incómoda para el propio espectador. *Retrato de André Gide* (1924) y *Retrato de chica joven* (1930-32) son dos buenos ejemplos. En ambas obras es el rostro del retratado el que ocupa prácticamente la totalidad del lienzo, quedando el fondo neutro reducido a unos escasos centímetros. Del mismo modo, el cuello de la blusa, en el retrato de la chica, y el de la camisa y la parte superior de la chaqueta, en el retrato masculino, son los únicos elementos no pertenecientes a la cabeza del personaje representado que se incluyen en la imagen, quedando, además, relegados a la mínima expresión y al extremo inferior del cuadro. El objetivo principal de la autora, consistente en enfatizar la penetración psicológica en dichos personajes, es plenamente alcanzado gracias a ese portentoso acercamiento hacia los rostros. Así que, una vez más, podemos considerar que la analogía establecida entre dichas pinturas y lo que es un gran primer plano

²⁹¹ Un completo análisis acerca de la gran importancia que tiene la representación del rostro en el cine se da en AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997.

²⁹² Sobre la tormentosa vida de la artista y su impactante obra véase CLARIDGE, Laura, *Tamara de Lempicka. Una vida de déco y decadencia*. Circe, Barcelona, 2000.

cinematográfico, tanto en ejecución formal como en intencionalidad artística y expresiva, queda justificada.

Otras dos obras en las que Tamara de Lempicka se acerca decididamente al rostro del personaje representado son *Cabeza de mujer eslava* (1924) y *Virgen azul* (1934). La primera de ellas recoge a la perfección los rasgos característicos de la mujer eslava: rostro ancho, labios carnosos, nariz de punta redondeada, ojos pequeños, etc. También la coloca sobre un fondo neutro con escasa presencia, aunque, en esta ocasión, ocupa un poco más de superficie que en los dos retratos anteriormente comentados. Fuera ya de su imponente rostro, el cual llena la práctica totalidad del lienzo, tiene cabida su cuello poderoso y fuerte, como evidencia el grueso pliegue muscular que en él se forma. Por el contrario, *Virgen azul* consiste en la representación de un rostro femenino tremendamente delicado, de boca pequeña, nariz fina y grandes ojos. Además, en esta obra es el propio manto que cubre la cabeza de la Virgen –por supuesto, de intenso color azul- el que enmarca por completo su rostro, haciendo casi del todo inexistente la presencia del fondo. De manera que estamos ante dos obras muy distintas en cuanto al tipo de mujer representada: por un lado, la contundente presencia física de la mujer eslava, y, por otro, la delicadeza propia de una Virgen. Sin embargo, ambas pinturas coinciden en mostrar a estas mujeres mirando hacia el lado izquierdo, a diferencia de la mirada al espectador propuesta en los dos retratos antes vistos, aunque coinciden con aquéllos, siendo esto lo que ahora nos importa, en el encuadre escogido, el más idóneo para la penetración psíquica y el impacto dramático, y que no es otro que el del gran primer plano cinematográfico.



Retrato de André Gide (T. de Lempicka, 1924)



Cabeza de mujer eslava (T. de Lempicka, 1924)

Mencionaremos, por último, otros dos ejemplos de entre los numerosos que pueden ilustrar este fenómeno. Se trata de dos obras del hispano-uruguayo Joaquín Torres-García, ambas de 1928, muy similares entre sí y tituladas *Cabeza de negro* y *Cabeza primitiva*. La oscuridad cromática, la triste mirada al espectador y el esquematismo de sus rasgos faciales –la vigencia de las máscaras africanas, desde Matisse y Picasso, sigue indemne-, unido a lo que aquí y ahora nos concierne, la radical cercanía de los rostros como si de un gran primer plano o, incluso, un primerísimo plano cinematográfico se tratase, son elementos que convierten estos dos cuadros en obras prácticamente idénticas. Dicha coincidencia hace que éstos destaquen entre los varios casos de esta naturaleza que se pueden encontrar a lo largo de la atractiva obra de Torres-García²⁹³.

²⁹³ Véase Torres-García. *Tras la máscara constructiva*. Catálogo de exposición, Fundación Cajamurcia, Murcia, 2008.



Cabeza de negro (J. Torres-García, 1928)

Desencuadres

Una vez vistos algunos ejemplos de cómo el plano detalle y el gran primer plano son incorporados al repertorio de los más audaces artistas del siglo XX, toca dirigir nuestra atención hacia otra deuda adquirida por estos pintores con respecto al cine. Nos referimos a cierta manera de situar a los personajes de sus cuadros, desplazándolos radicalmente a su perímetro. Sobre la extrañeza que dicho fenómeno provoca en el espectador de arte de principios de siglo escribe Bonitzer: “Esta extrañeza se vuelve notoria por el hecho de que en el centro del cuadro, normalmente ocupado en la representación clásica por una presencia simbólica (...), no hay nada, no ocurre nada. El ojo acostumbrado (¿educado?) a centrar de inmediato, a ir al centro, no encuentra nada allí y refluye hacia la periferia, donde algo palpita aún, a punto de desaparecer”²⁹⁴. Y esto implica, en no pocas ocasiones, que las figuras queden cortadas por los bordes del cuadro de una manera jamás vista en la pintura tradicional. Ello nos lleva al encuadre cinematográfico, del cual salen y entran figuras continuamente, lo que hace

²⁹⁴ BONITZER, Pascal, *Ob. Cit.*, pp. 86-87.

que el ojo del espectador se acostumbre a una constante disección de los cuerpos representados, siendo este fenómeno especialmente significativo cuando son los rostros y cabezas de los protagonistas los que son seccionados. Y es que el cine incorporó pronto a su lenguaje artístico un nuevo campo espacial sin el cual no se entienden estos cortes que sufren los personajes. En definitiva, se trata de una nueva concepción del espacio que muchos artistas plásticos también quisieron hacer suya a lo largo del siglo, lo que en cine deriva en el concepto de fuera de campo. En palabras de Borau: “Tal poder de disección visual del Cine, ejercido a través del proceso conocido como montaje analítico, ha acostumbrado al espectador a aceptar la aparición de cuerpos u objetos fragmentados en los márgenes de la imagen que juegan en ese preciso instante un papel secundario en relación con el tema principal de la misma, pero que tampoco pueden ser soslayados, bien porque acabemos de verlos cercanos en el conjunto anterior de la escena, bien porque nos preparan para comprender ésta cuando lleguemos a presenciarla en su integridad”²⁹⁵.

Eso sí, este concepto del espacio resulta, por las características esenciales de cada sistema de representación, distinto según hablemos de pintura o de cine. Así lo explican Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras: “El fuera de campo en la pintura es siempre imaginario, el espectador nunca podrá verlo, aunque la representación lo construya: el resto del espacio y las figuras que violentamente corta Degas, lo que miran los personajes de *Paseo matinal* (1785), de Gainsborough, o los de *El balcón* (1868), de Manet, el barco que divisan los supervivientes del *Nafragio de la Medusa* (1819), de Géricault, etc. Por el contrario, en el cine, el fuera de campo es concreto, puede verse con un simple deslizamiento de la cámara y el espectador siempre lo tiene presente”²⁹⁶. Esto resulta irrefutable, pues es la propia naturaleza de la pintura la que le impide abarcar, en un momento dado, ese fuera de campo que la cámara de cine siempre tiene a su alcance. No obstante, no fueron pocos los pintores que durante el pasado siglo actuaron, a la hora de componer sus cuadros, como si el fuera de campo sí que pudiese ser alcanzado desde la pintura, olvidando, conscientemente, la completa imposibilidad

²⁹⁵ BORAU, José Luis, *Ob. Cit.*, p. 98.

²⁹⁶ ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *Op. Cit.*, p. 35.

de llevar a cabo tal empresa desde el medio artístico que manejaban. Y es esto lo que intentamos explicar en las próximas páginas, esgrimiendo una serie de casos que puedan funcionar como ejemplos reveladores. Para ello partimos, curiosamente, de un pintor como Edgar Degas, a cuyas figuras cortadas por el cuadro se aludía en la cita anterior para ejemplificar esa imposibilidad de concretar el fuera de campo por parte de la pintura. Aquí, por el contrario, entendemos el papel de este artista como el de un precursor a la hora de intentar alcanzar esa ilusión espacial que sólo le es posible al cine y que, sin embargo, como ya se ha dicho más arriba, terminó por ser práctica habitual para algunos destacados pintores de la primera mitad del nuevo siglo.

Se podría decir que esta nueva forma de encuadrar llevada a cabo por los pintores del XX ya había sido cultivada por el impresionista Degas unas décadas antes. Y es que, en efecto, el atrevido artista francés no tuvo reparo a la hora de llevar a cabo composiciones descentralizadas, llegando a cortar los cuerpos de sus figuras –entre ellas sus célebres bailarinas- en varios de sus lienzos²⁹⁷. Resulta un caso extremo de este atrevimiento de Degas su obra *El empresario* (1877), donde el personaje representado, además de aparecer de espaldas al espectador, pierde uno de sus brazos y parte del rostro al ser cortado por el lado izquierdo del cuadro, por lo que parece haber iniciado su camino hacia el fuera de campo, hablando en términos cinematográficos. Dicho fenómeno se ha advertido en más de una ocasión como reflejo de la intensa influencia que la fotografía, tan denostada por la mayor parte de los pintores decimonónicos, tuvo en Degas, el cual nunca ocultó su simpatía e interés hacia este nuevo sistema de representación visual. En cualquier caso, Degas no añade a sus escenas desencuadradas ningún otro elemento que nos remita al cine, cosa que sí harán con frecuencia los artistas del XX que veremos a continuación. Por lo que, abundando en la tesis que venimos manteniendo a lo largo de este estudio, la acumulación de dos o más aspectos que nos pudieran remitir al cine dentro de un mismo cuadro debería ser considerada como prueba del ascendiente cinematográfico de dicha obra.

²⁹⁷ Aaron Scharf apunta a la influencia de la fotografía instantánea en cuanto a las figuras cortadas de algunos cuadros de Degas, pero, igualmente, pone este aspecto en relación con la idea de progresión cinemática que reconoce en estas mismas obras, lo que no invalida, por tanto, nuestra apreciación del pintor como precursor de otros artistas posteriores que estarán, éstos sí, influidos por el cine en cuanto a dicho fenómeno. Véase SCHARF, Aaron, *Ob. Cit.*, pp. 210-216.

Es esto lo que acontece en algunas obras de Félix Vallotton, interesantísimo artista de quien ya advertimos su condición de precursor en la parte dedicada a la luz y el color. Pero ahora, en lo que a composiciones descentradas se refiere, no sería del todo correcto concederle a Vallotton esa impronta de adelantado al cine o de feliz precursor. Y es que, pese a la temprana fecha de las obras a las que aludiremos a continuación – último lustro del XIX, como en el caso de las comentadas en el noveno capítulo-, el cine ya podría haber sido, sin problema alguno, referente para el pintor. Ello se debe a que el invento de los Lumière exhibía desde un principio figuras cortadas por los márgenes del cuadro, aunque entonces fuese sin la intencionalidad dramática o la pretensión plástica que más adelante demostrarán los cineastas en determinadas ocasiones. De ahí que consideremos la influencia cinematográfica en estas obras tan probable como la fotográfica.

En este sentido, varias xilografías de la serie titulada *Intimidades*, llevadas a cabo en 1898, podrían ser esgrimidas como ejemplos²⁹⁸. De entre todas ellas, destaca una que resulta especialmente paradigmática: *Las cinco (Intimidades VII)*. En ella, el autor insiste en el tema que reina en toda la serie y que no es otro que el de los curiosos comportamientos de parejas ubicadas en diversas habitaciones. Así, en la obra que nos ocupa, la pareja que la protagoniza se funde en un abrazo arrebatador. Eso sí –de ahí nuestro interés- los personajes que se abrazan no ocupan el centro de la composición, pero tampoco se desplazan llamativamente a uno de los lados, sino que se desplazan de forma radical hacia el extremo derecho, llegando a ser cortado por dicho margen el cuerpo de la mujer. Figuras, pues, descentralizadas al máximo, ya que, si se escorasen un poco más, terminarían desapareciendo del cuadro, o lo que es lo mismo, en fuera de campo. Y si a este importantísimo aspecto añadimos el hecho de que esta xilografía, como todas las de su serie, está ejecutada en blanco y negro, nos vemos obligados a hablar de una obra con un rotundo sabor a cine.

²⁹⁸ Véase *Félix Vallotton, 1865-1925*. Catálogo de exposición, Banco de la República, Bogotá, 1987.



Las cinco (F. Vallotton, 1898)

Dejando ya la sorprendente figura del suizo Vallotton, convendría seguir nuestro camino por las distintas veredas vanguardistas del arte europeo que inauguraba el siglo. Nuestra siguiente parada es la Italia del futurismo. En este ámbito artístico, un caso revelador sería el que constituye una de las obras realizadas por el artista Gino Severini. Su título es *El violinista de sociedad*, siendo realizada en 1915, y presenta varios elementos de los que podemos considerar cinematográficos: su cromatismo limitado al blanco y negro –con su correspondiente variedad de grises–, la ejecución de ráfagas intentando transmitir la idea de movimiento²⁹⁹ y, sobre todo, pues es lo que ahora nos interesa, el corte correspondiente al encuadre. En el cuadro se representa a un violinista en plena actuación, quedando el instrumento musical en el mismísimo centro de la composición, por lo que la cabeza del intérprete, pese a estar inclinada hacia el violín, aparece claramente cortada por el lado superior del cuadro. El resultado, desde luego, nos remite de inmediato a un encuadre típicamente cinematográfico, donde el hecho de cortar parte de la cabeza del protagonista de la escena se asume y entiende sin dificultad alguna, cosa que sería impensable si hablásemos de una pintura realizada antes del nacimiento del cine, excepción hecha del mencionado Degas.

Una obra similar en cuanto al corte llevado a cabo por el encuadre es *Madre y niño en una barca* (1921), realizada por David Bomberg. En este óleo no se presenta a

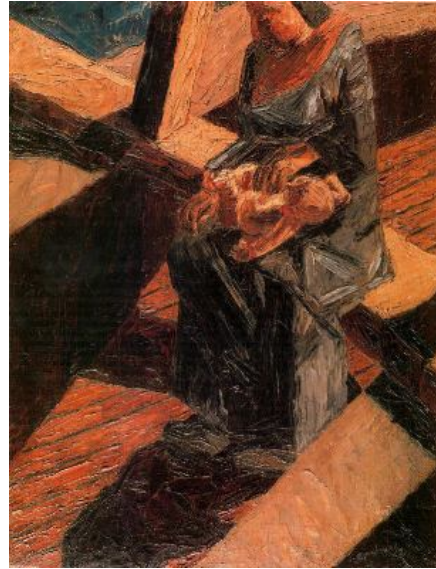
²⁹⁹ Obsérvese la similitud respecto a esta característica, así como en relación a la propia temática de la obra, con *La mano del violinista* de Balla, pintura citada en la página 162.

la figura principal en lo que en cine sería un plano medio o un americano, como en la obras de Severini que acabamos de explicar, sino que ofrece, en plano de conjunto, la escena protagonizada por una madre con su pequeño hijo en brazos sobre una barca. De manera que, en esta ocasión, todavía resulta más llamativo el hecho de que la cabeza de la madre quede cortada, aproximadamente por la mitad, por el lado superior del cuadro. Desde luego, una imagen así sería del todo inaudita en lo que venimos denominando pintura tradicional –otra vez con la excepción del atrevido y precursor Degas-, siendo aumentada su condición de deudora del cine si tenemos en cuenta el marcado ángulo desde el cual es representada dicha escena y que se corresponde con lo que en lenguaje cinematográfico entendemos por picado, a lo cual atenderemos un poco más adelante al abordar el tema de las angulaciones.

Aún más radical resulta *La sogá (figura en la ventana)*, cuadro turbador realizado por José Caballero en 1935. En él, la figura femenina que protagoniza la imagen tiene seccionada su cabeza a la altura de la frente por el extremo superior del cuadro. El resto de elementos que componen la imagen –cuerda, recipiente de cerámica, plato, cortina, etc- aparecen completos, perfectamente ubicados dentro de la composición, de la misma manera que el tronco y los brazos de la mujer. De modo que vuelve a ser la parte principal de su cuerpo, la cabeza, aquella que jamás hubiese sido cortada en una obra pictórica tradicional, la que se atreve a seccionar Caballero, como si de un cineasta a la hora de configurar un encuadre se tratase. Así que, una vez más, se nos revela este notable artista español como un pintor permeable al cine, ya sea realizando figuras transparentes que nos recuerdan a las sobreimpresiones o, como en este caso, cortando parte de la cabeza al personaje principal como si estuviésemos ante un encuadre cinematográfico. No obstante, el hecho de que sea este elemento el único que podemos relacionar con un posible ascendiente cinematográfico, a diferencia de lo acontecía en los cuadros de Severini y Bomberg, coloca esta obra de Caballero igual de cerca de la fotografía que del cine.



El violinista de sociedad (G. Severini, 1915)



Madre y niño en una barca (D. Bomberg, 1921)



La soga (J. Caballero, 1935)

Otro caso es el que propone Stanley Spencer en *Patricia en Cockmarsh Hill* (1935), en el que se representa a una muchacha en un amplio campo de flores. En esta ocasión, a diferencia de lo acontecido en las obras anteriormente comentadas, el corte de la figura protagonista viene dado por el lado inferior del cuadro, quedando el cuerpo de la chica seccionado casi a la altura del cuello. El resto del cuadro –toda la mitad superior– está ocupado por el paisaje, por lo que se da la sensación de que la joven

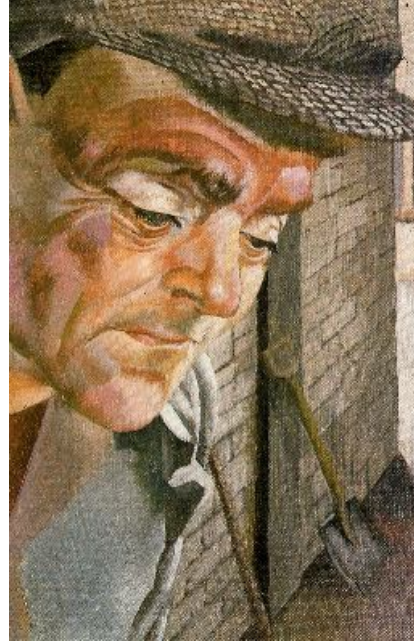
Patricia acaba de entrar en cuadro desde la parte inferior del mismo, dotando así a la obra de un componente temporal que la relaciona directamente con el cine, pues se puede presuponer la existencia de una imagen anterior a la representada en dicho cuadro, algo tan genuinamente cinematográfico como alejado de la pintura tradicional. No obstante, la ausencia de otro elemento que pudiese ser relacionado de la misma manera con el cine hace que se pueda considerar la fotografía, como sucedía en el cuadro de Caballero, un referente igualmente válido.

Stanley Spencer abunda en esta práctica del corte de la figura principal por uno de los lados del cuadro, empleándola en muchas de sus obras a partir de los años treinta³⁰⁰. *El hornero* (1945) es otro buen ejemplo de ello, pues la cabeza del personaje protagonista es seccionada por el lado izquierdo del cuadro, quedando toda la mitad derecha libre para ver los objetos secundarios que completan la escena. De modo que parece como si dicho personaje acabase de incorporarse al cuadro, lo que, unido al gran primer plano con que el autor representa al hornero, confiere a esta obra un marcado carácter cinematográfico. Y es que, sin lugar a dudas, este tipo de composición sería impensable en la pintura tradicional, donde, a buen seguro, ni el personaje representado hubiese sido cortado por media cabeza ni se hubiese dejado tanto aire –utilizando la expresión cinematográfica– en el lado derecho del cuadro, sino que la figura protagonista habría quedado más centrada en la composición, siendo cortada, además, a la altura del pecho, la cintura o las piernas, pero jamás a mitad de la cabeza y en vertical.

³⁰⁰ Véase *Stanley Spencer*. Catálogo de exposición, Royal Academy of Arts, Londres, 1980.



Patricia en Cockmarsh Hill (S. Spencer, 1935)



El hornero (S. Spencer, 1945)

Una variante de notable interés en lo que respecta al encuadre resulta *Ventanas en la noche* (1928), una de las más atractivas y misteriosas pinturas de Edward Hopper. Este cuadro muestra parte del exterior de un edificio donde se abren tres grandes ventanales, a través de los cuales, y gracias a la iluminación que existe en el interior, se puede observar, aunque sea parcialmente, lo que acontece en aquella estancia. La ventana central deja ver a una mujer de espaldas y en camisón, aunque no de forma completa, pues el marco de dicha ventana corta parte del lado derecho de su cuerpo. Estamos, por lo tanto, ante el mismo fenómeno de corte de encuadre que hemos podido observar en las obras anteriormente analizadas, aunque, eso sí, en esta ocasión es un nuevo encuadre -el que configura la propia ventana-, dentro del encuadre general que supone la pintura de Hopper, el que lleva a cabo dicho corte. De modo que el artista americano da un paso más, el del encuadre dentro del encuadre, potenciando extraordinariamente su condición de *voyeur* y, por ende, la del espectador. Y lo hace llevando a cabo una obra con un intenso aroma a cine, desde la angulación, correspondiente a la de un ligero picado, hasta la propia temática representada, pasando, por supuesto, por la mencionada sección del cuerpo de la protagonista llevada a cabo

por ese nuevo encuadre interior que supone la ventana. En definitiva, el gran maestro de la pintura norteamericana en el pasado siglo, el admirado Hopper, lo que hace en esta obra es componer un auténtico plano cinematográfico, eso sí, empleando un lienzo en lugar de una gran pantalla, y óleo en lugar de celuloide³⁰¹.



Ventanas en la noche (E. Hopper, 1928)

³⁰¹ Sobre este interés de Hopper por las ventanas iluminadas en mitad de la penumbra de la urbe de noche y su correspondiente relación con el cine véase MUÑOZ MOLINA, Antonio, "Las ventanas de Hopper" en VV.AA. *El realismo en el arte contemporáneo: 1900-1950*. MAPFRE, Madrid, 1998, pp. 242-243.

CAPÍTULO X

La angulación

Una vez que hemos observado cómo la pintura de ciertos artistas puede verse condicionada por la forma de encuadrar del cineasta, ya sea ofreciendo imágenes a una escala esencialmente cinematográfica o dando lugar a la sección de los cuerpos de los personajes que protagonizan dichas obras, sería adecuado adentrarnos en otro campo íntimamente relacionado con el del encuadre, el de la angulación, que, en realidad, viene a formar parte de aquél, estando también determinado por la forma de mirar escogida por el cineasta³⁰². En cualquier caso, al hilo del análisis de algunas de las obras antes escogidas, ya se ha hecho alusión a este aspecto de la angulación, llegando a hablar de picados y contrapicados en algunos casos. Y es que es la forma de colocar la cámara ante el elemento filmado la que determina que nos encontremos ante un tipo de ángulo u otro. Así, hablaremos de picado cuando la cámara se sitúa por encima del objeto o personaje representado, dando una visión de éste desde arriba, mientras que lo que entendemos por contrapicado viene a ser lo contrario, es decir, colocar la cámara por debajo del personaje u objeto filmado, viéndolo, por tanto, desde abajo. Por supuesto, al igual que la escala elegida para llevar a cabo un plano, se escoge un determinado ángulo de cámara según sean las intenciones del cineasta. Así, por lo general, se emplea el picado para situar al espectador en una posición de privilegio sobre los distintos elementos que aparecen en el plano, pues queda situado por encima de ellos. Por el contrario, con el contrapicado se realza la figura filmada ante el espectador, por lo que se suele emplear, aunque no siempre, para destacar la grandeza o importancia de un determinado personaje o cualquier otro tipo de elemento, en definitiva, para que el espectador se sienta empequeñecido ante lo representado.

Ambas posibilidades serán absorbidas por algunos artistas de las vanguardias pictóricas, lo que llenará sus lienzos de atrevidos puntos de vista que, salvo escasas y

³⁰² Por la específica importancia que el tipo de angulación ha demostrado a la hora de pasar del cine a la pintura hemos decidido separarlo en nuestro estudio del encuadre y su correspondiente gama de planos en función de la escala.

matizadas excepciones, habían permanecido ausentes de la pintura tradicional a lo largo de los siglos. Uno de estos extraños casos sería el de Caravaggio, quien en dos pinturas, *Magdalena penitente* (1597), de la Galería Doria-Pamphili, y *Santo Entierro* (1602-1604), de la Pinacoteca Vaticana, parece utilizar con intención expresiva el picado y el contrapicado, respectivamente, aunque sea de manera muy leve. El murciano Nicolás de Villacis y Arias, en pleno siglo XVII, también parece constituir una de esas contadas excepciones, pues observamos en ciertas obras suyas cómo muestra a sus personajes desde un ángulo similar al contrapicado, esta vez bastante más marcado que el de Caravaggio. Pero cuando reparamos en que tales obras eran murales que ocuparon la parte superior de la capilla del colateral del Evangelio en la iglesia del antiguo Convento de la Trinidad de Murcia, la utilización del contrapicado se justifica de inmediato³⁰³. Resultan mucho más frecuentes los casos protagonizados por pinturas, por lo general frescos, que se ubican en cúpulas, bóvedas o techumbres planas. En efecto, en no pocas ocasiones, sobre todo en el Renacimiento y el Barroco, las figuras que decoran los techos de palacios e iglesias aparecen en claros contrapicados. Pero, a diferencia de lo que sucede con los pintores vanguardistas, la elección de dicho ángulo por parte de aquellos artistas tradicionales viene dada por la mera adecuación de las figuras al soporte arquitectónico donde se hallan, teniendo en cuenta que el punto de vista del espectador – desde abajo hacia arriba- viene impuesto por la propia ubicación de las pinturas. De modo que dicha elección del contrapicado, tanto en estos casos de cúpulas y bóvedas como en las pinturas de Villacis antes aludidas, no se debe fundamentalmente a criterios expresivos, como sí que ocurre en el caso de los cineastas, fotógrafos y pintores del XX.

Algo parecido acontece en *Mademoiselle Lala en el circo Fernando* (1879), pintura de Degas en la que la protagonista aparece colgada de un trapecio, lo que hace que el pintor la muestre desde un punto de vista inferior, similar al de un contrapicado,

³⁰³ Un buen ejemplo de ello se puede observar en tres de las obras del pintor que se exhiben en el Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM), entre las que destaca por su ángulo especialmente marcado y significativo la titulada *Caballero con chambergo* (1662). Todas ellas son pinturas hechas al temple en su origen, siendo revertidas a lienzo por Juan Albacete en el siglo XIX. Es ésta la razón por la que hoy se ven enmarcadas como si de pintura de caballete se tratase. Véase AGÜERA ROS, José Carlos, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Tabularium, Murcia, 2002, p. 291.

pese a que se trate de una pintura realizada sobre un lienzo que ha de verse de manera frontal, es decir, como cualquier pintura de caballete, y no de una obra realizada en la superficie de un techo. De hecho, una vez más debemos referirnos a Degas como un auténtico precursor, y ya no sólo por este contrapicado circunstancial, si tenemos en cuenta el tema representado en dicho cuadro, sino, fundamentalmente, por la elección en unas cuantas de sus obras –muy especialmente en algunas de las dedicadas a bañistas y bailarinas- de un ángulo picado, lo que nos podría hacer pensar en la influencia cinematográfica de no ser por las fechas a las que corresponden dichas pinturas. Y es que, en efecto, el genio francés se atreve a emplear este tipo de ángulo varios años antes del nacimiento del cine, al tiempo que también experimentaba con la representación del movimiento en algunas de sus obras, como ya vimos en el quinto capítulo. Pero, eso sí, Degas no llegó a conjugar ambos elementos dentro de una misma obra, cosa que sí que harán los artistas vanguardistas del XX, lo que los aproxima más al cine. Algo similar sucede con Félix Vallotton, quien vuelve a exhibirse como un precursor también en lo tocante al uso del ángulo picado, tal y como se puede observar en su obra *La pelota* (1899).

Esta novedad respecto al ángulo elegido por los pintores de las vanguardias viene dada por el enorme potencial plástico y expresivo del cine, un fascinante medio visual que, como vamos comprobando, no dejó de aportar nuevas posibilidades a los artistas de comienzos del XX. Entre ellos, claro está, también estarían los fotógrafos, caso del ruso Rodchenko, de quien no se puede negar su vinculación con los grandes cineastas de la vanguardia rusa. Muy frecuentes fueron los picados y contrapicados en sus fotografías, sobre todo en aquellas realizadas en la segunda mitad de la década de los veinte, sirviendo como nítido ejemplo del uso del picado su fotografía *Al teléfono* (1928), así como *En la escalera de incendios* (1927), en lo que al contrapicado se refiere. En la misma línea actuó su compañero y amigo Boris Ignatovich, quien siguió la estela del gran Rodchenko al emplear el picado a la hora de fotografiar conjuntos e interiores arquitectónicos. De igual manera, y también en los gloriosos años veinte, László Moholy-Nagy exploró con entusiasmo las posibilidades plásticas del picado y el contrapicado, siendo las fotografías *Ascona* (1926) y *Balcones de la Bauhaus* (1925)

dos buenos ejemplos de ello. Sin olvidar, por supuesto, la interesante utilización del contrapicado llevada a cabo por la fotógrafa norteamericana Dorothea Lange, quien dignifica y ensalza personajes humildes al retratarlos empleando este ángulo.

En cualquier caso, lo que no trasladaron los pintores del primer tercio del siglo a sus lienzos fue la radical angulación que suponen el plano cenital –un picado totalmente perpendicular- y su opuesto –también perpendicular pero de abajo arriba, es decir, un contrapicado absoluto-. Y no es que el cine de aquella época no emplease estos ángulos extremos -películas fundamentales como *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang) y *Vampyr, la bruja vampiro* (*L'Étrange aventure de David Gray*, Carl Theodor Dreyer)³⁰⁴, ambas de 1931, exhiben, respectivamente, un picado y un contrapicado absolutos-, sino que los artistas plásticos no empezaron a emplearlos hasta la segunda mitad del siglo.



Mademoiselle Lala en el circo Fernando

(E. Degas, 1879)

³⁰⁴ Curiosamente, en ninguna de estas películas, pese a contar ambas con la palabra vampiro en su título, aparecen este tipo de monstruos, siendo los malvados protagonistas un asesino, en el film de Lang, y una bruja, en el de Dreyer.

Contrapicados

Comencemos, precisamente, por el segundo de estos ángulos violentos, el contrapicado, cuya presencia en los lienzos vanguardistas es algo más escasa que la del picado. No obstante, la afamada Georgia O'Keeffe, una de las artistas que más decididamente contribuyó a la completa incorporación de la mujer al panorama artístico del siglo XX, cultivó con cierto entusiasmo esta tendencia del contrapicado, empleando dicho ángulo para llevar a cabo buena parte de sus visiones urbanas. Así, por ejemplo, en *Noche en la ciudad* (1926) exhibe la grandeza de la urbe moderna mostrando dos enormes rascacielos desde la perspectiva de un viandante, empleando para ello el consabido ángulo del contrapicado, lo que le permitirá subrayar convenientemente la sensación de insignificancia ante la grandiosidad que pretende transmitir al espectador. Lo mismo sucede con algunas de las versiones que dedicó al neoyorquino hotel Shelton, otro mítico rascacielos, o con el titulado *Nueva York con luna* (1928), donde O'Keeffe muestra la luna de Manhattan junto a otro gran rascacielos, volviendo a incidir en la visión del viandante y, por lo tanto, en la utilización del contrapicado. En ambos casos, como se puede apreciar, la artista consigue representar la grandiosidad de la nueva ciudad del siglo XX a través de la plasmación de los edificios que mejor la caracterizan, que no son otros que los rascacielos, mostrándolos desde el punto de vista del pequeño urbanita que los contempla desde la calle, desde abajo, para lo que se ve obligada a emplear el mencionado contrapicado, con toda la carga expresiva que éste implica. Y lo mismo haría el fotógrafo Paul Wolf en algunas fotografías sobre rascacielos neoyorquinos realizadas unos pocos años después, para las que parecen claros referentes las pinturas de O'Keeffe. De modo que nos encontramos ante unos cuadros que nos recuerdan inmediatamente al cine, ya no sólo por la naturaleza de lo representado –los rascacielos han campado por la gran pantalla con bastante frecuencia, contándose su breve historia de una forma prácticamente paralela a la del cine-, sino también por la manera de representarlo, estableciendo un punto de vista tan cinematográfico como es el de un contrapicado. En este sentido, recordemos que no son pocas las películas que,

siendo coetáneas a los cuadros de O'Keeffe, se recrean en la grandiosidad de estos edificios. Un ejemplo notable es el de *Y el mundo marcha...* (*The crowd*, King Vidor, 1928), donde la cámara actúa como testigo de la acelerada vida de una gran ciudad, mientras acompaña en su ascenso a los imponentes rascacielos neoyorquinos gracias a violentos contrapicados³⁰⁵.

Pero O'Keeffe no emplea este recurso solamente para las vistas urbanas y sus imponentes construcciones, sino que también recurre al contrapicado para dignificar la naturaleza, colocando al hombre otra vez como un ser insignificante ante algo grandioso que le supera. Así lo hace en *El árbol Lawrence* (1929), curiosa pintura donde sólo aparece un elemento, el gran árbol que da título a la obra. En esta ocasión, la artista presenta una perspectiva que responde a un violentísimo y radical contrapicado, otorgando al espectador el punto de vista de aquel que se situase justo debajo del árbol, lo que le obligaría a echar la cabeza hacia atrás para poder admirarlo. Por cierto, exactamente lo mismo que hizo el ya mencionado Rodchenko en su fotografía *Pino* (1925). De manera que O'Keeffe vuelve a usar el marcado ángulo que correspondería a un contrapicado cinematográfico para realzar y engrandecer un elemento, en este caso natural, ante la mirada desde abajo de un hombre que pasa a hacerse consciente de su pequeñez, de su insignificancia ante una naturaleza que se exhibe majestuosa e imponente.

³⁰⁵ Véase DURGNAT, Raymond y SIMMON, Scott, *King Vidor, American*. University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1988, pp. 77-86.



Noche en la ciudad (G. O'Keeffe, 1926)



El árbol Lawrence (G. O'Keeffe, 1929)

También Tamara de Lempicka se atrevió a representar al protagonista de uno de sus cuadros desde un ángulo equivalente al contrapicado cinematográfico. *El chino* (1921) es una obra en la que se puede comprobar, una vez más, el interés de esta artista por otras razas, lo que nos hace recordar aquella otra obra a la que nos referimos al hablar del primerísimo plano y que llevaba por título *Cabeza de mujer eslava*. Pero ahora, el personaje en cuestión no es representado desde la cercanía que identificamos con un primerísimo plano, sino, más bien, con la que correspondería a un primer plano. No obstante, convenimos al comienzo de esta parte cuarta que esa configuración pictórica equivalente al primer plano cinematográfico no es suficiente motivo para llevarnos a pensar en una posible influencia del cine sobre este tipo de pinturas. Pero el ángulo aquí escogido sí que nos puede hacer reconocer dicha ascendencia cinematográfica, pues el chino es representado desde un punto de vista que va desde abajo hacia arriba, y que, si bien es cierto que resulta menos llamativo y radical que el llevado a cabo por O'Keeffe en las obras que hemos visto anteriormente, no deja de corresponderse, a todas luces, con el típico contrapicado cinematográfico, el cual sirve para dotar de cierto empaque al personaje en cuestión.

En cualquier caso, a tenor de lo visto en los cuadros de ambas pintoras, el hecho de que ningún otro elemento identificable con el cine entre aquí en juego, unido a

la notable presencia que este tipo de angulación tuvo en la obra de destacados fotógrafos, nos obliga a contemplar de nuevo, como ya ocurrió en un par de ocasiones al hablar del encuadre, la posibilidad de que fuese la fotografía su principal referente a la hora de concebir dichas obras.

Picados

Pasemos ahora al picado, ese otro tipo de ángulo fundamentalmente cinematográfico que tanta fortuna hizo entre los pintores más osados de cuantos actuaron al calor de las vanguardias. En efecto, muchas son las pinturas realizadas en el primer tercio del siglo que adoptan este ángulo que tan profusamente estaba siendo empleado en cine, sobre todo por los cineastas rusos y alemanes, caso de Fritz Lang en la ya mencionada *M, el vampiro de Düsseldorf*, una de las películas de la historia del cine en que más y mejor se emplea este recurso³⁰⁶.

Un buen ejemplo de esa permeabilidad que presenta la pintura con respecto a la utilización de este tipo de ángulo es el que suponen dos obras muy tempranas y que, precisamente por ello, convendría más relacionar con la fotografía que con el cine³⁰⁷. La primera de ellas lleva por título *La escalera de los adioses*, siendo realizada por Giacomo Balla en 1908. En ella se emplea un ángulo picado muy notable, casi tanto como el que en cine se conoce como plano cenital, completamente perpendicular. Y es que el motivo representado así lo demanda: tres damas que bajando unas pronunciadas escaleras se despiden de quien las observa desde arriba. La otra obra que aquí traemos a colación es *Sechstagerennen*, dibujo de George Grosz realizado en 1913 al que ya se hizo referencia en el capítulo sexto³⁰⁸. En dicha obra es el intento de representación del movimiento llevado a cabo por el autor uno de los aspectos a tener en cuenta si se quiere defender la idea de que este dibujo pueda tener un ascendiente cinematográfico, a

³⁰⁶ Sobre esta magnífica película y el virtuoso uso que en ella hace Lang de este tipo de planos véase BARRERA CALAHORRO, José Luis, *"M", el vampiro de Dusseldorf: Fritz Lang (1931)*. Nau Llibres, Valencia, 1996.

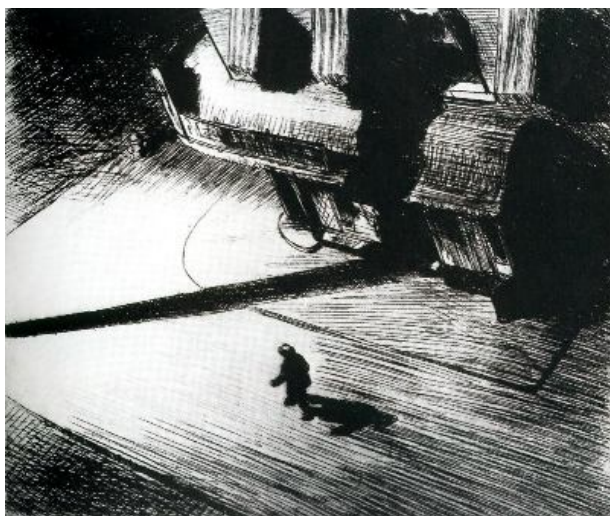
³⁰⁷ Tengamos en cuenta que el cine no emplea con frecuencia, y sobre todo con intención expresiva, este tipo de ángulo hasta la década de los veinte.

³⁰⁸ Véase la imagen de la página 183.

lo que se atendió en aquel capítulo. Pero ahora nuestra atención ha de centrarse en otro aspecto, y es que, además de la utilización del blanco y negro, cabría señalar como un elemento a favor de esta tesis de la huella cinematográfica el ángulo escogido por Grosz para representar dicha escena. El artista alemán coloca al espectador muy por encima de las figuras representadas, como situado en una grada superior, lo que le facilita una visión más completa de la escena, tanto del ciclista como de los espectadores de la carrera situados en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, de los cuales sólo se ven los sombreros y la parte superior de sus espaldas. Luego nos encontramos ante un picado contundente, lo que, unido a los elementos anteriormente comentados, parece relacionar esta obra con el cine. No obstante, la temprana fecha de la misma, al igual que en la obra de Balla, nos obliga a apuntar más a la fotografía que al cine como posible influencia, por lo menos en lo que a la elección del ángulo se refiere. De hecho, parece que en ambos casos está ausente la intención expresiva o simbólica que este tipo de ángulo sí que adquiere en el cine.

Posterior es la obra del norteamericano Edward Hopper que responde al título de *Sombras nocturnas* (1921), un grabado que destila cine se mire por donde se mire. Hopper representa una escena protagonizada por un solo personaje, un hombre solitario que vaga por las calles desérticas de una ciudad. La sombra que proyecta su cuerpo sobre el asfalto languidece ante otra sombra mayor, la alargada y enorme que provoca la farola que ilumina el conjunto. Y todo ello nos es mostrado prácticamente a vista de pájaro o, mejor aún, como si el espectador se ubicase en uno de los pisos de los que dan a la calle en cuestión, utilizando para ello, como es lógico, un picado notablemente ostentoso. Pero este tipo de ángulo no es el único elemento presumiblemente cinematográfico de la obra, pues todo lo anteriormente descrito nos lleva a pensar, irremediabilmente, en alguna imagen vista, alguna vez, en la gran pantalla. Y he aquí la paradoja de este pintor sublime, pues parece, a un mismo tiempo, influido por el cine e influencia para éste, como reconoce al respecto el escritor Antonio Muñoz Molina: “Como en las películas de Hitchcock, las ventanas y el acto de mirar son centrales en el universo de Hopper. Basta un cierto encuadre para que lo común se vuelva extraordinario, o para que lo trivial resulte amenazador. (...) Vemos ese grabado que

hizo Hopper en 1921 y nos parece una imagen del cine negro, del cine de misterio, pero ese cine aún no existía entonces, y quizá, más que influir sobre Hopper, le debe una parte de su textura visual”³⁰⁹. Y es que, en efecto, por todos los motivos ya apuntados, esta pintura de Hopper, aún siendo de 1921, parece remitirnos al cine negro, un tipo de cine que no empezaría a fraguarse hasta finales de aquella década.



Sombras nocturnas (E. Hopper, 1921)

La ya mencionada *Madre y niño en una barca*, realizada por David Bomberg, es una obra que constituye otro interesante ejemplo del empleo del ángulo picado en pintura. Recordemos. La escena está compuesta por una barca en la que sólo advertimos la presencia de una madre que sostiene a su pequeño hijo en brazos. El hecho de que el punto de vista que Bomberg concede al espectador sea el de un picado, de arriba hacia abajo, determina que sólo veamos como contexto espacial el suelo de la barcaza, en ningún caso sus laterales o la superficie del mar, lago o río por donde discurre dicha embarcación. Esto, desde luego, difiere mucho de lo que sería entendido como normal en la pintura tradicional a la hora de representar una escena de estas características, por lo que dicha angulación, tan cinematográfica, inviste al cuadro de una rotunda modernidad. A ello hay que sumar el aspecto que ya fue analizado en páginas

³⁰⁹ MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Ob. Cit.*, p. 249.

anteriores, el cual hacía referencia al particular encuadre elegido por el autor, lo que provocaba el corte a mitad de la cabeza de la mujer generado por el lado superior del cuadro. Todo lo cual, como ya se dijo entonces, convierte esta obra en un buen ejemplo de la traslación a la pintura de un encuadre y un ángulo típicamente cinematográficos³¹⁰.

Otro artista al que ya hemos atendido con anterioridad es Stanley Spencer. Este pintor destaca, entre otras cosas, por su novedosa y osada concepción del retrato, lo que le convierte en uno de los más originales y valiosos retratistas de todo el siglo XX. Obras como las ya analizadas *El hornero* o *Patricia en Cockmarsh Hill* dan consistencia a esta afirmación. Pero ahora conviene dirigir nuestra mirada hacia otro de sus más notables retratos: *Retrato en un jardín* (1936). La protagonista de este cuadro es Patricia Preece, quien fuera su pareja y modelo para multitud de obras³¹¹ -sin ir más lejos, en la segunda de las ya citadas-. Spencer la retrata de pecho hacia arriba, ligeramente ladeada y desde un moderado ángulo picado. La mirada de esta mujer se dirige al frente, lo que dada la posición que le otorga el picado provoca que dicha mirada se pierda en un ángulo inferior al del punto de vista del espectador. De la misma manera, el hecho de ser mostrada a partir de un picado hace que el fondo de la composición quede ocupado en su totalidad por la hierba del jardín donde se encuentra. El resultado de este cuadro, totalmente determinado por el empleo de dicho ángulo, aunque sea leve, es de un notable atrevimiento formal, quedando establecida una relación mucho más directa con posibles referentes cinematográficos que con pictóricos.

Pero la osadía de Spencer no se limita a los retratos, de hecho, este gran pintor norteamericano también recurre a la utilización de ángulos llamativos, con potente carga cinematográfica, a la hora de acometer otro tipo de obras. Así sucede en un curioso cuadro en el que se representa una atracción de feria vacía: *El tiovivo* (1923). Es ésta una obra realmente evocadora, donde la soledad de esta atracción de feria deshabitada conduce a la melancolía, a lo poético. Para ello, el ángulo escogido por el pintor vuelve a ser el de un picado, siendo en esta ocasión más contundente que el

³¹⁰ Véase la imagen superior derecha de la página 256.

³¹¹ En varios de los cuadros que protagonizó Patricia, ésta aparece completamente desnuda. Dichos desnudos no resultan nunca idealizados sino, por el contrario, sumamente realistas. Dicha característica, unida a las angulaciones y los desencuadres ya comentados, hacen de este artista el más claro precursor de Lucien Freud.

llevado a cabo en *Retrato en un jardín*. Spencer sitúa al espectador muy por encima de este solitario tiovivo, como si se encontrase en lo alto de una torre cercana –quizá otra atracción de feria de más altura como pudiera ser la montaña rusa-. Esto ya le otorga al cuadro un cierto aroma a cine, el cual se intensifica cuando descubrimos que la atracción representada está ligeramente descentrada, llegando a quedar fuera de cuadro sus extremos inferior e izquierdo. De modo que dicho desencuadre, al que se podía haber aludido al hablar de sus otras obras desencuadradas –*El hornero* y *Patricia en Cockmarsh Hill*-, unido al poderoso ángulo picado elegido por el autor, termina por otorgar a esta obra un halo cinematográfico. No obstante, dicha influencia por parte del cine podría haber sido aún más contundente si Spencer hubiese intentado dotar de movimiento su atracción ferial, pero las pretensiones del artista no van por esos derroteros de la representación del movimiento en ninguna de sus obras. Así que, si pretendemos descubrir una herencia cinematográfica en la pintura de Spencer, no debemos buscar más allá de las composiciones desencuadradas y los ángulos picados, elementos que, por cierto, se dan en muchas de sus obras –de las cuales aquí sólo hemos traído a colación unas pocas a modo de ejemplo- y que se bastan para constatar dicha relación entre el séptimo arte y la pintura de este autor.



Retrato en un jardín (S. Spencer, 1936)



El tiovivo (S. Spencer, 1923)

También la pintura española de las décadas de los veinte y treinta se ve salpicada de algunas obras donde el ángulo escogido por el pintor se corresponde con el picado. En este sentido, dos cuadros realizados en el año 1932 comparten este mismo punto de vista: *Adán y Eva*, obra de Rosario de Velasco Belausteguigoitia, y *Desnudo*, firmado por Roberto Fernández Balbuena. El primero de ellos muestra una feliz escena protagonizada por dos personajes, un hombre y una mujer, que descansan plácidamente sobre la hierba. Dicha imagen bucólica nos es ofrecida desde un punto de vista superior, lo que provoca que todo el fondo del cuadro quede ocupado por el césped sobre el que están tumbadas ambas figuras. Luego estamos ante un fondo similar al de *Retrato en un jardín* de Spencer, aunque aquí el ángulo picado esté aún más marcado, lo que es lógico si tenemos en cuenta que las figuras se encuentran tumbadas en la hierba.

El otro caso, el de la obra de Fernández Balbuena, es muy parecido, aunque el tema representado sea distinto: una joven mujer descansa su bello cuerpo desnudo sobre una sábana blanca. De modo que la intensa semejanza entre una obra y otra responde a ciertos aspectos formales. Es en este sentido en el que debemos recordar que la escena, al igual que la propuesta por Rosario de Velasco, es mostrada a través de un picado contundente. En ambas, además, las figuras aparecen marcando una clara diagonal que va desde el extremo superior izquierdo del cuadro, donde se ubican los pies, hasta el extremo inferior derecho, donde quedan situadas las cabezas. Así que, en lo que a composición se refiere, las dos obras resultan similares. Y además, tanto en un caso como en el otro, el punto de vista elegido por el artista es el del plano superior generado por el ángulo picado.

Pero estas intensas semejanzas de composición y ángulo no sólo se dan entre las dos obras coetáneas a las que acabamos de aludir. De hecho, Salvador Dalí, antes de zambullirse de lleno en las poéticas surrealistas, pintó, entre otros valiosos retratos, uno titulado *Bañista* (1924). En dicha obra, el genio de Figueras representa a su amigo de juventud Joan Xirau. Lo hace mostrándolo tumbado en la arena, sobre una sábana o toalla, en traje de baño y protegiéndose con un brazo del sol. Destacan la fuerza del dibujo y la rotundidad volumétrica que otorga a ese cuerpo, atlético y joven, que

descansa en la playa. No obstante, lo que aquí y ahora nos interesa es el hecho de que dicha figura es colocada marcando una diagonal idéntica a la de las obras de Rosario de Velasco y Fernández Balbuena: con los pies ocupando el extremo superior izquierdo, mientras que la cabeza se ubica en el inferior derecho. De igual modo, el ángulo que decide emplear Dalí es el de un picado.

En cualquier caso, respecto a las tres obras que acabamos de analizar, como no se da ningún otro elemento que nos pueda remitir al cine –composición desencuadrada, idea de movimiento, iluminación artificiosa, etc- más allá del ángulo picado, éstas podrían responder, de la misma manera, tanto a un ascendente cinematográfico como fotográfico. A lo cual habría que añadir la común circunstancia de que las figuras representadas en estas tres obras corresponden a personajes tumbados, ya sea sobre la hierba, sobre una sábana o sobre la arena, lo que en buena medida justifica la elección de dicho ángulo sin necesidad de recurrir a posibles influencias del cine o de la fotografía, a diferencia de lo que acontecía en las pinturas de Spencer, Hopper o Grosz. En cualquier caso, algunos estudiosos del arte contemporáneo español, caso de Javier Pérez Rojas, sí que relacionan el tipo de temática que se da en cuadros como éstos, aún sin tener en cuenta la cuestión del ángulo, con el cine y la fotografía, lo que unido a la angulación escogida nos daría más argumentos a la hora de defender de dicha relación: “El nuevo realismo desarrolla unas iconografías concretas que determinan su configuración estilística. Hay una visión hedonista, vinculada a vivencias contemporáneas, influida por el cine y la fotografía, íntimamente relacionada con la liberalización de las costumbres y de la sexualidad, visión que representa bañistas, deportistas y desnudos que exaltan la rotundidad y la vitalidad corporal”³¹².

³¹² PÉREZ ROJAS, Javier, y GARCÍA CASTELLÓN, Manuel, *El siglo XX: persistencias y rupturas. Volumen 9. Introducción al arte español*. Silex, Madrid, 1994, p. 148.



Adán y Eva (R. de Velasco, 1932)



Desnudo (R. Fernández Balbuena, 1932)

CAPÍTULO XI

El montaje

Si hay algo, además del movimiento, que le es propio al cine con respecto a los demás sistemas de representación visual, eso es, sin duda alguna, el montaje. Entendemos por montaje la manipulación que sufre la cinta cinematográfica, una vez impresionada, revelada y positivada, y que consiste en cortar y pegar, eliminando aquellos fotogramas que no interesan –a veces, hasta escenas completas-, lo que implica la reconstrucción de la película hasta dejarla tal y como debe ser proyectada en la gran pantalla. Mucho se ha escrito sobre el concepto de montaje, sobre el papel que puede desempeñar el director en dicha fase de realización de la película o sobre las diversas posibilidades y tipos de montaje que se han explorado, históricamente, por distintos cineastas. Y puesto que lo que ahora nos interesa es ver en qué medida este aspecto esencialmente cinematográfico ha podido influir en las artes plásticas durante las primeras décadas del pasado siglo, para una mayor atención a cuestiones teóricas referidas al montaje, directamente remitimos a la amplia bibliografía que existe al respecto³¹³.

Varios son los movimientos de vanguardia que se nos revelan, de una u otra manera, como deudores del montaje cinematográfico. El cubismo será el primero al que dirigiremos nuestra mirada, con la técnica del *collage* como delatora de dicha relación. Le seguirán en nuestro escrutinio el dadaísmo y el constructivismo ruso, siempre con el fotomontaje como referente. A ellos se sumarán ciertas pinturas de Max Ernst de comienzos de los veinte, cuando el artista se encontraba a caballo entre el dadaísmo y el surrealismo. Por último, y ya en una dimensión distinta a la de las técnicas anteriormente mencionadas y los movimientos vanguardistas que las cultivaron con mayor fruición, atenderemos, a modo de ejemplo, a ciertas obras del propio Ernst y de

³¹³ Véase MURCH, Walter, *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Ocho y medio, Madrid, 2003; VILLAIN, Dominique, *El montaje*. Cátedra, Madrid, 1999; y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Paidós, Barcelona, 1996.

Picasso, así como a otras de Dalí, donde la huella del montaje cinematográfico también se hace presente³¹⁴.

El collage cubista

En la parte segunda, dedicada al movimiento, ya advertimos que el cubismo, pese a lo que se ha considerado durante décadas y a la propia opinión de los artistas que lo cultivaron, no resultó impermeable a la influencia del cine. En este sentido, no debemos entenderlo como una excepción dentro del conjunto de las vanguardias que protagonizaron el arte europeo en aquellos años, pues fue todo lo contrario: una corriente artística perfectamente integrada en su tiempo, cuyas fronteras a menudo iban a diluirse con las de otras tendencias coetáneas y afines. Y es, precisamente, esa permeabilidad ante el nuevo medio cinematográfico la que ahora queremos seguir escrutando. Eso sí, esta vez no lo haremos atendiendo a la representación del movimiento, sino que nos adentraremos en la curiosa y reveladora conexión existente entre el *collage*, la gran aportación de los cubistas al campo de las técnicas artísticas, y el concepto de montaje cinematográfico. No obstante, antes de ocuparnos directamente del *collage* conviene recordar que también se ha apuntado la posibilidad de una relación entre esa simultaneidad que presentan los cuadros cubistas y el montaje cinematográfico, de lo que podríamos deducir que aquel cubismo puro de Braque y Picasso no era tan estático como se presumía, pues, pese a no aspirar a representar el movimiento –cosa que sí que harían, entre otros, los futuristas–, lo que sí se podría interpretar que hizo fue constituir sobre la imagen estática que es la pintura una suerte de sucesión de planos³¹⁵.

Respecto al *collage* y el montaje fílmico, en un principio podríamos calificar dicha conexión como doble, pues serían dos líneas paralelas y complementarias las que

³¹⁴ También se han observado referencias al montaje cinematográfico en otros artistas, caso de Joseph Cornell. Véase GARCÍA LÓPEZ, Antonio, *Ob. Cit.*, pp. 220-224. No obstante, lo que se pretende en el presente capítulo es ofrecer una panorámica de los distintos tipos de influencia que el montaje ha podido tener sobre las otras artes, y no un rastreo exhaustivo de toda aquella obra o autor donde se pudiese vislumbrar la huella del montaje fílmico.

³¹⁵ Véase VIATTE, Germain, “Décomposition et montage” en *Peinture-Cinéma-Peinture*, *Ob. Cit.*, pp. 172-179.

la enmarcarían. No obstante, si intentamos explicar con mayor precisión este fenómeno, pronto caeremos en la cuenta de que, en realidad, más que con la actuación de dos líneas paralelas, con lo que nos encontramos es con una única línea de conexión entre el montaje cinematográfico y el *collage* cubista. Eso sí, en dicha línea única deben diferenciarse dos niveles con claridad: por un lado, un primer nivel netamente conceptual y, por otro, un segundo nivel, digamos, formal.

El primero de estos niveles, el que hemos denominado conceptual, está determinado por la propia esencia de la técnica del montaje: cortar y pegar. Por eso, con independencia de que el resultado final de un *collage* cubista nos pudiera recordar a una imagen fílmica, debemos admitir, desde un principio, la coincidencia conceptual a la hora de cultivar una u otra técnica artística. Y es que, de hecho, lo que estaban haciendo Braque o Picasso al incorporar a sus obras cubistas recortes de papel, periódicos o cartulinas, así como trocitos de tela o de cartón, no es otra cosa que cortar y pegar, es decir, la esencia de la práctica del montaje cinematográfico, cosa que nunca antes se habían atrevido a hacer los artistas tradicionales sobre la superficie de un lienzo. De manera que podemos observar cómo dos procedimientos artísticos, en principio tan alejados como el montaje cinematográfico y el *collage* cubista, coinciden de forma manifiesta en su principal presupuesto conceptual, o lo que viene a ser lo mismo, en la esencia de su propia técnica³¹⁶.

Por otro lado, en el segundo de los niveles, el que hemos convenido en llamar formal, esa relación existente entre el montaje fílmico y el *collage* cubista sólo puede ser entendida si intentamos explicarnos el concepto de montaje desde un punto de vista distinto. En efecto, ahora ya no estamos hablando del montaje cinematográfico tal y como lo entendemos generalmente: esa acción de cortar la cinta de celuloide y volver a reconstruirla, empalmando los trozos correspondientes según el criterio de la persona encargada del montaje³¹⁷. De hecho, esta nueva concepción del montaje, imprescindible para entender el segundo nivel de relación que ahora pretendemos explicar, nos remite

³¹⁶ Véase TRÉBOL, Manuel, “La técnica del collage. El arte del siglo XX”, *Galería Antiquaria*, nº 244, 2005, pp. 32-36.

³¹⁷ Para entender mejor quiénes fueron en los orígenes del cine los responsables de llevar a cabo la actividad del montaje, así como cuándo surgió la figura del montador, véase VILLAIN, Dominique, *Ob. Cit.*, pp. 16-19.

de forma directa a los orígenes del cine, más concretamente, a las películas del mago Méliès. Y es que el montaje al que ahora nos referimos no es una acción que se haga de espaldas al espectador, sino que, por el contrario, se efectúa de cara a éste, dentro de la misma pantalla. Hablamos, en definitiva, de una suerte de montaje interno, realizado dentro del propio encuadre.

Llegado este punto sería recomendable hacer un ejercicio de memoria intentando recordar ciertas características plásticas de los viejos films de Méliès. En este sentido, a los espectadores de hoy en día, pero también a los de su tiempo, nos llama mucho la atención cierto choque plástico que se produce en aquellas fantásticas películas. Nos referimos a la curiosa combinación que se da, siempre dentro de la misma imagen fílmica, entre los telones pintados que funcionan como decorado, configurando el fondo del encuadre, y las figuras –actores de carne y hueso– que lo ocupan en primer término. A ello se refiere Antonio García López con las siguientes palabras: “El soporte cinematográfico no podía disimular el conflicto que se producía al confrontar dos realidades distintas: el fondo pintado, y los figurantes fotografiados moviéndose libremente sobre dicho decorado. El tratamiento de las superficies de Méliès se amolda a la idea de una imagen que renuncia a ser compacta. Los telones pintados del mago de Montreuil, cuando eran combinados con otros elementos reales, acababan por producir una extraña sensación”³¹⁸. Y es, precisamente, esta sensación de artificiosidad, este llamativo contraste plástico que se da en las imágenes de Méliès, lo que nos lleva a hablar, de alguna manera, de un cierto tipo de montaje que resulta explícito y meramente visual. De hecho, el efecto resultante mucho tiene que ver con esa acción de cortar y pegar que le es propia tanto al montaje como al *collage*, pues la sensación que tiene el espectador de estas películas es la de estar ante una imagen cuyos elementos no se integran dentro de un mismo espacio plástico, ya que su fondo resulta inmóvil y pintado, al tiempo que las figuras que aparecen en primer término presentan movilidad y una textura fotográfica. Consideración que, curiosamente, encaja a la perfección con la fórmula que encontró Max Ernst, uno de los más sobresalientes artistas del surrealismo, para definir el *collage*: “el encuentro de dos realidades distantes

³¹⁸ GARCÍA LÓPEZ, Antonio, *Ob. Cit.*, p. 196.

en un plano ajeno a ambas”³¹⁹. En cualquier caso, Aumont también relaciona el *collage* con el montaje cinematográfico que todos entendemos como tal, el que supone un salto de un plano a otro, más allá de esta especie de montaje interno de los films de Méliès: “(...) el montaje, el cambio de plano, el cambio brusco general en el cine, ha sido una de las mayores violencias cometidas nunca contra la percepción <<natural>>. Nada en nuestro entorno modifica nunca todas sus características tan total y tan brutalmente como la imagen fílmica, y nada en los espectáculos preexistentes al cine los había preparado para semejante brutalidad” y más adelante sentencia: “Esta <<monstruosidad>> sólo es comparable a la del *collage*”³²⁰. Pero ahora, pese a esta interesante observación de Aumont, nos detendremos en esa otra vinculación, tan plástica como directa, existente entre las imágenes de Méliès y las nuevas técnicas acometidas por los artistas de vanguardista.

Nos hallamos, tal y como decíamos anteriormente, ante una coincidencia que es doble, que se concreta en dos niveles: por un lado, una similitud en cuanto al procedimiento, en lo que hemos denominado nivel conceptual; por otro, una semejanza con respecto al resultado, en lo que consideramos nivel formal. En este sentido, consideramos que, tras lo argumentado al comienzo de este apartado dedicado al *collage* cubista, el primero de estos niveles no precisa ejemplos concretos para ser explicado con precisión. Por el contrario, para que el lector entienda con mayor claridad esa vinculación que se establece a partir del segundo nivel, el formal, en esta ocasión sí se nos antoja adecuado esgrimir un par de ejemplos. Así, dicha analogía podrá ponerse de manifiesto si comparamos estas dos obras concretas: la película de Méliès *20.000 leguas de viaje submarino (20.000 Léguas Submarinas, 1907)* y el *collage* cubista *Naturaleza muerta con silla de rejilla (1912)*, de Picasso.

En el film del mago francés, como es habitual en su prolija filmografía, cada una de las escenas se desarrolla sobre un fondo distinto, siendo configurados todos ellos por telones pintados. La confrontación visual resultante entre los actores –seres de carne y hueso–, quienes aparecen en primer término, y el fondo, constituido por el telón

³¹⁹ Citado en RUBIN, William, *Dada, Surrealism and Their Heritage*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1968, p. 68.

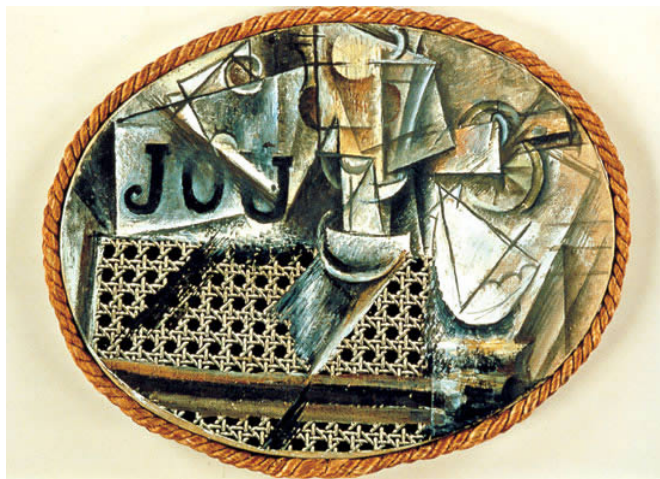
³²⁰ AUMONT, Jacques, *Ob. Cit.*, pp. 74-75.

pintado, es manifiesta. Y lo es, por cierto, tanto en las escenas que se desarrollan en interiores como en las que, supuestamente, transcurren en exteriores; tanto en aquellas que se llevan a cabo en habitáculos o paisajes propios de nuestro entorno como en aquellas otras encuadradas ante fondos que pretenden recrear un fantástico mundo subacuático. De modo que, para advertir esa confrontación plástica de la que venimos hablando, no nos importa la naturaleza de lo representado en aquellos fondos, sino, exclusivamente, el hecho de que estén constituidos por pinturas, las cuales, al entrar en contacto con los actores, crean una extraña sensación de artificiosidad espacial. En cierto modo, se trata de una especie de monstruosidad visual para el espectador que será muy parecida a la que éste experimente, unos pocos años después, al observar un *collage* cubista.

Respecto a *Naturaleza muerta con silla de rejilla* debemos advertir que, como en el caso de la película de Méliès, podríamos haber elegido cualquier otra obra, ya fuese del propio Picasso, de Braque o de otro cubista que cultivase esta misma técnica, para esgrimirla como eficaz ejemplo de esa coincidencia a dos niveles existente entre el primitivo montaje cinematográfico y el *collage* cubista. En cualquier caso, el hecho de haber elegido esta obra y no otra responde, exclusivamente, al particular valor que ésta tiene por ser la primera obra artística en la que se puso en práctica la novedosa técnica del *collage*, antes incluso de que Braque sorprendiese a propios y extraños con sus *papiers collés*. En ella, como es bien sabido, el joven Picasso se atrevió a pegar un trozo de hule, cuyo dibujo simulaba la áspera textura de una rejilla, sobre el lienzo, lo que provocó un llamativo contraste entre dicha superficie plastificada y la pintura al óleo que cubría el resto del cuadro. Contraste que, además, resulta doble: por un lado, mezcla dos materiales distintos, el hule y la pintura; por otro, ese material extraño que es la tela plastificada, a su vez, simula otro material, el mimbre de la rejilla, que aún contrasta más con el material predominante, que es la pintura al óleo. De manera que la sensación de extrañeza que el espectador de comienzos de siglo podía experimentar al ver una obra como ésta, como anunciamos anteriormente, estaba garantizada. Una sensación que resultaba muy similar a la del espectador cinematográfico que se sorprendía ante el contraste de realidades plásticas reinante en los films fantásticos de Méliès.



20.000 leguas de viaje submarino (G. Méliès, 1907)



Naturaleza muerta con silla de rejilla (P. Picasso, 1912)

El fotomontaje: dadaístas y constructivistas

No son pocas, ni tampoco casuales, las semejanzas existentes entre el *collage* y el fotomontaje. De hecho, este último puede considerarse un *collage* a efectos formales, estando su principal diferencia en que en él el resultado técnico, material, es fotográfico, mientras que en el *collage* la acumulación de materiales es real, o lo que es

lo mismo, los diversos materiales y recortes que componen la obra están en ella físicamente y no a través de un proceso fotográfico. Además, en el caso del fotomontaje, los elementos que componen la obra suelen ser exclusivamente fotográficos, o bien, pictóricos y fotográficos en combinación, siendo, en todo caso, su resultado de naturaleza fotográfica. Y una última opción, cuando en un *collage* prevalecen los recortes fotográficos sobre otro tipo de materiales sería más adecuado utilizar para definirlo el término *fotocollage*³²¹.

Resulta llamativo el hecho de que dos movimientos de vanguardia tan distintos en sus presupuestos ideológicos y en sus planteamientos artísticos como lo fueron el dadaísmo y el constructivismo ruso, sin embargo, coincidiesen tan rotundamente a la hora de cultivar el fotomontaje, una nueva técnica artística que, tanto por su propio procedimiento como por el resultado plástico obtenido, al parecer, fascinó por igual a los representantes de ambas corrientes artísticas. “Tanto los dadaístas berlineses como los constructivistas rusos sentían la necesidad de alejarse de las limitaciones de la abstracción, el estilo dominante del arte de vanguardia, sin tener que volver por ello a la pintura figurativa”³²², encontrando en el fotomontaje la fórmula idónea para conseguir dicho fin.

De manera que, si adoptamos para el fotomontaje la misma teoría de los dos niveles que anteriormente aplicamos para explicar las conexiones entre el *collage* y el montaje cinematográfico, todo parece indicar que las diferencias existentes entre el fotomontaje dadaísta y el constructivista sólo se pueden dar en el segundo nivel, el que denominábamos formal, pues ambas corrientes coinciden en la técnica, el fotomontaje propiamente dicho, siendo su esencia, al igual que en *collage*, la misma que la del montaje fílmico: cortar y pegar³²³. Así que, una vez que partimos de tal semejanza,

³²¹ Pese a que los *fotocollages* fueron frecuentes en el dadaísmo, aquí no haremos distinción entre éstos y los fotomontajes, pues tampoco la solían hacer los propios dadaístas, por lo que utilizaremos este último término de una manera general, tanto para los unos como los otros, en aras de una mayor claridad en el discurso. Sobre las distintas opiniones acerca de qué debe ser considerado fotomontaje véase ADES, Dawn, *Fotomontaje*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 15-17.

³²² *Ibidem*, p. 15.

³²³ Insistimos en que si se habla de fotomontaje propiamente dicho, diferenciándolo del *fotocollage*, el resultado de la obra es físicamente fotográfico, quedando los elementos cortados y pegados inmersos en la superficie fotográfica, por lo tanto, no palpables, lo que, por cierto, lo une aún más al concepto de

dedicaremos las páginas siguientes a ir observando las coincidencias y, sobre todo, las diferencias, siempre dentro de ese segundo nivel, entre los fotomontajes pergeñados por algunos relevantes dadaístas y los realizados por los más destacados representantes del constructivismo ruso.

Si comenzamos por el dadaísmo, hay que decir que el fotomontaje parecía ser la técnica idónea para plasmar en imágenes la famosa frase del conde de Lautréamont que, pese a su manifiesta adecuación a los presupuestos teóricos del dadaísmo, no fue directamente utilizada por éstos sino esgrimida poco después por los surrealistas como su máxima: “bello como el hallazgo fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas”³²⁴. En este punto se hace indispensable la referencia a las tres “haches” que hicieron del fotomontaje una técnica estrella dentro del disparatado universo Dadá: Hausmann, Heartfield y Höch. Y si a estos tres nombres añadimos los de George Grosz y Johannes Baader, nos encontramos con el grupo de aventajados dadaístas que concibieron el fotomontaje como nueva técnica artística en el Berlín de la posguerra. No obstante, tanto Grosz, por haber destacado más en su faceta de pintor, como Baader, quien es recordado, especialmente, como escritor y agitador social, al hablar del fotomontaje dadaísta, quedan hoy eclipsados por sus tres compañeros berlineses.

Raoul Hausmann y Hannah Höch, además de una manifiesta sincronía sentimental, demostraron también un alto nivel de coincidencia artística. Entre ellos, sin duda, fue el fotomontaje un poderoso nexo de unión, pues ambos convirtieron esta nueva técnica en su más eficaz herramienta a la hora de dar rienda suelta a las provocaciones, ironías, transgresiones y contrasentidos propios de Dadá. Su forma de entender el fotomontaje, así como los resultados obtenidos al llevarlo a cabo, ponen a la luz importantes y manifiestas coincidencias entre ambos artistas. Además, Hausmann llegó a afirmar que el fotomontaje, tal y como lo entendieron y desarrollaron los dadaístas, había sido inventado por Höch y él mismo, afirmación que chocaba radicalmente con la versión dada por Grosz, quien defendía que el fotomontaje había

montaje cematográfico. Sobre esta diferenciación, a propósito de ciertas obras de Nicolás de Lekuona, véase PUYAL, Alfonso, *Ob. Cit.*, p. 302.

³²⁴ LAUTRÉAMONT, Comte de, *Los cantos de Maldoror*. Guadarrama, Madrid, 1982, p. 241.

sido una invención suya y de Heartfield³²⁵. No obstante, hemos de tener en cuenta que el fotomontaje como tal no había sido inventado ni por los unos ni por los otros, ya que desde cincuenta años atrás existían postales cómicas y caricaturescas elaboradas según esta técnica, aunque, eso sí, sin la intencionalidad artística que sí que le confieren los creadores dadaístas.

En cualquier caso, lo que ahora nos incumbe es explicar esas similitudes que, según venimos defendiendo, existen entre el montaje cinematográfico y los fotomontajes alumbrados por los dadaístas. Es llegado a este punto donde el papel desempeñado por Haussmann y Höch nos resulta especialmente relevante. De ahí que, pese a reconocer la incontestable supremacía que llegó a tener Heartfield en lo que a esta novedosa disciplina artística se refiere, no abordaremos con mayor detalle el estudio de su extensa e interesante obra. Y es que “monteur”, pues así fue bautizado Heartfield por su compañero Grosz, dirigió sus pasos, ya desde mediados de los años veinte, hacia un tipo de fotomontaje mucho más claro y directo que aquel que él mismo, y sobre todo Haussmann y Höch, venían realizando desde finales de la década anterior. De hecho, fue este nuevo tipo de montaje, explícito, contundente y con una enorme carga de crítica política, el que hizo que Heartfield fuese considerado el más destacado artista de entre los que cultivaron el fotomontaje. Por el contrario, Haussmann y Höch sí que desarrollaron un tipo de fotomontaje puramente dadaísta, donde reinaban la complejidad compositiva y el caos, en lugar de la claridad formal, así como la descontextualización y la provocación, en vez de la descarnada crítica política, siendo las obras realizadas en esta línea, y no tanto las pergeñadas por Heartfield, las que ahora nos interesan.

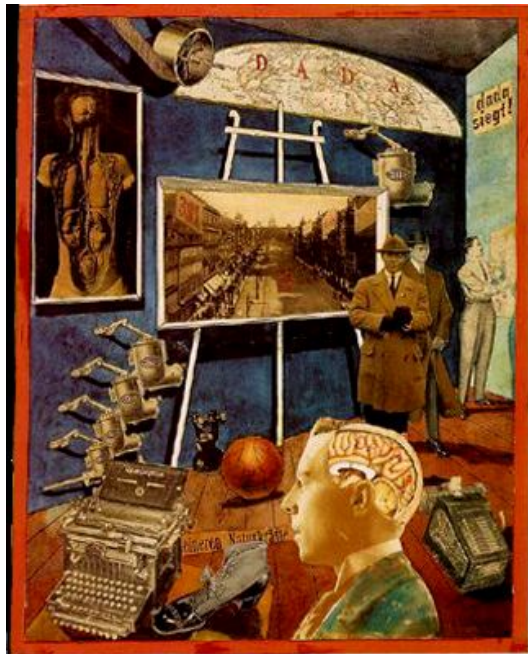
Entre los numerosos fotomontajes realizados por Haussmann podríamos escoger, a modo de ejemplo, el que, junto a *Tatlin en su casa* (1920), es su obra más célebre: *Dadá vence*, realizado en aquel mismo año. En él, varias fotografías recortadas de diferentes personajes y objetos se distribuyen sobre un fondo pintado. La descontextualización de tales elementos, así como la arbitrariedad con que aparentemente están dispuestos, trasladan al espectador una inevitable sensación de

³²⁵ Véase ADES, Dawn, *Ob. Cit.*, pp. 19-21.

extrañeza, la cual se ve notablemente incrementada por el llamativo contraste entre las distintas superficies que entran en colisión a consecuencia de ese cortar y pegar del que venimos hablando, al igual que ocurría con los *collages* cubistas. Dicha sensación resulta particularmente intensa si nos fijamos en el personaje que aparece de cuerpo entero, el único que mira al espectador. Se trata de una nítida fotografía recortada que contrasta, drásticamente, con la pared del fondo y con el otro personaje que hay tras él - también ataviado con abrigo y sombrero-, pues tanto la una como el otro no están fotografiados sino pintados. No obstante, también resulta violenta la superposición de nuestro personaje principal con respecto a otra superficie también fotografiada: aquella constituida por una gran fotografía panorámica de una calle y que es exhibida sobre un caballete como si de una pintura se tratase. De modo que, según lo visto, esa extraña sensación se produce, igualmente, tanto cuando colisionan superficies fotografiadas con otras pintadas como cuando lo hacen diferentes fotografías entre sí. El resultado, pues, nos recuerda mucho a ese choque de realidades que acontecía en las películas de Méliès, incluso en mayor medida que los *collages* realizados por los cubistas, pues ahora los elementos que entran en juego son, fundamentalmente, personajes fotografiados -como los protagonistas de los films del francés, pero sin movimiento- en contraste con superficies pintadas.

Los fotomontajes elaborados por Hanna Höch, como ya advertimos con anterioridad, se encuentran en la misma línea que los realizados por Hausmann, su pareja. En este sentido, un somero comentario acerca de una obra como *Dadá-Ernst* (1921) puede resultar suficiente. En dicha pieza, al igual que en el famoso *Dadá vence*, reinan la descontextualización, el sarcasmo, lo absurdo y lo contradictorio, es decir, las constantes dadaístas. Y lo hacen de un modo muy similar a como lo hacían en aquella obra de Hausmann, porque ambos artistas entienden de la misma manera la técnica del fotomontaje: una acumulación de distintos elementos, tanto fotografiados como pintados, sobre uno o varios fondos que, igualmente, pueden ser de naturaleza fotográfica o pictórica. En el caso de *Dadá-Ernst*, la autora coloca varios recortes de fotografías de mujeres, así como de extraños e inconexos objetos, sobre un fondo fundamentalmente pintado, aunque en cierta zona del conjunto actúen como tal otras

fotografías –en este caso, protagonizadas por boxeadores en pleno combate-. La sensación para el espectador resulta, por tanto, similar a la que pudiera experimentar al contemplar el fotomontaje de Haussmann: manifiesta extrañeza ante una constante colisión de diferentes realidades, donde, mientras se desvelan tanto la artificiosidad como la huella del propio procedimiento técnico, se renuncia, alevosamente, como en el *collage* cubista y en los films de Méliès, a la consecución de esa imagen compacta que había sido pretendida, y en buena medida alcanzada, por la representación renacentista³²⁶.



Dadá vince (R. Haussmann, 1920)

Pero también en los fotomontajes realizados por Max Ernst la herencia del cine de Méliès resulta constatable. No obstante, sería adecuado hacer una advertencia con respecto a los fotomontajes realizados por el artista alemán, pues éstos, pese al protagonismo que en ellos tiene la fotografía, también podrían ser considerados *collages*, de hecho, así los denominaba el propio autor. En cualquier caso, que estas obras estuviesen más cerca del *collage* o del fotomontaje no altera en modo alguno

³²⁶ Véase GARCÍA LÓPEZ, Antonio, *Ob. Cit.*, pp. 196-197.

nuestro juicio con respecto a su identificación con la cita del conde de Lautréamont realizada al comienzo de este apartado, así como a su vinculación con ese choque de diferentes realidades plásticas que se da en los films de Méliès. Y puesto que en ellas los personajes y objetos protagonistas responden a una naturaleza fotográfica, limitándose, por lo general, la pintura o el grabado a los fondos, seguiremos hablando, igualmente, de fotomontajes³²⁷.

Una vez hecha esta salvedad, daremos paso al somero análisis de un par de obras concretas: *La canción de la carne* (1920) y *Las Pléyades* (1921). La primera de ellas es eminentemente dadaísta, dado su gusto por la combinación azarosa de elementos inconexos en un mismo espacio. En *La canción de la carne* flota en el aire el cuerpo desollado de una res con un abanico adosado a una de sus patas delanteras, mientras dos galgos corren hacia una gran pelota, situada bajo la vaca ingrávida, de la que surge, sorpresivamente, un brazo humano. Todos estos elementos, a excepción de la pelota, son recortes fotográficos, los cuales contrastan de manera llamativa con el fondo pintado. Similar efecto tiene lugar en *Las Pléyades*, la otra obra escogida para comentar. Eso sí, en este caso, a diferencia del anterior, ese lirismo que caracterizó a ciertas obras surrealistas está ya muy cerca. De hecho, en esta ocasión el protagonismo recae en el cuerpo desnudo de una mujer, ofrecido, una vez más, mediante un recorte fotográfico, el cual gravita sobre un fondo abstracto, siendo éste fundamentalmente pictórico. El resultado es el de una escena poderosamente evocadora, una obra que, pese a que su figura protagonista aparece fragmentada –no tiene cabeza–, transmite una belleza onírica indiscutible. En cualquier caso, y teniendo en cuenta las destacadas diferencias entre una y otra obra, el punto de conexión entre ambas existe, consistiendo éste en ese llamativo contraste entre fondos pintados y figuras fotografiadas que se da en los dos fotomontajes y que viene a ser, precisamente, lo que los relaciona con el cine fantástico de Méliès.

En conclusión, a través de estos ejemplos hemos podido comprobar cómo el fotomontaje dadaísta, siguiendo la estela marcada unos años antes por el *collage*

³²⁷ Un análisis sobre este tipo de obras de Max Ernst se lleva a cabo en ADES, Dawn, *Ob. Cit.*, pp. 111-121.

cubista, se asemeja aún más que éste a las características plásticas de las películas del mago de Montreuil.



Las pléyades (M. Ernst, 1921)

A continuación veremos cómo los fotomontajes realizados por los constructivistas rusos evidencian, igualmente, unas estrechas vinculaciones con el montaje cinematográfico³²⁸. Eso sí, dichas conexiones no se dan, como sucedía en el caso de los dadaístas, con respecto a esa especie de montaje interno propio de los films de Méliès, sino que se establecen en relación con el cine de vanguardia que triunfaba por entonces en la Rusia comunista y, más concretamente, con el montaje de atracciones que propugnaba el gran cineasta Sergei Eisenstein.

Llegado este punto sería adecuado recordar, aunque sea de forma somera, el agitado clima artístico que vivió Rusia en la década de los veinte. En este sentido, nombres como los de Malevich, Rodchenko, Popova o El Lissitzky, por citar sólo algunos, nos hacen caer en la cuenta del impresionante cartel de artistas que pusieron, de una u otra manera, su creatividad al servicio del nuevo régimen comunista. Fueron

³²⁸ Esta cuestión también ha sido tratada en GARCÍA LÓPEZ, Antonio, *Ob. Cit.*, pp. 206-210.

éstos unos artistas que supieron combinar con destreza las más diversas disciplinas y técnicas artísticas, desde la escultura hasta la fotografía, o desde la pintura hasta el fotomontaje, que es lo que ahora nos interesa³²⁹. Y todo esto sin dejar de mirar, y admirar, a ese hermano mayor que era el cine, el cual, si bien era más joven que todas ellas, era ya considerado como la panacea de las artes por aquellos artistas empeñados en representar, de la forma más veraz y realista posible, las bondades de la Revolución. Esta idea del cine como paradigma del poder embaucador y propagandístico que puede llegar a tener el arte está en íntima relación con el último punto de los tres con que sintetiza González Seara las posiciones de los más ilustres detractores de los *mass media*: “Los medios de comunicación de masas son omnipotentes: pueden influir en las actitudes y en la conducta a voluntad, y quienquiera que controle los medios de masas puede manipular los individuos aislados de nuestra sociedad con verdadera facilidad”³³⁰.

Eisenstein, Vertov, Pudovkin y Kulechov fueron los creadores que mejor representaron esa forma de entender el cine como medio ideal para defender y divulgar los ideales revolucionarios. De hecho, a estos cineastas se debe la existencia de algunas películas que son indiscutibles obras maestras de la historia del cine, recordemos: *El acorazado Potemkin*, *Octubre*, *La madre*, *El hombre con la cámara de cine...* Películas que representan un tipo de cine de cuyo poderoso influjo no pudieron abstraerse el resto de disciplinas artísticas, y menos aún el fotomontaje, el cual, como ya vimos con anterioridad, comparte con el montaje cinematográfico su misma esencia. Una coincidencia que, en ciertos casos de entre los más representativos, resulta todavía más intensa, pues, como ya advertimos en el párrafo anterior, algunos de los más destacados fotomontajistas rusos se inspiraron directamente en un tipo de montaje concreto, el de atracciones, aquel que formuló y llevó a cabo el mejor de aquellos sobresalientes cineastas: Sergei Eisenstein. Y son estas obras las que en este momento nos interesa analizar, ya que terminan por ser ellas las que confieren al fotomontaje ruso una especificidad que lo diferencia del fotomontaje dadaísta. Además, dicha particularidad

³²⁹ Sobre el fotomontaje en la Rusia de las vanguardias véase LODDER, Christina, *Ob. Cit.*, pp. 181-200.

³³⁰ GONZÁLEZ SEARA, Luis, *Opinión pública y comunicación de masas*. Ariel, Barcelona, 1968, p. 181.

está fundamentada en esa llamativa y evidente deuda que mantenía, dentro del universo artístico ruso, esta joven disciplina artística con respecto al cine soviético alumbrado en aquella misma época.

Antes de esgrimir un par de ejemplos para demostrar esta sincronía existente entre cierto tipo de fotomontaje y el montaje de atracciones cultivado por Eisenstein, sería adecuado recordar, aunque sea de forma breve, en qué consistía dicha concepción del montaje cinematográfico. “El verdadero significado de un plano A radica en gran medida en su encadenamiento con el plano B y en el efecto de shock que esto producirá en el espectador, y así sucesivamente. Esta sorpresiva conexión tenía como objetivo despertar al espectador de su posición pasiva y producirle una determinada reflexión”³³¹. Con estas palabras resume Víctor Cubillos la teoría del montaje defendida por el realizador ruso, aquella que hizo fortuna, no sólo entre sus contemporáneos, sino también entre numerosos creadores del ámbito audiovisual en las décadas posteriores. Estamos, pues, ante un tipo de cine en el que el significado de las imágenes no se puede descifrar en un solo plano, sino que, por el contrario, éste viene dado por la correlación de dos planos, siendo ese choque entre dos imágenes distintas y sucesivas el que permite al espectador descifrar el mensaje, es decir, comprender la metáfora. De manera que en estas películas el montaje resulta ser un elemento imprescindible, pues sólo gracias a él podrá el espectador leer las imágenes de una forma comprensiva.

Una vez explicada la esencia teórica del montaje de atracciones planteado por Eisenstein, aunque haya sido de una manera tan concisa, estamos ya en disposición de entender esa estrecha relación que guardan buena parte de los fotomontajes rusos con dicho tipo de montaje. Para ello, como en ocasiones anteriores, bastará con proponer un par de ejemplos concretos: un cartel elaborado por Valentina Kulagina, esposa y colaboradora del también fotomontajista Gustav Klutsis³³², para el Día Internacional de la Mujer, de 1930, y un fotomontaje realizado por El Lissitzky para el número 10 de la revista *La URSS en construcción*, de 1932.

³³¹ CUBILLOS, Víctor, “La teoría del montaje de atracciones (parte II). Eisenstein contra Vertov y *El acorazado Potemkin*”, *La Fuga. Revista de cine*. lafuga.cl

³³² Sobre la importante labor artística desarrollada, con respecto al fotomontaje, por la pareja Klutsis-Kulagina véase TUPITSYN, Margarita, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina. Photography and Montage after Constructivism*. Catálogo de exposición, IPC/ Steidl, Nueva York, 2004.

En la primera de estas obras conviven pintura y fotografía. Aproximadamente tres cuartos de la superficie total del cartel quedan ocupados por la representación pictórica de una mujer manipulando lo que parece ser una gran máquina de hilar; mientras tanto, el otro cuarto restante, correspondiente al ángulo inferior izquierdo del conjunto, lo ocupan multitud de pequeños recortes de fotografías de mujeres, cuya yuxtaposición, unida a la incursión de tres letreros que simulan ser pancartas, pretende crear la sensación de un conjunto de féminas en plena manifestación. De modo que nos hallamos, una vez más, ante dos realidades plásticas que chocan, lo que resulta común a cualquiera de los fotomontajes y *collages* vistos hasta el momento. Pero en esta ocasión ese choque va más allá de lo plástico, pues es a través de él como entendemos el mensaje que desea transmitir la autora, de la misma manera que hacía Eisenstein al confrontar dos planos sucesivos en sus películas. De hecho, la figura pintada de la mujer en plena acción de trabajo en la fábrica responde a un tamaño gigantesco si la comparamos con las pequeñas figuras femeninas que, en yuxtaposición fotográfica, componen esa gran masa manifestante situada bajo ella. Y es que, por un lado, la artista intenta representar el arquetipo de mujer trabajadora rusa, y lo hace pintándola a gran escala, mientras que, por otro, nos exhibe, a una escala mucho menor, una variada multitud de rostros concretos, de mujeres fotografiadas, quienes, eso sí, no dejan de formar parte de un todo, de un conjunto social que es el que se manifiesta en tan señalado día. Así que, en definitiva, el espectador logra captar el mensaje del cartel al confrontar ambas imágenes, por lo que la deuda de esta obra con respecto al montaje de atracciones de Eisenstein se nos antoja evidente.

Algo parecido acontece en el fotomontaje que El Lissitzky elaboró, allá por 1932, para la revista *La URSS en construcción*, aunque en esta ocasión la confrontación visual resulta menos llamativa, pues se da entre distintas fotografías y no entre una superficie pictórica y otra fotográfica³³³. En cualquier caso, pese a la menor contundencia del choque plástico aquí plasmado, esta obra, a nuestro juicio, también articula su mensaje en función de los principios establecidos por el montaje de

³³³ Tanto esta obra como la anterior de Kulagina son citadas y reproducidas en ADES, Dawn, *Ob. Cit.*, pp. 94-97.

atracciones eisensteiniano. La obra presenta, en su parte inferior izquierda, un carro tirado por caballo sobre un angosto pedregal, mientras que en su parte derecha, tanto inferior como superior, aparecen varias grúas y un ferrocarril con algunos personajes. Asimismo, el autor coloca, ahora en el cuadrante superior izquierdo, los rostros de dos trabajadores, ofrecidos éstos en primer plano, cuyas miradas se pierden en el infinito. Dicho lo cual, podemos hablar de una doble confrontación visual dentro de la misma obra: por un lado, la que se genera en la parte inferior de la composición entre el carro tirado por el animal, en el lado izquierdo, y las grúas y la locomotora, las cuales ocupan toda la mitad derecha; por otro, la establecida entre los rostros en primer plano de los trabajadores, situados en la parte superior izquierda, y los personajes del ferrocarril – trabajadores, igualmente-, representados en una escala mucho menor, ocupando el ángulo inferior derecho. De manera que estamos ante una confrontación temática, en el primer caso, y una de tamaño o de escala, en el segundo. Así, a través de la primera se activa una clara metáfora del progreso técnico que experimenta la Rusia comunista, contraponiendo lo rudimentario del carro al desarrollo industrial que simbolizan grúas y tren, mientras que la segunda ha de interpretarse como un acercamiento a los rostros de aquellos trabajadores anónimos que hacen posible tal progreso, con la intención de aumentar la identificación del espectador con lo allí representado. De ahí que en ambos casos veamos clara la huella de Eisenstein y su montaje de atracciones, pues fácilmente podemos imaginar una película en la que el plano de una grúa suceda al de un carro, o en la que el primer plano de unos trabajadores suceda al plano general de otros trabajadores junto a una locomotora, siendo, tanto en un caso como en el otro, el significado que querría transmitir el cineasta el mismo que el artista propone en su fotomontaje.

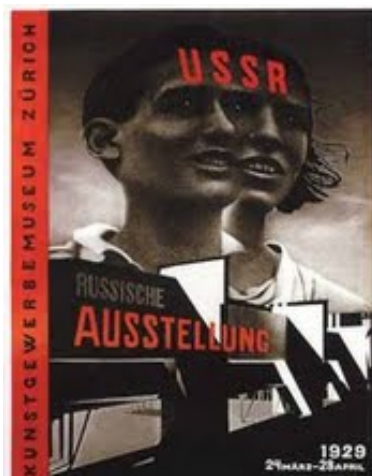


Cartel del Día de la Mujer (Kulagina, 1930) Fotomontaje para *La URSS en construcción* (El Lissitzky, 1932)

Pero las vinculaciones entre el cine soviético de vanguardia y el fotomontaje constructivista no se limitan al montaje de atracciones y su correspondiente traslación a cierto tipo de fotomontaje, aspecto al que hemos atendido en las páginas anteriores. En efecto, hay otro elemento esencialmente cinematográfico, cultivado por aquellos virtuosos realizadores, que también fue adoptado por algunos relevantes artistas a la hora de llevar a cabo sus fotomontajes. Nos referimos a la utilización del fundido encadenado, uno de los recursos expresivos que con mayor asiduidad y solvencia emplearon cineastas como Eisenstein en sus memorables films. Y es que, como veremos a continuación, algunos de los más destacados fotomontajistas rusos no dudaron en aprovechar, aunque fuese desde el estatismo de sus obras fotográficas, el enorme potencial expresivo y metafórico que poseía un recurso como aquél. Para ilustrar este nuevo punto de conexión entre cine y montaje en la Rusia de los veinte, de nuevo se hace necesario recurrir a la destacada figura que supuso El Lissitzky. Uno de sus fotomontajes más recordados es el que da cuerpo al cartel que diseñó para la Exposición de Arte Soviético que fue celebrada, en la primavera de 1929, en la ciudad suiza de Zurich. Dicho cartel, en su mitad superior, muestra a dos jóvenes, un chico y una chica, cuyas facciones vienen a ser prácticamente idénticas, siendo la longitud de sus cabellos el único elemento diferenciador que resulta relevante. Ambos personajes

son representados en primer plano y en contrapicado, al tiempo que sus rostros sonrientes se funden en uno solo. De hecho, llegan a compartir un ojo central –el izquierdo, en el caso del muchacho, y el derecho, en el de la chica-, de la misma manera que sus bocas, pómulos y frentes, donde se insertan las iniciales de la Unión Soviética, se funden armoniosamente. Luego estamos ante un fundido encadenado en toda regla, como aquellos que pergeñaban Vertov y Eisenstein en sus películas, aunque, eso sí, congelado en el tiempo por la quietud propia de la fotografía.

También el famoso fotomontajista Gustav Klutssis, de origen letón, se interesó por este eficaz recurso expresivo, desarrollándolo con gran destreza e inteligencia en algunos de sus numerosos fotomontajes. El cartel titulado *Construyendo el socialismo bajo la bandera de Lenin*, realizado en 1930, es un claro exponente de ello, ya que en él el autor superpone un primer plano de Lenin a otro de Stalin, siendo el efecto resultante muy similar al obtenido en cine mediante un fundido encadenado. Lo mismo sucede en otro persuasivo fotomontaje de Klutssis, siendo esta vez los rostros, también en primer plano, de dos jóvenes sonrientes, un chico y una chica, los que se superponen con similar destreza. Y es que, en estos casos, esa sensación de estar ante un fundido encadenado congelado en el tiempo, como si hubiésemos extraído de un film uno de esos fotogramas en los que se lleva a cabo, de cara al espectador, la transición entre planos, resulta tan poderosa como la del famoso cartel ideado por El Lissitzky.



Cartel Exposición de Arte Soviético (El Lissitzky, 1929)



Construyendo... (G. Klutssis, 1930)

Pinturas de Max Ernst

Volvamos de nuevo nuestra mirada hacia el dadaísmo. Aquel transgresor movimiento alumbrado por Tzara y compañía resultó ser el embrión de ese otro, el surrealismo, aún más variado y complejo, que llegó a protagonizar el panorama artístico vanguardista en la Europa de entreguerras. Fue a comienzos de los veinte cuando algunos creadores dadaístas estaban dejando de serlo y aproximándose a esa nueva dimensión artística que iba a suponer el surrealismo. No nos sorprende, por tanto, el hecho de que algunos de estos artistas inmersos en plena mutación vanguardista se viesen cada vez más maravillados por el fantástico universo fílmico creado por Méliès en sus films, ni que algunos de ellos, ya fuese consciente o inconscientemente, llegasen a trasladar ciertos elementos, tanto iconográficos como de otro tipo –por ejemplo, los relativos al montaje, que es lo que ahora nos compete-, a sus obras plásticas. En efecto, esos artistas empezaban a hacer del mundo de los sueños, de lo onírico, el pilar fundamental de su creatividad. Y qué mejor referente cinematográfico para ese mundo dominado por el subconsciente que propugnaban los surrealistas en ciernes, aunque desde muy diversas perspectivas, que el de las películas creadas por el mago francés. De ahí que quedasen boquiabiertos ante aquel universo de luces y sombras en constante movimiento que recreaba escenarios fantásticos habitados por extrañas criaturas y seres fascinantes, lugares y personajes que, en definitiva, parecían extraídos directamente de la peor de las pesadillas o del más maravilloso de los sueños. A tenor de lo cual resulta especialmente relevante una de las ideas vertidas por André Breton, tótem del surrealismo, en el primer manifiesto de dicho movimiento, donde plantea una total identificación entre lo maravilloso y la belleza: “Digámoslo sin rodeos: lo maravilloso es siempre bello, cualquier clase de maravilloso es bello, y aún lo maravilloso es lo único bello que hay”³³⁴. Entre ellos, quizá sea Max Ernst el que me mejor representa ese sutil, y a veces confuso, tránsito del dadaísmo al surrealismo.

La relación que ahora queremos evidenciar entre el cine de Méliès y ciertas obras de Ernst, lejos de centrarse en aspectos iconográficos, ha de entenderse, como en

³³⁴ BRETON, André, *Antología (1913-1966)*. Siglo veintiuno, México D.F., 1977, p. 44.

el caso de los *collages* cubistas y, sobre todo, de los fotomontajes dadaístas, atendiendo a esa sensación de extrañeza que provocaba en el espectador de principios de siglo el choque de distintas realidades plásticas dentro de una misma obra. Y es este artista alemán, pieza fundamental tanto del dadaísmo como del surrealismo, el que más y mejor exploró ese extenso y curioso campo plástico abierto por el mago Méliès en sus películas y felizmente transitado, en las décadas posteriores, por algunos de los más osados representantes del arte vanguardista.

La envergadura artística de Ernst resultó realmente significativa, llegando a abarcar diversas disciplinas con similar notoriedad creativa y pericia técnica. Su campo de expresión parecía tan amplio como fascinante, teniendo en él cabida la pintura, el fotomontaje, la escultura, las más diversas técnicas gráficas e, incluso, el propio cine. En definitiva, se trataba de un artista total, del paradigma de autor multidisciplinar, cuya generosa creatividad pronto se puso al servicio de los conceptos fundamentales sobre los que iba a gravitar el surrealismo: subconsciente, fantasía, automatismo y descontextualización. Además, el audaz Ernst fue capaz de crear un deslumbrante universo propio, en el que combinaba, siempre con sabiduría y acierto, todos estos ingredientes que definían el surrealismo. Y para ello, a buen seguro, se sirvió de las decisivas aportaciones que a ese formidable terreno plástico y expresivo había hecho, veinte años atrás, el cineasta Méliès.

Pero el ambicioso Ernst no iba a circunscribir al campo del fotomontaje aquel poderoso e inquietante discurso plástico basado en la confrontación de materiales que se daba entre figuras y fondo dentro de una misma obra. De hecho, pronto decidió trasladar estos principios al terreno de la pintura, lo que supone dar un paso más con respecto a lo que habían llegado a hacer él mismo y sus antiguos compañeros dadaístas. Y es que ahora de lo que se trataba era de simular, únicamente mediante la pintura -es decir, sin emplear materiales distintos- ese choque de diferentes realidades plásticas que habían explotado el fotomontaje y el cine, creando en el espectador una similar sensación de sorpresa y extrañeza.

El encuentro de los amigos (1922) y *Piedad. Revolución de noche* (1923) son dos de los cuadros más conocidos de Max Ernst, sobre todo el primero de ellos.

Además, ambas obras, pese a sus muchas diferencias, pueden proponerse como pertinentes ejemplos de lo dicho en el párrafo anterior. En la primera de ellas asistimos al llamativo choque visual que se produce cuando el artista sitúa a una serie de personajes reales –se trata de los compañeros surrealistas de Ernst-, ataviados como lo que son, hombres del siglo XX, en un paisaje fantástico de apariencia lunar. Dicha confrontación nos recuerda, irremediabilmente, a aquella que se producía en las películas de Méliès y, más concretamente, a ciertas imágenes del film *Viaje a la luna*, ésas en las que los exploradores terrícolas, vestidos como ciudadanos corrientes, pululaban por los agrestes paisajes lunares³³⁵. Por su parte, en *Piedad. Revolución de noche*, esa ilusión pictórica del choque de diferentes materiales resulta, si cabe, aún más radical y convincente que en el cuadro anterior. En dicha obra son representados dos extraños personajes masculinos, apareciendo uno en los brazos del otro, de ahí el título del cuadro. Hasta aquí, todo entra dentro de la particular lógica –valga la paradoja– dadaísta o presurrealista, o lo que es lo mismo, del triunfo de la ilógica que propugnaban estos artistas. No obstante, el hecho de traer ahora a colación esta obra no responde a un repentino interés hacia esta subversión tan del gusto surrealista, sino que tiene que ver con un aspecto meramente formal: la diferente manera –estilo, si se prefiere– que escoge el autor para llevar a cabo la representación pictórica de cada una de las figuras. Así, el personaje que sostiene –representado como un burgués elegantemente vestido– aparece, cromáticamente, confundido con el fondo. Mientras tanto, el personaje sostenido compone su figura a través de tres colores planos –el rojo del pantalón, el blanco de la camisa y el gris de rostro, manos y pies–, los cuales contrastan entre sí, al tiempo que también lo hacen, incluso más violentamente, con el otro personaje y con el fondo. De manera que ambas figuras responden a facturas pictóricas completamente distintas, llegando a dar la impresión de que la segunda de ellas está recortada y pegada sobre el cuadro, consiguiéndose un efecto de artificiosidad similar al que exhibían los *collages* y los fotomontajes. Por lo que esta obra, pese a estar ya muy lejos de la herencia estética y plástica de los films de Méliès, al tener tan estrecha vinculación con las técnicas basadas en el cortar y pegar anteriormente

³³⁵ Véase GARCÍA LÓPEZ, Antonio, *Ob. Cit.*, p. 217.

enunciadas, la mantiene también, aunque sea indirectamente, con esa suerte de montaje interno que caracterizaba aquellas películas primitivas.

En conclusión, acabamos de comprobar a través de un par de ejemplos cómo las pinturas presurrealistas de Max Ernst pretenden, en no pocas ocasiones, crear en el espectador esa sensación de extrañeza que generaban tanto los fotomontajes dadaístas como los *collages* ideados por los cubistas. Una sensación basada en el contraste de diferentes realidades plásticas existente entre figuras y fondo, cuya fundamental fuente de inspiración, a nuestro juicio, se halla en el comentado montaje interno que acontecía en los films fantásticos de Méliès.



El encuentro de los amigos (M. Ernst, 1922)



La Piedad... (M. Ernst, 1923)

Asimismo, en las páginas precedentes hemos podido advertir cómo el montaje propiamente dicho, tanto a partir de la variante eisensteiniana del montaje de atracciones como a través del poderoso recurso expresivo del fundido encadenado, también se ve reflejado en buena parte de las obras pergeñadas por algunos de los más notables fotomontajistas rusos. De manera que el montaje nos demuestra, una vez más, con qué contundencia un procedimiento genuinamente cinematográfico puede llegar a

influir en fotógrafos y artistas plásticos pertenecientes a corrientes de vanguardia tan distintas como lo fueron el constructivismo y el dadaísmo.

Ernst y Picasso: sucesiones de escenas

Al hablar de la influencia del montaje cinematográfico en los artistas plásticos, tanto a partir del *collage* cubista, del fotomontaje dadaísta o de las pinturas de Max Ernst, siempre encontrábamos como referente esa suerte de montaje interno de los films de Méliès. Para salir de ello, tuvimos que desviar nuestra mirada hacia la Rusia revolucionaria y descubrir allí, de la mano de sus notables fotomontajistas, la influencia de otro tipo de montaje, el de atracciones de Eisenstein. Y ahora toca analizar, para completar este capítulo, y a partir de un par de casos concretos, la huella que también ha dejado en las artes plásticas el montaje cinematográfico entendido de una manera más común y general, sin apellidos, del que ya se hizo responsables en primera instancia tanto a la Escuela de Brighton como a Porter, y ya posteriormente a Griffith.

Max Ernst realizó un ambicioso trabajo en 1934 titulado *Una semana de bondad (Une semaine de bonté)*³³⁶. Se trata de una novela-*collage*³³⁷ formada por cinco cuadernos, a cada uno de los cuales le corresponde un color, donde se agrupan los casi doscientos *collages* que componen la obra. En ella, el artista transita por los siete días de la semana, adjudicando a cada uno de ellos un elemento –el barro, el fuego, la sangre...- y un ejemplo –el león de Belfort, la corte del dragón, Edipo...- sobre los que tratan los correspondientes *collages*. El hecho de que los cuadernos sean cinco y no siete, como sería lo lógico en correspondencia con los días de la semana, se debe a que en el último de ellos quedan reunidos jueves, viernes y sábado –hay que tener en cuenta que Ernst comienza por el domingo³³⁸-. En cuanto a las imágenes propiamente dichas cabe destacar que tienen una mayor apariencia de grabado que de *collage*. Esto sucede,

³³⁶ Realmente los *collages* que integran esta gran obra fueron realizados en 1933, pero su publicación tuvo lugar en la primavera de 1934.

³³⁷ No era la primera vez que Ernst emprendía un proyecto de estas características, ya en 1929 había publicado su primera novela-*collage* titulada *La mujer de cien cabezas (La femme 100 têtes)*.

³³⁸ Sobre el porqué de esta condensación de tres días en un solo cuaderno, así como acerca de otros pormenores de la obra, véase SPIES, Werner, “Los desastres del siglo” en *Max Ernst. Une semaine de bonté. Los collages originales*. Catálogo de exposición, Fundación MAPFRE, Madrid, 2009, pp. 13-91.

en primer lugar, porque Ernst toma como base unos grabados del siglo XIX a los que incorpora algunos elementos decisivos en cuanto a la representación de los temas que se ha propuesto tratar, y porque, además, el artista, a diferencia de lo que había hecho a comienzos de los veinte en sus *collages*-fotomontajes dadaístas e incluso en algunas pinturas de aquel período –tal como se vio en el apartado anterior-, aquí intenta que los elementos añadidos se mezclen con el resto del grabado, huyendo radicalmente de ese choque de texturas que tanto le había fascinado unos lustros atrás³³⁹. De modo que el tipo de montaje cinematográfico que podría subyacer en esta magna obra no tiene nada que ver, como ya se ha anticipado, con aquel primigenio montaje interior de los films de Méliès.

Respecto a la huella cinematográfica que se puede rastrear en *Una semana de bondad*, Jürgen Pech ha querido insistir, además de en otros aspectos que ahora no nos incumben, tanto en la agrupación como en la ordenación de los *collages*. Considera que ahí está clave, aún teniendo en cuenta consideraciones anteriores como la de Werner Spies, quien comparaba la novela-*collage* con el tránsito del cine mudo al sonoro, o la de Lund Holger, al relacionarla con los films surrealistas en cuanto a su estructura narrativa y asociativa³⁴⁰. Eso sí, Pech tiene en cuenta a la hora de su análisis y valoración, no sólo el resultado final de la obra, sino también lo proyectado en un principio por Ernst antes de la edición, de ahí que resulte algo difícil seguir el rastro cinematográfico entre lo que debería haber sido y lo que realmente fue. En cualquier caso, e intentando simplificar, el investigador establece una interesante relación entre el primer cuaderno y el último, sobre la que afirma: “El arco eléctrico que se origina entre los dos polos podría compararse a la tensión que, en el lenguaje cinematográfico, une y enfrenta el fotograma o plano fijo con el movimiento de cámara. Max Ernst enfoca la fantasía, abriendo un arco que va desde el acontecimiento visual intensificado hasta el despliegue progresivo hacia una imagen emblemática final”³⁴¹. No obstante, a nuestro juicio, la clave igualmente estaría en lo que él mismo apunta con anterioridad

³³⁹ Hay algunas claras excepciones a este respecto, por ejemplo, los *collages* 34 y 35 del primer cuaderno.

³⁴⁰ PECH, Jürgen, “Enfocar la fantasía. Secuencias de la imaginación, la novela-*collage* *Une semaine de bonté* y el lenguaje cinematográfico” en *Max Ernst... Ob. Cit.*, p. 114.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 115.

refiriéndose al último cuaderno: “doce ilustraciones emblemáticas individuales, seguidas de una serie de diez imágenes, la cual, no tanto por el tema del vuelo y del movimiento como por el dinamismo de su desarrollo, conforma la que podría ser considerada la secuencia más cinematográfica de la novela-*collage*”³⁴². En efecto, Pech subraya la relación dinámica existente entre las distintas imágenes del último cuaderno, sobre otros elementos iconográficos o temáticos, como la clave a la hora de observar un referente cinematográfico en la obra. Y es aquí donde entraría en juego la idea de montaje, ya no tanto por el concepto de cortar y pegar como por su aportación esencial e intrínseca al propio lenguaje cinematográfico.



Collages 4 y 5. Quinto cuaderno. *Una semana de bondad* (M. Ernst, 1934)

Picasso fue otro de los artistas de vanguardia que se vio influido, de una u otra manera, por el cine, como parecen demostrar ciertas cuestiones relativas al color y a la luz vistas en los capítulos correspondientes, así como otras relacionadas con elementos iconográficos a las que se atenderá más adelante. Mientras tanto, en este punto relativo

³⁴² *Ibidem*, p. 114.

al montaje hemos de traer a colación una de sus obras más curiosas y polémicas: *Sueño y mentira de Franco* (1937). Se trata de unos grabados que componen dos conjuntos de viñetas, integrado por nueve cada uno de ellos, donde se narra el ataque de Franco a la España republicana. El personaje que representa al futuro dictador es un ser grotesco y monstruoso, lo que demuestra que Picasso pretende, no sólo criticar a Franco, sino también ridiculizarlo³⁴³. Pero lo que ahora nos interesa es observar la diferencia existente entre el primer conjunto de viñetas y el segundo, e incluso dentro de éste, entre las cinco primeras y las cuatro últimas, las cuales fueron realizadas seis meses después que el resto³⁴⁴. En las catorce primeras –las realizadas en el mes de enero- predomina, hablando en términos cinematográficos, el plano de conjunto, con la sola excepción de la viñeta número trece, donde los rostros del monstruoso ser coronado y del toro se muestran en primer plano. Sin embargo, en las últimas cuatro viñetas –las realizadas en junio- dos de ellas recurren al primer plano, la decimoquinta y la decimoséptima, alternándose con las otras dos ofrecidas en plano de conjunto, la decimosexta y la decimoctava³⁴⁵. “Así analizado, en su variedad de planificación, parecemos estar el *story board* de una película y, sin duda, fue este lenguaje fílmico el que de manera consciente o inconsciente utilizó Picasso”³⁴⁶, según explica Germán Ramallo. Y si a esta fundamental circunstancia le añadimos el blanco y negro en que aparece la obra y, sobre todo, la aparición en la decimotercera viñeta del toro por la derecha siendo cortada su cabeza por el encuadre –el análisis de dicha imagen podría haber sido incluido igualmente en el capítulo noveno-, *Sueño y mentira de Franco* termina por revelarse como una obra que exhala cine por numerosos poros.

De modo que dos obras aparentemente tan distintas entre sí como la novela-*collage* de Ernst y estos grabados de Picasso, en última instancia, y por procedimientos

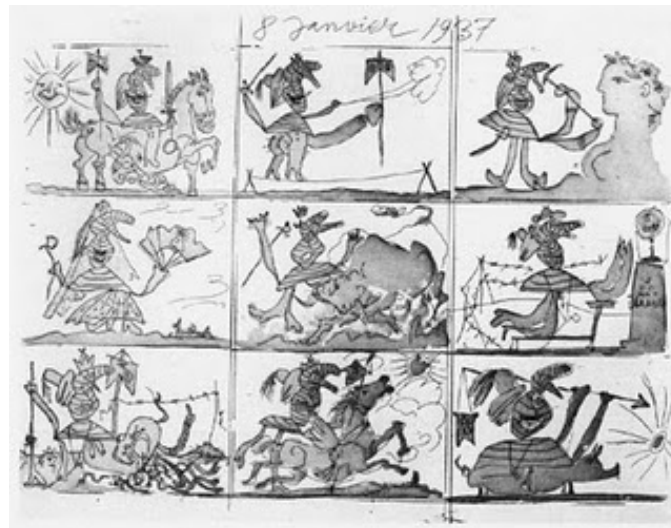
³⁴³ Sobre esta obra, en general, y la identificación de Franco con el rey Ubú, monstruoso personaje ideado por el dramaturgo Alfred Jarry, en particular, véase JACKSON, Rafael, *Ob. Cit.*, pp. 276-279.

³⁴⁴ Acerca de estas cuestiones cronológicas, extraordinariamente reveladoras, así como sobre los principales elementos que confieren un fuerte carácter cinematográfico a esta obra, véase RAMALLO ASENSIO, Germán, “Algunos paralelos...”, *Ob. Cit.*, pp. 534-537.

³⁴⁵ Rafael Jackson las pone en relación, a través del llamado “experimento Kulechov”, con el montaje de atracciones de Eisenstein. Véase JACKSON, Rafael, *Ob. Cit.*, pp. 284-285.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 536.

muy diferentes, parecen beber de una misma fuente: el montaje en cuanto principal configurador del lenguaje cinematográfico.



Sueño y mentira de Franco (P. Picasso, 1937)



Sueño y mentira de Franco (P. Picasso, 1937)

Dalí: condensación de escenas en una sola imagen

Otro artista español de primera fila, el prolífico Dalí, también se hizo eco en algunas de sus obras del montaje cinematográfico, aunque de una manera distinta a la de su compatriota Picasso. Se trata ahora de condensar en una sola obra diversas escenas,

desarrolladas en distintos espacios y, tal vez, también en diferentes tiempos. Así explicado, qué duda cabe de que este tipo de imágenes no parecen albergar novedad alguna, pues, como ya pudimos constatar en el capítulo dedicado al movimiento, una de las maneras empleadas por el arte tradicional a lo largo de la historia para representar una secuencia temporal fue la de reunir diversas escenas correspondientes a tiempos distintos en un mismo espacio –Masaccio, Masolino, Ghiberti...-. Pero en las obras de Dalí que de inmediato pasaremos a analizar se dan unas variaciones con respecto a las renacentistas que sí que nos hacen pensar en el cine como referente a través de algunos aspectos relacionados con el montaje.

Las piezas dalinianas que encajan en este apartado responden a una serie realizada durante el año 1922. Títulos como *Noche de verano*, *Suburbio de Madrid*, *Burdel* o *Borracho*³⁴⁷ destacan entre éstas. Todas ellas, además de coincidir en técnica –aguada sobre papel- y formato -20´8 x 15cm-, lo hacen también en la escrupulosa utilización del blanco y negro, así como en la temática: la agitada vida nocturna de una urbe moderna. Borrachos, prostitutas y furtivas parejas de enamorados transitan las calles y habitan las casas que Dalí nos exhibe de manera impúdica en estas obras. Qué duda cabe de que esa noche madrileña, canalla y libertina, que descubre el jovencísimo artista en sus primeros años en la Residencia de Estudiantes, le llama notablemente la atención. Y para mostrárnosla en su máximo esplendor –o en su más palpable decadencia, según se mire- Dalí emplea un lenguaje muy cinematográfico. Y no sólo es que en lo referido al color y al tema nos recuerde al cine, que lo hace, sino que además, en dos de estas obras, concretamente en *Noche de verano* y *Burdel*, parece que el espectador se encuentra ante una suerte de montaje condensado en el espacio por su imposibilidad de desarrollarse en el tiempo. Hablábamos más arriba de esa fórmula tan renacentista de representar varias escenas correspondientes a distintos tiempos en un mismo espacio. Pues bien, en el caso de Dalí parece ser que nos encontramos ante la representación simultánea de distintas escenas en un mismo espacio. Esto, en principio, no tendría nada de novedoso ni de cinematográfico, pero al ver que el catalán emplea

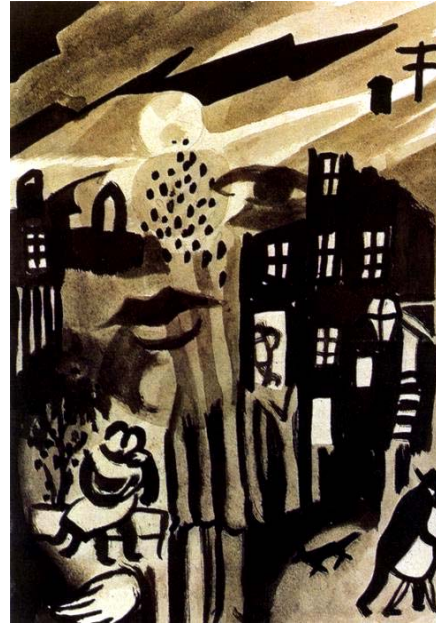
³⁴⁷ Resulta interesante la idea que se apunta respecto a la lámpara que aparece en esta obra como posible precedente del ojo-bombilla del *Guernica* en ARMENGOL, Laia Rosa, *Dalí, icono y personaje*. Cátedra, Madrid, 2003, p. 161.

diferentes escalas dentro de una misma obra en su afán de lograr, valiéndose del máximo detalle, esa simultaneidad de la que hablamos, nuestro juicio al respecto cambia de inmediato. Fijémonos en *Burdel*: ¿acaso esa botella acompañada de tres vasos, la cual adquiere un tamaño similar al de las figuras humanas, no parece funcionar como el plano que se inserta en la escena que protagoniza el hombre subiendo por las escaleras que le llevarán hasta la mujer desnuda que se deja ver en la ventana? Y en *Noche de verano*: ¿acaso ese evanescente rostro en primer plano que ocupa el centro de la obra, contrastando en tamaño con los cuatro amantes –quizá sólo sean dos, representados en dos tiempos distintos- que ocupan el tercio inferior del cuadro, no parece venir de un plano anterior, o bien anunciar uno posterior, como si de un fundido encadenado se tratase? Además hay ciertos elementos que se repiten de manera idéntica en varias de estas obras, caso del perro –en todas menos en *Borracho*, donde aparece un gato- o de esa blanca circunferencia con rostro –en *Suburbio de Madrid* y en *Burdel*- que tanto nos recuerda a la célebre luna de Méliès, y que quizá sea también, por qué no, la que se deja ver como primer plano en sobreimpresión o fundido encadenado en *Noche de verano*. No obstante, otra de las obras que forma parte de esta serie, *Sueños noctámbulos*, remite decididamente al cine, pero al presentar tal batiburrillo de elementos distribuidos caprichosamente por toda la superficie del cuadro, en una suerte de *horror vacui* que en mucho recuerda a ciertos fotomontajes de Hanna Höch –*Corte con el cuchillo del pastel* (1919), por ejemplo-, nos hace más pensar en la acumulación de imágenes resultante de algunos fundidos encadenados que en el montaje propiamente dicho³⁴⁸. De modo que, volviendo a las dos obras antes comentadas, estaríamos ante una nueva referencia al montaje cinematográfico, en esta ocasión, marcando la línea que una década después desarrollarán Ernst y Picasso. En definitiva, viendo estas obras dalinianas tanto en su conjunto como una por una, la presencia del cine, y en concreto del montaje, resulta palpable.

³⁴⁸ Esta obra podría relacionarse con las últimas contempladas en el apartado dedicado a las sobreimpresiones, entre las que se encontraban obras de Picabia, Grosz o Maruja Mallo.



Burdel (S. Dalí, 1922)



Noche de verano (S. Dalí, 1922)

CAPÍTULO XII

Un caso específico:

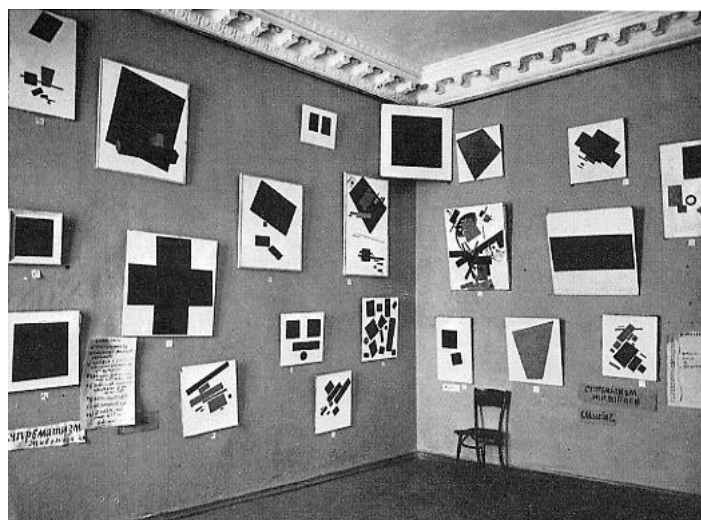
Malevich y la pantalla de cine

El asunto al que atenderemos a continuación no responde propiamente a un problema de encuadre, pero tampoco de angulación o de montaje, aunque, curiosamente, esté relacionado con estos tres elementos cinematográficos. De ahí que pase a constituir un capítulo en sí mismo, aunque éste resulte llamativamente breve en comparación con el resto.

Ya se anunció en el segundo capítulo, a colación de la probable influencia pictórica existente en cierta escena del film de Vertov *El hombre de la cámara de cine*, que Malevich y su *Cuadrado negro* volverían a reclamar nuestra atención en diferentes puntos de este estudio. Así ocurrió en uno de los capítulos dedicados a la representación del movimiento, donde pudimos observar cómo ciertos bocetos en los que se sucedían algunas figuras geométricas en diversos marcos simulaban introducir el factor tiempo donde antes sólo había espacio, lo que confería a tales obras una notable impronta cinematográfica. Ya entonces se emplazó al lector a un capítulo posterior -en el que ahora nos encontramos- donde poder analizar el significativo componente cinematográfico con que cuenta el *Cuadrado negro* en sí mismo, pero también en relación con el resto de obras que le acompañaron en el montaje de la exposición *0'10*, auténtico manifiesto plástico del suprematismo.

Recordemos que la controvertida obra de Malevich muestra, simplemente, un cuadrado negro rodeado por un marco blanco, aunque, en realidad, se trata de un cuadrado blanco en cuyo interior se ubica, perfectamente centrado, un cuadrado negro de menor tamaño. Íntimamente relacionado con esto se halla el boceto que lleva por título *Suprematismo: triángulo y plano, fundido*, donde uno de los tres recuadros aparecía vacío, lo que a ojos de Margarita Tupitsyn evidenciaba la mentalidad cinematográfica de Malevich a la hora de acometer este tipo de obras, pues no se trataba de enmarcar una determinada figura, sino de llenar un espacio en blanco concreto con

una forma geométrica. Estamos hablando, pues, de esa gran superficie en blanco que es la pantalla de cine y que espera, paciente y generosa, recibir la proyección de una imagen. De esta manera, el consabido *Cuadrado negro* vendría a ser el trasunto pictórico de la gran pantalla nada más dar comienzo la proyección, cuando todavía, por unos segundos, no ha aparecido ninguna imagen reconocible y es el negro el que todo lo inunda, o casi todo, pues siempre quedan unos márgenes en blanco en la pantalla que no son alcanzados por la proyección, tal y como acontece en la pintura de Malevich. Y si a ello añadimos la curiosa ubicación que tuvo la obra en la exposición 0'10 de San Petersburgo -situada en la parte alta de una arista donde se juntan dos paredes- llegamos con facilidad a la misma conclusión que Margarita Tupitsyn: “colgado en lo alto y visto desde cierta distancia parecía una pantalla con una *imagen negra* plana, como si fuese una proyección”³⁴⁹. Y Tupitsyn sigue aportando argumentos: “Además, al alinear Malevich las demás pinturas verticalmente en lugar de hacerlo horizontalmente, aproximando la inferior al suelo, podría provocar en la mente del espectador una asociación con una tira de película cinematográfica que cuelga suelta por así decirlo, sobre la mesa de un montador”³⁵⁰, lo que añade al concepto de proyección también el de montaje.



El *Cuadrado negro* en la exposición 0'10

³⁴⁹ TUPITSYN, Margarita, *Ob. Cit.*, p. 15.

³⁵⁰ *Ibidem.*

Parece cerrarse así, en su propio origen, el círculo que se abrió en aquel segundo capítulo a raíz del impactante plano de la pantalla de cine en negro que se hacía presente en la película de Vertov. En definitiva, el *Cuadrado negro* de Malevich devuelve al cine lo que éste le dio: ese inescrutable misterio de la imagen en negro proyectada sobre la tela blanca, ya sea ésta lienzo o pantalla cinematográfica. No obstante, en la última parte de cuantas integran este trabajo, veremos cómo uno de los cineastas más influyentes de las últimas décadas, Stanley Kubrick, vuelve a recoger el testigo de la obra cumbre de Malevich en su película *2001. Una odisea del espacio*. Y, de la misma manera, observaremos cómo esa reinención fílmica del *Cuadrado negro* que hace el cineasta neoyorquino influye, a su vez, en la obra de Komar y Melamid, tándem artístico ruso que, en plena actualidad, termina homenajeando a su compatriota Malevich, curiosamente, a partir del mencionado elemento cinematográfico.

QUINTA PARTE
PRESENCIAS E ICONOGRAFÍAS

Tan variados como apasionantes son los caminos que nos han ido permitiendo dilucidar esa relación de correspondencia, en el sentido del cine hacia las artes plásticas, que venimos presumiendo desde el comienzo de este estudio. En este discurrir nos hemos dedicado a cuestiones formales tales como el anhelo por la representación del movimiento, la novedosa utilización de determinados colores espoleados por el cine, la presencia de luces y sombras que nos recuerdan poderosamente a las de las películas, la ostentosa proliferación de contundentes angulaciones y atrevidos tipos de encuadre, o la huella indeleble que el montaje dejó en numerosas obras plásticas.

Y de este modo llegamos a un aspecto que, sin ser de tipo formal, resulta insoslayable a la hora de evidenciar la anunciada deuda que mantienen las artes plásticas, sobre todo la pintura, con el cine. Estamos hablando de las iconografías, es decir, de esas tipologías de personajes, objetos, espacios o ambientes que, a través de una serie de atributos rápidamente reconocibles, el cine ha sabido construir de manera muy eficaz, al tiempo que las grababa a fuego en el inconsciente colectivo de varias generaciones de espectadores.

En este sentido, no cabe duda de que el séptimo arte puede presumir de ser el que con mayor facilidad y contundencia ha logrado configurar un mayor número de iconografías en un tiempo récord. En efecto, le bastaron un par de décadas de vida para fijar algunos modelos iconográficos que, en el caso de no perdurar en el tiempo, él mismo terminaría siendo el encargado de transformar a su antojo, devolviéndolos al imaginario de medio mundo con similar o superior eficacia. Y todo ello, claro está, gracias al formidable poder icónico de un auténtico medio de masas, un arte capaz de llegar, prácticamente al unísono, a millones de receptores como nunca antes había hecho ninguna otra disciplina artística.

Tras un planteamiento de estas características parece lógico pensar que el resto de las artes no iban a permanecer al margen de esa poderosa irradiación emanada por el cine. De hecho, si las artes plásticas se han visto claramente contaminadas por el cinematógrafo en cuestiones formales, aún más factible se nos antoja una absorción por

parte de éstas de los modelos iconográficos que tan eficazmente había fijado el cine. Y así fue. En pinturas, dibujos, carteles, esculturas o fotografías, fueron recalando, en numerosas ocasiones, las iconografías cinematográficas, aquellas que sin la magia del celuloide y el inmenso poder divulgador de la gran pantalla jamás hubiesen llegado a encontrar alojamiento en el resto de las artes.

Son muchos los artistas que a lo largo del pasado siglo incorporaron a sus repertorios iconográficos algunos de estos tipos configurados por el cine, fenómeno que ha sido especialmente intenso de la mano de aquellos creadores más cercanos a las corrientes del pop y de la nueva figuración. En cualquier caso, como nuestro estudio se dirige exclusivamente al primer tercio del siglo, coincidiendo en gran medida con las vanguardias históricas, será a la repercusión que tuvieron las primeras iconografías cinematográficas sobre las artes plásticas desarrolladas en aquellas décadas a lo que atendamos en esta parte, y no a los muy frecuentes casos que se pueden advertir en la segunda mitad del siglo.

Por otro lado, también sería conveniente recordar la existencia de otros elementos que, sin ser de carácter formal, no deben ser clasificados entre los que responden a esos tipos iconográficos marcados por el cine a los que venimos aludiendo. Es a estos elementos a los que nos referimos cuando hablamos de presencias o citas, aquellos que trasladan a las artes plásticas, de forma directa y evidente, diversos aspectos del propio fenómeno cinematográfico. Sería éste el caso de aquellas obras – pictóricas, escultóricas, etc- en las que es representado algún personaje cinematográfico o alguna personalidad relacionada con el cine –generalmente actores o actrices-, o de aquellos cuadros en los que se ha escogido como objeto de representación una sala mientras se proyecta una película, una taquilla o cualquier otro espacio que nos remita directamente al propio cine. De manera que estamos hablando de obras plásticas en las que los temas representados resultan ser el cine y sus circunstancias. En definitiva, este fenómeno sería para las artes plásticas lo que los *biopics* sobre artistas³⁵¹ o la presencia

³⁵¹ Un importante acercamiento no sólo a los *biopics* de pintores y artistas en general, sino también a otros films que tratan sobre cuestiones de más enjundia, como pudiera ser el propio proceso de creación de un artista, se da en ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, M^a Jesús, *Ob. Cit.*, pp. 129-157. Sobre los más notables *biopics* de pintores véase ESTRADA, José Manuel, “Visita al museo imaginario: biografías

de obras de arte –muy especialmente los retratos pictóricos³⁵²- como parte esencial de la trama de una película son para el cine. Dicho lo cual, hemos de caer en la cuenta de que éste no es un fenómeno que se dé con exclusividad en el ámbito de las artes plásticas. De sobra conocida es la fascinación que el cine y sus personajes despertaron en la literatura desde los años veinte en adelante. Un buen ejemplo de ellos son los representantes de la célebre Generación del 27³⁵³. Desde luego –volviendo a las artes plásticas que es lo que aquí nos atañe-, es éste, si lo ponemos en relación con el asunto de las iconografías, un terreno que puede resultar peligrosamente resbaladizo. De ahí que en las próximas páginas se discurra con especial prudencia a la hora de analizar las obras escogidas, así como a la de incluirlas entre las iconografías o entre las presencias.

Así pues, por tratarse de un asunto de apreciación analítica más directa, menos sutil, que el de las iconografías, daremos comienzo a esta quinta parte atendiendo brevemente a lo que hemos convenido en llamar presencias.

(cinematográficas) de los más excelentes pintores desde Giotto hasta nuestros días”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 11, 1992, pp. 60-65.

³⁵² Véase BARRIENTOS BUENO, Mónica, *Celuloide enmarcado. El retrato pictórico en el cine*. Quiasmo, Madrid, 2009.

³⁵³ Véase GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Anagrama, Barcelona, 1999.

CAPÍTULO XIII

Las presencias

Como ya advertíamos en las primeras líneas de esta quinta parte, cuando nos referíamos de forma meramente introductoria a las iconografías, fue en la segunda mitad del pasado siglo cuando más casos se dieron de este particular fenómeno. Pues lo mismo ocurre con las presencias, incluso de forma más abundante y descarada. Y es que aquellas mismas corrientes artísticas a las que entonces aludíamos –pop-art, nueva figuración...- también han sido las que han dado mayor pábulo a esta otra tendencia. En este sentido, quizá sea la obsesión warholiana por la estrella Marilyn Monroe -a quien terminó convirtiendo en un auténtico icono del arte contemporáneo- el caso que mejor puede actuar como ejemplo de lo dicho, aunque sean muchos los autores que, desde muy diversas perspectivas, han abundado en esta misma práctica. Pero, una vez más, nos vemos obligados a insistir en el marco cronológico establecido desde un principio para este estudio, y que no es otro que el que va desde los albores del siglo hasta la década de los treinta.

Salas de cine

Edward Hopper ha sido, sin lugar a dudas, uno de los pintores figurativos más influyentes del pasado siglo. Ya hicimos alusión a este prolífico artista en los capítulos dedicados al encuadre y a la angulación. Fue entonces cuando se llevó a cabo el análisis de *Sombras nocturnas*, pero sobre todo de *Ventanas en la noche*, una obra que evidenciaba la fuerte carga cinematográfica que este autor era capaz de aportar a sus lienzos. Y es que dicha pintura no sólo remitía al séptimo arte por su particular forma de organizar el espacio, con encuadres dentro del encuadre, sino que también lo hacía por la condición de los propios elementos representados. Eso sí, este particular debería ser estudiado más adelante, junto a otras obras del mismo artista, cuando sean las iconografías cinematográficas el objeto de nuestra atención. No obstante, algún otro

cuadro de Hopper sí que convierte al propio fenómeno cinematográfico en su protagonista, pues la sala de proyección resulta ser el espacio ideal para representar una determinada escena. En este caso, efectivamente, podemos decir que la obra en cuestión tiene como tema, ya sea central o adyacente, el cine. De ahí que sea a este tipo de cuadros a los que ahora nos refiramos de forma más inmediata.

Muy probablemente, la obra de Hopper que de forma más clara se incluye en este grupo sea *Cine de Nueva York* (1939). En ella, el artista divide el espacio compositivo en dos partes perfectamente diferenciadas: la de la derecha, donde una mujer solitaria permanece de pie en el pasillo que da acceso a la sala de proyección, y la de la izquierda, donde se aprecia parte de esa sala ocupada por las butacas, vistas desde atrás, así como por la gran pantalla –eso sí, sólo se llega a ver su parte derecha- vista de frente. El conjunto resulta tan llamativo como enigmático, sensación a la que contribuye eficazmente el diferente tratamiento lumínico que recibe cada una de las zonas. Así, el lado izquierdo es iluminado por el fascinante reflejo de la pantalla y la tenue luz que irradian las lamparitas que cubren los extremos de la sala, mientras que el derecho, donde se halla la mujer taciturna, aparece algo más iluminado, aunque siempre de forma discreta, por la luz que desprenden los farolillos situados en la pared. De modo que ese particular aroma a soledad y melancolía que suele impregnar las obras de Hopper se traslada ahora, gracias a la pericia y la sensibilidad del artista, a la envolvente atmósfera propia de una sala de cine³⁵⁴. En efecto, Hopper confirma así su interés y fascinación por el séptimo arte, haciéndolo, en este caso, partícipe directo de su temática, pues lo convierte en el espacio elegido para ubicar su sempiterno tema, la soledad –la de la mujer, fundamentalmente-, al tiempo que realiza un ejercicio de homenaje y cita a ese medio al que, como veremos más adelante al hablar de las iconografías, tanto le une.

La fantasía en semipenumbra de una sala de proyección es también la protagonista de *El cine* (1920), obra de William Roberts. No obstante, en este caso es el tumulto de los espectadores la nota dominante, a diferencia del óleo del introspectivo Hopper, donde se subrayaba la soledad de aquella mujer que ni siquiera miraba a la

³⁵⁴ Una pertinente reflexión acerca de este cuadro y la particular visión del hecho cinematográfico para Hopper que éste delata se da en BROUGHER, Kerry, *Ob. Cit.*, p. 37.

pantalla. Efectivamente, Roberts realiza una obra completamente distinta a la de Hopper, protagonizada por casi una veintena de personajes que se alborotan frente a la gran pantalla de cine, la cual, ocupando el cuadrante superior izquierdo en la composición, contrasta cromáticamente con el resto, pues los personajes que en ella habitan aparecen en blanco y negro mientras que el resto del cuadro presenta una normalizada policromía. De manera que el autor pone el acento en ese ambiente de actividad y dinamismo que fue la nota dominante en la forma de ver cine durante las primeras décadas de exhibición. En este sentido, convendría recordar que en aquellos años iniciales la proyección cinematográfica era todo un acontecimiento social donde el trasiego y la conversación eran tan frecuentes como admitidos, a diferencia de lo que ocurriría unos pocos años después al convertirse el estatismo y el silencio en habituales pautas de conducta para los espectadores, siendo esto constatado por obras como la de Hopper, realizada a finales de los treinta, cuando el cine ya era sonoro. Estamos, por lo tanto, ante dos formas de acercarse a ese misterio moderno de la luz y la sombra, a ese microcosmos que es la sala de cine, un lugar fascinante donde los pintores más audaces logran captar tanto el estruendo de un público hermano como la introspección de una mujer solitaria. Por supuesto, el atractivo que las salas de cine tuvieron para los artistas plásticos va más allá de estos dos pintores y sus respectivas obras. Pero por tratarse de cuadros especialmente ilustrativos y porque los otros casos más destacables se adentran en décadas demasiado posteriores a los límites cronológicos de este trabajo –obras de Brauner y Matta de los cincuenta, por ejemplo-, estimamos oportuno no incidir más en este asunto³⁵⁵.

³⁵⁵ A estas y otras obras se atiende en SIMÉONI, Charles-Eric, “Peinture-Cinéma-Peinture / Cinéma-Peinture-Cinéma” en *Peinture-Cinéma-Peinture, Ob. Cit.*, pp. 37-55.



El cine (W. Roberts, 1920)



Cine de Nueva York (E. Hopper, 1939)

Estrellas de Hollywood

Pero no sólo las salas de cine y su particular ambiente han de contarse entre las presencias o citas, pues también la aparición de ciertos intérpretes y personajes cinematográficos en los lienzos se hace digna de mención en este mismo capítulo. Comencemos por la fascinación que algunas de las estrellas cinematográficas de la época –fundamentalmente mujeres- despertaron en determinados artistas –hombres, en su inmensa mayoría-. Algunos elocuentes ejemplos nos servirán para ilustrar este punto.

Resulta especialmente llamativo, en este sentido, el híbrido en que Shirly Temple, la niña prodigio del Hollywood de los años treinta, se ve convertida de la mano de Salvador Dalí en *Shirly Temple, el monstruo sagrado más joven del cine contemporáneo* (1939)³⁵⁶. Efectivamente, esta impactante obra, también conocida como *La esfinge de Barcelona*, está protagonizada por la figura monstruosa que conforman la cabeza de la joven estrella de Hollywood y el cuerpo de un felino amenazante y demoníaco. En definitiva, se trata de la traslación al plano pictórico de un auténtico

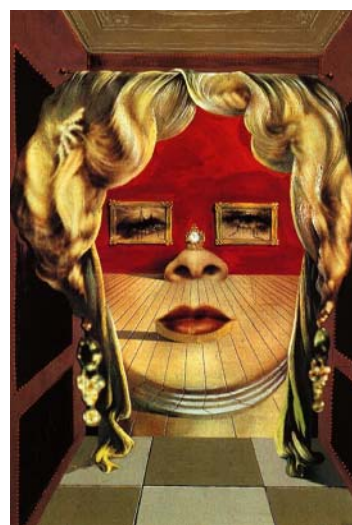
³⁵⁶ Un interesante y detallado análisis de esta extraña pintura se lleva a cabo en MINGUET BATLLORI, Joan M., *Salvador Dalí..., Ob. Cit.*, pp. 211-228.

icono del celuloide, eso sí, con toda la carga de irrealidad y acidez surrealistas que el genio catalán quiso formular con la creación de tan extraña criatura.

También Mae West fue objeto de la fascinación por el cine que siempre había demostrado Dalí. Sin embargo, esta rutilante estrella de aquel Hollywood dorado, lejos de ser presentada como un extraño monstruo, recibe por parte del artista un tratamiento muy distinto. Dalí realiza un *guache* en el que el rostro de la actriz se convierte en una estancia donde sus ojos entornados se corresponderían con dos cuadros, su nariz ancha y respingona, con el mueble que sostiene un reloj, su boca de labios rojos y carnosos, con un sofá, y, por último, su cabello rubio, con los cortinajes que enmarcan dicho habitáculo. La obra es anterior a la protagonizada por Shirly Temple, pues fue realizada en 1934, y responde como aquélla a uno de esos extensos títulos explicativos que tanto gustaban al artista: *La cara de Mae West que se puede utilizar como apartamento surrealista*³⁵⁷. La imagen resultante parece ser un *collage*, causando una inevitable sensación de extrañeza en el espectador. Pero ese estrambótico rostro creado a partir de fragmentos que se asemejan a objetos de mobiliario y decoración, al contrario de lo que ocurría con el retrato de la niña prodigio, en ningún caso resulta amenazante sino sensual y atrayente, como el propio personaje al que representa, dando lugar a lo que debe ser entendido como un curioso y original homenaje del artista a la estrella.



Shirly Temple... (S. Dalí, 1939)



La cara de Mae West... (S. Dalí, 1934)

³⁵⁷ Resulta interesante la relación que se establece entre esta obra daliniana y el *Étant donnés* de Duchamp en SAN MARTÍN, Francisco Javier, *Ob. Cit.*, pp. 91-96.

Por su parte, las célebres Joséphine Baker y Carmen Miranda se vieron congeladas en el metal esmaltado de las esculturas del austriaco Karl Hagenauer, uno de los más notables representantes del movimiento Art Déco. Eso sí, ambas habían triunfado en el mundo de la música y del baile antes que en el cine. En efecto, la desinhibida Baker escandalizó a medio mundo con sus atrevidos números de baile durante la década de los veinte³⁵⁸. Y por supuesto, entre los ansiosos espectadores que rebosaban los lugares donde actuaba la vedette de ébano no faltaron los artistas³⁵⁹. Por su parte, la cantante luso-brasileña se convirtió en una estrella de la samba durante los treinta, lo que la llevó a Estados Unidos a finales de la década. De manera que Joséphine Baker comenzó su breve carrera cinematográfica a finales de los veinte, mientras que Carmen Miranda lo hizo algo más tarde y no tuvo su definitiva explosión hasta que llegó a Hollywood, donde brilló con luz propia en el competido firmamento que fue el género musical durante la década de los cuarenta, ejerciendo como indiscutible reina de la samba y convirtiéndose en un auténtico icono cinematográfico gracias, en buena medida, a los espectaculares tocados que lucía en sus películas. De todo ello se hace eco Hagenauer en su escultura, obra en la que el autor pretende que el personaje pueda ser identificado únicamente a partir de un par de detalles – eso sí, muy llamativos- referentes tanto a su indumentaria como a su gesto de baile, y nunca a través de unos rasgos faciales que aquí resultan del todo inexistentes. Lo mismo había hecho con Baker, a la que representó en plena danza con la mitad superior de su cuerpo desnuda, como llegó a exhibirse la joven estrella en algunos de sus más polémicos espectáculos. No obstante, hay que tener en cuenta que estas esculturas de Hagenauer fueron realizadas antes de que sus respectivas protagonistas fuesen estrellas del celuloide, lo que demuestra que en este caso su fama, pese a ser apuntalada por el cine, no se debe exclusivamente a éste, ya que antes la tuvieron, y a escala mundial, gracias a sus actuaciones en las más prestigiosas salas de fiesta.

Otra rutilante estrella del celuloide, la bellísima Greta Garbo, también llamó la atención de un escultor, en esta ocasión de Pablo Gargallo. El artista aragonés

³⁵⁸ Sobre el enorme impacto que la estrella del baile causó en la despreocupada y festiva sociedad de los veinte, véase ROSE, Phyllis, *Jazz Cleopatra. Josephine Baker y su tiempo*. Tusquets, Barcelona, 1991.

³⁵⁹ Véase JACKSON, Rafael, *Ob. Cit.*, p. 38.

representó en más de una ocasión a la actriz sueca. Destaca un magnífico retrato en hierro forjado y recortado de la musa de Clarence Brown, obra que lleva por título *Máscara de Greta Garbo con mechón*, fechada en 1930 y que actualmente podemos admirar en el Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía. Sorprende, sin duda, la pericia del autor para plasmar el rostro de la actriz nórdica –perfectamente reconocible– en una escultura en la que el hueco, el espacio vacío, tiene tanta o más presencia que el propio metal. De hecho, le basta con esbozar una mirada penetrante –felizmente lograda con la representación de un único ojo–, así como el detalle del mechón que cae sobre el otro lado del rostro, para recrear la efigie de esta mujer inconfundible. De manera que nos encontramos ante otro icono del cine clásico hábilmente representado por un escultor partiendo tan sólo de un par de elementos. Eso sí, elementos que en el caso de Hagenauer sobre Joséphine Baker o Carmen Miranda correspondían al vestuario, mientras que en el de Gargallo sobre Greta Garbo se refieren a rasgos físicos, faciales.

Por último, y aunque la nómina de estrellas del cine mudo que fueron objeto de atención de los artistas de vanguardia puede ser interminable, daremos por concluido este apartado con una breve referencia a la lucense Maruja Mallo, cuya fascinación por el cine ya fue anunciada al hablar de los fundidos encadenados. Y es que la artista, en aquellos agitados años que clausuraban la década de los veinte, ilustró con dibujos algunos de los poemas que su íntimo Rafael Alberti publicó en *La Gaceta Literaria*. Dichos poemas formaban parte de un conjunto titulado *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, y estaban dedicados a ciertos actores del cine cómico americano³⁶⁰. Los dos primeros dibujos de la artista, publicados conjuntamente, responden a los siguientes títulos: *Wallace Beery, detective* y *Charles Bowers, inventor*³⁶¹. El tercero, aparecido en el siguiente número de la misma revista, se titulaba *Las bodas de Ben Turpin*³⁶². Todos ellos estarían dentro de los parámetros de las *Estampas cinemáticas*, a lo que habría que añadir en este caso concreto de las ilustraciones que el tema de representación también provenía del mundo del cine.

³⁶⁰ Sobre las vinculaciones existentes entre Alberti, Mallo y el cine, véase SILES, Jaime, “La evolución del primer Alberti (1924-1936)” en VV. AA., *Juan Ramón, Alberti: dos poetas líricos*. Edition Reichenberger, Kassel, 2006, pp. 196-227.

³⁶¹ Véase *La Gaceta Literaria*, nº 65, 1929, p. 3.

³⁶² Véase *La Gaceta Literaria*, nº 66, 1929, p. 5.



Joséphine Baker (K. Hagenauer, 1925)



Máscara de Greta Garbo... (P. Gargallo, 1930)

Personajes cinematográficos

Entre los años 1913 y 1914, el cineasta francés Louis Feuillade llevó a la gran pantalla cinco historias protagonizadas por Fantômas, famoso personaje literario creado por Marcel Allain y Pierre Souvestre en 1911, y que llegó a convertirse en un auténtico fenómeno editorial al protagonizar más de una treintena de títulos. Se trataba de un criminal tan implacable como fascinante, un temible sociópata que empleaba múltiples identidades para perpetrar sus crímenes. Los cinco films dirigidos por Feuillade constituyeron la primera serie cinematográfica cuyo personaje principal no era un héroe sino un villano, convirtiéndose en todo un hito en la historia del cine policíaco³⁶³. La popularidad del personaje novelesco se incrementó, aún más si cabe, a partir de su llegada al cine, como demuestran las variadas versiones que se realizaron a lo largo del siglo tanto en este medio como en televisión o en novela gráfica.

³⁶³ A comienzos de la década de los veinte, en Alemania, Fritz Lang llevaría a la gran pantalla las peripecias del otro gran criminal consagrado por el cine silente, el doctor Mabuse.

Qué duda cabe de que las artes plásticas no iban a permanecer al margen de esa fascinación general que despertaba un personaje tan atractivo como Fantômas. Ciertamente es que ya en 1915, en plena exhibición cinematográfica de los trabajos de Feuillade, Juan Gris tituló como *Fantômas* uno de sus bodegones cubistas. Pero no sería pertinente hablar aquí de influencia del personaje fílmico sino del literario, pues lo que da título al óleo del pintor español es la aparición, entre los diversos objetos que componen su bodegón, de la cubierta de una de las novelas de Allain y Souvestre. A similar conclusión deberíamos llegar al ver otro cuadro titulado *Fantômas*, realizado éste diez años después que el de Gris por el surrealista Yves Tanguy³⁶⁴. Por el contrario, sí que se deben considerar deudoras de las fantásticas versiones cinematográficas llevadas a cabo por Feuillade dos obras de René Magritte, para quien el personaje cinematográfico fue una fuente de inspiración aún más importante que el literario³⁶⁵. La primera de ellas es *El bárbaro* (1928), donde se representa al famoso criminal en idéntica postura a la del cartel cinematográfico, aunque con dos variantes con respecto a éste: no aparece de cuerpo entero, sino en lo que sería un primer plano, y como fondo no se sitúa la ciudad de París, sino un muro de ladrillo que es atravesado por el fantasmagórico personaje, como si de una superposición cinematográfica se tratase, por lo que esta obra podía haber sido incluida, sin ningún problema, en el apartado dedicado a las transparencias. Menos interesante, desde nuestro punto de vista, resulta *El retorno de la llama* (1943), pues Magritte, en esta ocasión, se limita a hacer una trasposición al lienzo del cartel cinematográfico, con la única variante de sustituir la daga que en éste empuñaba el villano por una rosa. No ha de extrañarnos, en absoluto, este interés de Magritte hacia dicho personaje cinematográfico, pues otros destacados creadores surrealistas –eso sí, mayoritariamente desde la literatura– dedicaron algunos de sus textos y poemas al archiconocido criminal³⁶⁶. Y este fenómeno de admiración

³⁶⁴ Véase SPIES, Werner, “En el corazón de lo desconocido” en *Yves Tanguy. El universo surrealista*. Catálogo de exposición, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Quimper, 2007, p. 15.

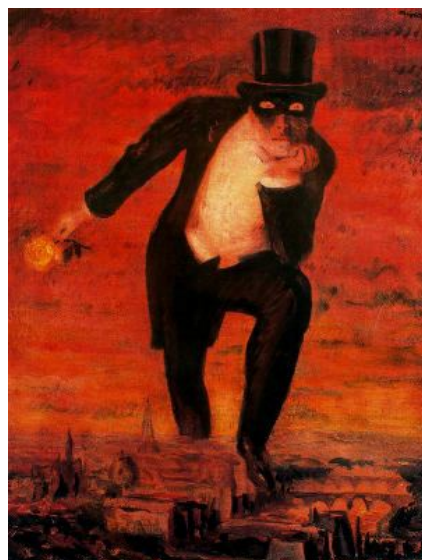
³⁶⁵ Magritte también dejó un legado ensayístico nada desdeñable, donde destacan notables textos como el titulado *Notas sobre Fantomas*, sobre el mítico personaje literario y cinematográfico. Véase MAGRITTE, René, *Escritos*, Síntesis, Madrid, 2003, pp. 31-33.

³⁶⁶ Destacan escritos de autores como Max Jacob, Guillaume Apollinaire o Robert Desnos. Véase DESNOS, Robert, “*Fantômas, Les Vampires, Les Mystères de New York*” *Le Soir* (26 de febrero de 1927), reeditado en DESNOS, Robert, *Cinema*, Gallimard, París, 1966, pp. 153-155.

hacia Fantômas, tanto al personaje como a las películas –ese tipo de cine vivo, entretenido y moderno que representaba-, no resulta en absoluto extraño en el ámbito surrealista. Sabido es que estos artistas adoraban el cine³⁶⁷, pero no cualquier tipo cine, pues despreciaban con vehemencia los films con pretensiones artísticas, desde el ya lejano *film d'art* hasta el cine expresionista alemán³⁶⁸, por lo que se les podría aplicar la misma afirmación que, en cuanto a su faceta de espectadores cinematográficos, Alfonso Puyal dedica a los cubistas: “Lejos de interesarse por la dimensión artística de la imagen cinematográfica, los cubistas se fijan en el cine comercial americano; de ahí su admiración por las películas de aventuras, de episodios o por el cine cómico”³⁶⁹. Al parecer, los gustos cinematográficos de cubistas y surrealistas coincidían por completo.



El bárbaro (R. Magritte, 1928)



El retorno de la llama (R. Magritte, 1943)

También resulta interesante la fascinación que causó el célebre personaje Charlot en el artista Fernand Léger, quien utilizó un *assamblage* en el que lo representaba con trazos cubistas para incorporarlo como maestro de ceremonias a su film *Ballet mecánico*. Corría el año 1924 y el personaje que creó el gran Charles

³⁶⁷ Véase LIMA, Sergio, “El surrealismo va al cine”, *La página*, n° 64-65, pp. 79-84.

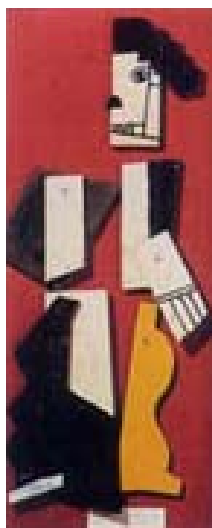
³⁶⁸ Véase DALÍ, Salvador, “Film-arte, film-antiartístico”, *La Gaceta literaria*, n° 27, 1928, p. 5.

³⁶⁹ PUYAL, Alfonso, “Juan Gris...”, *Ob. Cit.*, p. 253.

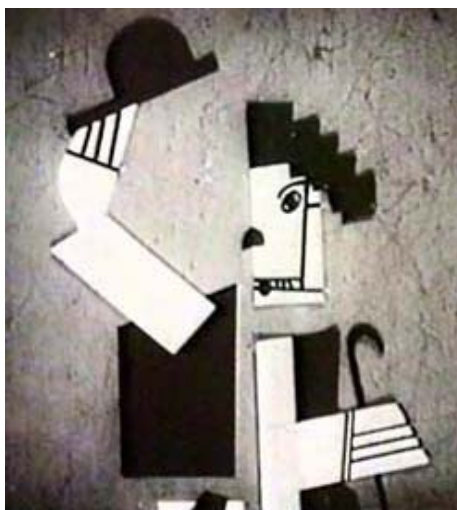
Chaplin, dándole vida en multitud de películas, era devuelto al cine por un pintor vanguardista a través de una obra plástica. Sus atributos característicos –bigotito, bastón y bombín- no faltan a la cita. Y es que Charlot ha sido, casi con toda seguridad, el personaje de la historia del cine con mayor proyección icónica, hasta el punto de que su sola imagen, reproducida hasta la saciedad en los más diversos formatos, se ha llegado a entender como sinónimo de cine. Además, ese caso tan frecuente en el gran público de confusión entre intérprete y personaje, que se experimenta, sobre todo, cuando éste ha tenido recorrido en más de una película -desde Jean Pierre Léaud/Antoine Doinel hasta Robert Englund/Freddy Krueger, por ejemplo-, qué duda cabe de que guarda en el caso de Chaplin/Charlot su quintaesencia. De ahí que no nos sorprenda el hecho de que un pintor vanguardista como Léger, en plena década de los veinte, cuando Chaplin y Charlot estaban en la cima de su popularidad, se interesase por el personaje y lo hiciese total protagonista de una de sus obras plásticas al tiempo que lo introducía en su única obra cinematográfica. El resultado fue un divertido Charlot cubista y mecanizado. Pero no sería ésta la única vez –cierto es que fue doble- que Charlot reclamase la atención de Léger, pues el artista lo vuelve a emplear diez años después, con las mismas características formales, en un divertido *collage* titulado *La Gioconda enamorada de Charlot*³⁷⁰. Su entrañable figura también tuvo cabida en las obras de otros artistas de la época, como ocurrió en un *collage* de Edwin Blumenfeld. Igualmente, el alemán Rudolf Ausleger ilustró con una serie de divertidos dibujos el libro que su hermano Gerhard dedicó a la estrella cinematográfica en 1924³⁷¹.

³⁷⁰ Sobre todas estas apariciones del Charlot cubista en obras de Léger y, en general, sobre la estrecha vinculación entre este artista y el cine, véase DEROUET, Christian, “Léger et le cinéma” en *Peinture-Cinéma-Peinture, Ob. Cit.*, pp. 121-143.

³⁷¹ A todas estas representaciones de Chaplin y su mítico personaje, además de a múltiples imágenes fotográficas y cinematográficas del artista, se hace referencia en STOURDZÉ, Sam, *Chaplin en imágenes*. Catálogo de exposición, Fundació “La Caixa”, Barcelona, 2007.



Sin título (F. Léger, 1924)



Ballet mecánico (F. Léger, 1924)

Un caso curioso a tener en cuenta a la hora de referirnos a las presencias es el que supone una obra del insigne pintor español Ignacio Zuloaga. Dicha pintura termina resultando tan sorprendente como la que realizó Dalí con Shirley Temple como protagonista, máxime si tenemos en cuenta que Zuloaga fue un artista que no se integró en ningún movimiento de vanguardia, mientras que el de Figueras era la cabeza más visible del surrealismo, sin duda, el movimiento vanguardista más novedoso y transgresor a la hora de proponer temáticas y formular iconografías. Por ello nos sorprende de forma tan poderosa el lienzo titulado *Retrato de la joven Duquesa de Alba* (1932), donde el artista vasco se atreve a introducir una figura extraña, llamativa y chocante, la cual nos lleva a pensar en ciertas descontextualizaciones propias de otros parámetros artísticos más en consonancia con creadores dadaístas o surrealistas. Y es que, en efecto, Zuloaga hace que Mickey Mouse, el famoso personaje de animación creado por Walt Disney, se cuente entre las pequeñas figuras –perros y juguetes- que acompañan a la futura duquesa de Alba en el retrato ecuestre que nos ocupa. De modo que el artista está dando cabida en el retrato de un destacado miembro de la nobleza española, aunque sea de forma anecdótica, a un potente icono cinematográfico creado apenas unos años antes. Presencia, pues, notablemente llamativa la del personaje estrella del cine de animación americano en el cuadro de un pintor español ejecutado dentro de

los amplios cánones de lo que hemos venido considerando pintura tradicional, en el cual, además, lo que se representa es el retrato de un alto personaje de la nobleza, un personaje real, de carne y hueso, y absolutamente ajeno al mundo del cine, de ahí que esa curiosa cohabitación de personajes tan distintos sorprenda especialmente al espectador.



Retrato de la joven Duquesa de Alba (I. Zuloaga, 1932)

No parece preciso insistir más en este terreno de las presencias, pues, como ya hemos dicho anteriormente, la deuda que estas obras plásticas mantienen con respecto al cine resulta tan manifiesta, y en ocasiones tan anecdótica, que su análisis termina por ser mucho menos esclarecedor e interesante que el que pueda suponer el llevado a cabo a partir de las iconografías³⁷². Por ello, sin más dilación, se dará paso al siguiente capítulo, donde nos adentraremos en este otro terreno, sin duda, mucho más

³⁷² A este carácter anecdótico de las presencias o citas es al que se refiere Borau, precisamente poniendo como ejemplos tanto el cuadro de Zuloaga como los también comentados *Cine de Nueva York*, de Hopper, y *El cine*, de Roberts. Véase BORAU, José Luis, *Ob. Cit.*, pp. 86-87.

contundente y decisivo a la hora de continuar reforzando la tesis que aquí venimos manteniendo.

CAPÍTULO XIV

Las iconografías

Atmósferas y ambientes

Comencemos también ahora por la poderosa figura que fue, en lo que a las relaciones cine-pintura se refiere, el norteamericano Edward Hopper. Y es que, en efecto, el ensimismado pintor de las mujeres solitarias, de las inasibles fronteras entre la civilización y la naturaleza, de los espacios urbanos llenos de reflexión y poesía, aquel que pretendía captar la luz necesaria y exacta para cada uno de sus lienzos, sin lugar a dudas, se vio notablemente influido, ya fuese de forma consciente o inconsciente, por ese nuevo arte que fascinó y marcó a aquella generación de artistas cuyos primeros pasos creativos se dieron en las décadas que inauguraban el nuevo siglo XX. Juan de Pablos Pons habla de esa influencia citando películas concretas: “Edward Hopper fue un gran aficionado al cine, de tal manera que el séptimo arte resultó ser para el pintor norteamericano fuente de inspiración. Reconoció su admiración por films como *Los niños del paraíso* de Marcel Carné (1945), *Forajidos*, de Robert Siodmak (1946), *El halcón maltés* de John Houston (1941) o *Marty* (1955) de Elbert Mann.”³⁷³. Pero el suyo es un caso particular, especialmente rico y complejo, pues no sólo es que su pintura se viese felizmente contaminada por el cine, sino que también fue el propio cine el que en varias ocasiones se reveló como heredero de ciertas pinturas de Hopper.

En cualquier caso, a la hora de hablar de la influencia iconográfica que el cine ejerció sobre Hopper, que es de lo que aquí se trata, toda precaución es poca. Estas reservas se deben, muy fundamentalmente, a que lo que hace el artista estadounidense no es adoptar un tipo iconográfico concreto forjado por el cine, sino que, más bien, recrea en muchos de sus lienzos una serie de ambientes que, sin ningún género de dudas, enseguida podemos calificar como típicamente cinematográficos. Estamos, por

³⁷³ PABLOS PONS, Juan de, “El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Victor Erice y Edward Hopper”, *Icono 14*, nº 7, 2006, p. 10. www.icono14.net/revista

lo tanto, ante la creación de unas atmósferas que hemos podido ver cientos de veces en la gran pantalla y que Hopper tiene el acierto de trasladar con inusual solvencia al terreno plástico del óleo y la tela. No obstante, esta circunstancia no convierte sus cuadros en obras que pudiesen parecer, en cierto modo, ajenas a su propio medio de expresión, sino que, al tiempo que les confiere esa insoslayable condición cinematográfica, siguen siendo pintura con mayúsculas. Y esto se logra gracias a la perfecta conjunción que Edward Hopper sabe llevar a cabo entre un sobresaliente dominio de la técnica pictórica y un no menos prodigioso olfato visual –valga la metáfora- para inyectar elevadas dosis de cine en sus lienzos a través de la acertada representación de los más diversos espacios, personajes u objetos. En este sentido, también convendría advertir que, para analizar de forma más certera este aspecto de la pintura de Hopper, los límites cronológicos que previamente nos hemos impuesto para este estudio van a ser levemente sobrepasados.

Comencemos por *De noche en la oficina* (1940), un lienzo cuyo aroma a celuloide resulta indiscutible. La escena representada es la del interior de una oficina, donde un jefe y su secretaria, ofrecidos en una escala similar a la de un plano general, protagonizan un momento anecdótico, es decir, uno de esos que sólo se entenderían como instante congelado de un discurrir narrativo como el que Hopper desea y consigue imprimir a sus obras. De manera que estamos ante una pintura que funciona como si del fotograma de una película se tratase, “un fotograma aislado de una película que no existe”³⁷⁴ según afirma Muñoz Molina apoyándose en el historiador del arte Robert Hobbs. Además de esto, *De noche en la oficina* es una escena que se nos ofrece en picado, aunque, eso sí, no tan radical como el llevado a cabo por el propio Hopper en *Sombras nocturnas*, como ya vimos en un capítulo anterior. Finalmente, varios objetos nos remiten al repertorio típico de las películas de detectives, gangsters y periodistas, las mismas que configuraron el embrión del que nacerá el cine negro en aquellos mismos años. En efecto, la máquina de escribir, la lámpara de escritorio, la vestimenta de los personajes o el mobiliario, se cuentan entre esos elementos que se veían constantemente

³⁷⁴ MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Ob. Cit.*, p. 247.

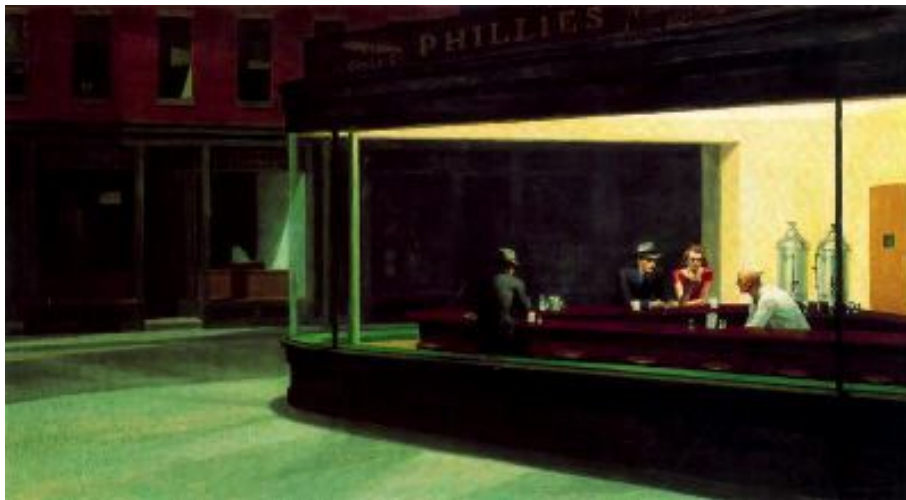
en las oficinas y despachos recreados para la gran pantalla y que, a buen seguro, quedaron en la retina del cinéfilo Hopper.

Otro caso paradigmático es el de *Trasnochadores* (1942), sin lugar a dudas, la obra más conocida de este artista universal. Se trata, en efecto, de una de esas pinturas que ha pasado a ser todo un icono del arte contemporáneo, habiendo sido reproducida en multitud de ocasiones. En ella, como es fácil recordar, se representa una escena urbana y nocturna: una enorme cristalera deja ver el interior de un bar en cuya barra apuran las últimas horas de la noche una pareja, un bebedor solitario y el camarero que los atiende. En el exterior –toda la parte izquierda del lienzo– reinan la paz y la tranquilidad de una ciudad que duerme. El interior del bar, por el contrario, se revela como un microcosmos donde habitan unos seres solitarios, desubicados, esos halcones nocturnos –es éste también título del cuadro– que son los tristes héroes del imaginario de Hopper. Una vez más, a la escala escogida por el pintor para representar a sus personajes –de nuevo la de un plano general– hay que sumar ese carácter de instante congelado, de momento extraído de una narración que tiene un antes y un después. Pero la deuda cinematográfica de esta obra extraordinaria no se queda ahí, pues aumenta considerablemente gracias a los propios elementos representados: el mobiliario del bar, la vestimenta de los personajes o el conjunto espacial donde se desarrolla la acción. Efectivamente, todos ellos nos remiten sin dilación a un universo iconográfico que identificamos de inmediato con el cine, y más concretamente, con el cine negro³⁷⁵.

³⁷⁵ Al intenso aroma a cine que desprende esta pintura de Hopper, así como la ya comentada a propósito del encuadre *Ventanas en la noche*, se hace referencia en BROUGHER, Ferry, *Ob. Cit.*, pp. 37-38.



De noche en la oficina (E. Hopper, 1940)



Trasnochadores (E. Hopper, 1942)

Noche de verano (1947) es el tercer y último cuadro de Edward Hopper que vamos a analizar en este apartado. En esta ocasión, a diferencia de lo que sucedía en *Trasnochadores* y en *De noche en la oficina*, el espacio donde el autor ubica sus personajes no responde a ningún contexto urbano, sino que se trata del exterior de una casa rodeada por la naturaleza. En su porche se sitúa la pareja de enamorados que protagoniza esta evocadora escena. Y es precisamente ese porche, esa sencilla arquitectura de maderas blancas, la que otorga al lienzo un inconfundible sabor cinematográfico. Pues no son pocas las películas, de los más diversos géneros, en las

que hemos podido ver esa típica casita norteamericana, normalmente ubicada en pleno campo o en la periferia urbana. No obstante, en ocasiones también se ha apuntado la influencia que estas construcciones pintadas por Hopper han podido tener en posteriores trabajos cinematográficos. De modo que, si aceptamos esta última observación, nos encontraríamos ante una suerte de efecto reflejo entre la pintura de Hopper y el cine – algo ya apuntado anteriormente-, pues tanto éste parece haber influido en el artista a la hora de llevar a cabo algunos de sus cuadros como estas mismas obras pudieron influir con posterioridad en el propio cine, al que fueron felizmente devueltas con el renovado hálito de artisticidad que les había otorgado el tratamiento plástico que les dio el maestro Hopper.



Noche de verano (E. Hopper, 1947)

Quizá sea en la pintura de Hopper donde mejor se puede apreciar este fenómeno, de ahí que hayamos elegido algunas obras del pintor norteamericano para exponerlo. Pero no hemos de olvidar que en otras muchas pinturas, pertenecientes a diversos artistas, sucede lo mismo, como por ejemplo en el célebre cuadro de Alfonso Ponce de León titulado *Accidente* (1936). Se trata de una obra perturbadora, enormemente llamativa, gracias a la cual su autor se ganó un hueco entre los más destacados pintores españoles de la primera mitad del siglo XX. Tanto su temática como su iluminación y composición nos hacen pensar de inmediato en un plano

cinematográfico. Ese hombre herido en el suelo –el propio autor, pues estamos ante un curioso y macabro autorretrato-, iluminado directa y únicamente por el faro derecho de su automóvil accidentado, parece estar a mitad de una acción que ha sido congelada por la pintura, como si de un fotograma extraído de una película se tratase³⁷⁶. Además, su aspecto de galán cinematográfico no hace sino ayudar a la hora de establecer tal vinculación, convirtiendo esta pintura en un extraño caso español, pues si no supiésemos el nombre de su autor cabría pensar, desde un primer momento, en la autoría de algún artista norteamericano más estrechamente relacionado con este tipo de estética tan influida por el cine, y más en concreto por el cine negro. Recordemos, igualmente, que Ponce de León mantuvo una importante vinculación con el cine durante los años treinta. De hecho, participó como actor en dos films de su amigo Edgar Neville, *Falso noticiario* (1933) y *Do, re, mi, fa, sol, la, si o la vida privada de un tenor* (1935), e incluso llegó a dirigir un documental en 1934 titulado *Niños*³⁷⁷.



Accidente (A. Ponce de León, 1936)

³⁷⁶ Véase PUYAL, Alfonso, *Ob. Cit.*, pp. 296-297.

³⁷⁷ *Ibidem*, pp. 295-299.

Ojos atacados

Pero la deuda iconográfica que pudieron mantener las artes plásticas con el cine no siempre respondió a la traslación de atmósferas o ambientes de un medio a otro. En ocasiones, como veremos a continuación, dicha deuda se concretó en una serie de aspectos muy determinados, tratándose de la configuración de una iconografía concreta por parte del cine y su correspondiente transposición a otra disciplina artística. Sería éste el caso del ojo atacado, sin duda, una de las iconografías señeras del movimiento surrealista.

En efecto, en el amplísimo y complejo universo iconográfico del surrealismo tuvieron una notable relevancia aquellas iconografías relacionadas con lo corporal. Así, los cuerpos fragmentados, las hibridaciones corporales, las ambigüedades de carácter sexual o las desproporciones anatómicas, entre otros, abarrotaron el imaginario iconográfico de Dalí y compañía³⁷⁸. En este sentido, un elemento corporal de primer orden y de un altísimo poder simbólico, el ojo, destaca por encima de cualquier otro – manos y bocas incluidas- a la hora de protagonizar las inquietantes y transgresoras imágenes surrealistas. Ojos aislados, ojos ausentes, ojos múltiples y, muy especialmente, ojos atacados, se convierten así en habituales referencias iconográficas para estos artistas obsesionados con el subconsciente, la provocación y la mirada. Ciertamente es que todas estas iconografías fueron trasladándose e intercambiándose de un medio artístico a otro –pintura, escultura, cine, fotografía, etc- con una sorprendente fluidez, de ahí que sea muy difícil discernir si fue en una determinada disciplina o fue en otra donde cada una de ellas quedó forjada y desde donde pasó al resto. Pero en el caso del ojo atacado y herido parece que el periplo interdisciplinar de la imagen iconográfica está más claro, siendo el cine el arte que la conforma y desde el cual se irradia al resto de medios artísticos.

Veamos, pues, cuáles son esas obras cinematográficas en las que se forja la iconografía del ojo atacado y cuáles las obras plásticas que la recogen posteriormente.

³⁷⁸ Ya se dijo en la introducción que a este tema de las iconografías del cuerpo en el surrealismo se dedicó el trabajo de investigación –suficiencia investigadora- previo a esta tesis doctoral.

En este sentido, debemos remitirnos en primer lugar al trágico suceso taurino de la cogida sufrida, en 1922, por el joven Manolo Granero en Madrid. De ello se hizo eco el surrealista Georges Bataille, quien seis años después publicaba su polémica y corrosiva novela *Historia del ojo*. Así describe el autor lo que vio el protagonista de su obra en la plaza aquella aciaga tarde: “a Granero, derrumbado, acosado contra la barrera, en la que los cuernos le tocaron tres veces a voleo: una cornada atravesó el ojo derecho y toda la cabeza. (...) Varios hombres se precipitaron para transportar el cadáver de Granero, cuyo ojo derecho colgaba fuera de su órbita”³⁷⁹. El interés que una imagen brutal de esas características generaba en los surrealistas era evidente. Pero centrémonos en el ámbito cinematográfico. En este sentido, un ineludible referente es el famosísimo plano del cohete incrustado en el ojo de la simpática luna humanizada que se saca de la chistera el mago Méliés en su célebre *Viaje a la luna*, de 1902³⁸⁰. Ciertamente es que esta imagen resulta simpática y amable, y en ningún caso responde a violencia o dramatismo, cosa que sí harán los planos que comentaremos a continuación. El primero de ellos corresponde a una de las obras fundamentales de las vanguardias cinematográficas, a la cual ya dedicamos un apartado completo en el segundo capítulo: *El acorazado Potemkin*. En la memorable y archiconocida secuencia de la escalinata de Odesa, una mujer exhibe su ojo ensangrentado en un primer plano tan breve como impactante. Se ha hablado de esa imagen como la del ojo que vio lo inefable y que, saturado de tanto horror, revienta ante la cámara. Según Sánchez-Biosca: “nadie podría conservar el sentido de la vista después de haber asistido a tal salvaje escena (...) el ojo de Eisenstein es reventado por el proyectil del enemigo, pero lo es por la desmesura del festín de horror contemplado”³⁸¹. Tan sólo cuatro años después, el explosivo tándem formado por los españoles Buñuel y Dalí, sumergidos ya plenamente en el universo surrealista, explicitarían aún más esa idea de destrucción de la mirada. En efecto, hablamos de la famosa escena que abre *Un perro andaluz*, en la que el ojo de una joven es seccionado por una navaja barbera. La imagen resulta estremecedora, salvaje, insoportable, incluso cuando se sabe que fue el ojo de una vaca el que fue sajado para

³⁷⁹ BATAILLE, Georges, *Historia del ojo*. Coyoacán, México, 1995, p. 54.

³⁸⁰ Véase GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel, *Ob. Cit.*, pp. 299-312.

³⁸¹ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas... Ob. Cit.*, p. 85.

rodar dicho plano. Y es que Buñuel y Dalí, como ya hemos dicho, se atreven a hacer aún más explícita la destrucción ocular que ya propuso Eisenstein, pues lo hacen empleando un plano detalle, en lugar de un primer plano, y no conformándose con mostrar el terrible resultado del ataque al ojo, sino representando el proceso en sí, es decir, el corte de la navaja sobre el globo ocular. Al parecer, dicha imagen procede de un sueño que tuvo el propio Buñuel, o al menos eso es lo que el turolense afirma al explicar el origen remoto del film: “Esta película nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa y, al llegar a Figueras, yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez, me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas”³⁸². No obstante, Georges Bataille, el mismo año de la realización del film, atribuía dicha idea a Dalí, afirmando, además, que había sido el propio Buñuel el que así se lo había contado³⁸³.



Viaje a la luna (G. Méliès, 1902)

³⁸² BUÑUEL, Luis, *Ob. Cit.*, pp. 102-103.

³⁸³ Sobre esta contradicción de testimonios y, en general, acerca de las muy diversas interpretaciones y teorías con respecto al origen de tal imagen véase MINGUET BATLLORI, Joan M., *Salvador Dalí...*, *Ob. Cit.*, pp. 84-97.



El acorazado Potemkin (S. Eisenstein, 1925)

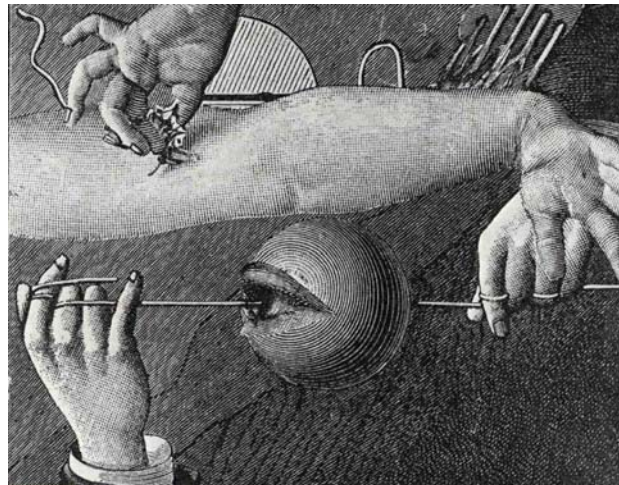


Un perro andaluz (L. Buñuel y S. Dalí, 1929)

Efectivamente, estas dos imágenes cinematográficas, estas destrucciones de la mirada, hacen su aparición en dos de los films vanguardistas que gozaron de una mayor difusión en los círculos artísticos de la época. Y si a esto añadimos la curiosa proliferación de los ojos atacados en el panorama iconográfico de las artes plásticas durante la siguiente década, se refuerza nuestra teoría de la repercusión que en tales medios artísticos pudo tener una imagen como ésta forjada en el ámbito del celuloide. Pero, en cualquier caso, consideramos el plano de *Un perro andaluz* como el más decisivo formulador de esta iconografía, pues, como veremos a continuación, todas las imágenes de ojos atacados surgidas desde otras disciplinas artísticas, no sólo exhiben el ojo herido –como hacía Eisenstein en su mítico film–, sino que también dan cabida al elemento que causa el daño al ojo, sea éste de la naturaleza que sea.

Así lo demuestran dos obras del escultor italiano Giacometti: *Bola en suspensión* (1931) y *Púa en el ojo* (1932). Desde luego, parece que ambas insisten en esta cuestión del ojo como objeto de violencia, aunque, al hacerlo desde un marcado esquematismo tendente a la abstracción, convendría diferenciarlas en este punto de esa corriente de explicitud formal y representativa planteada por Dalí y Buñuel. No obstante, sería interesante detenerse en la que, a nuestro juicio, es la principal diferencia entre una y otra obra: mientras en la primera, *Bola en suspensión*, la esfera –el ojo– es sajada por la media luna –el cuchillo– al igual que en la película de Buñuel, en la

segunda, *Púa en el ojo*, a diferencia de lo acontecido en el celeberrimo plano de *Un perro andaluz*, el ojo no es rasgado, sino que resulta pinchado a través de un elemento que parece un cuerno³⁸⁴. Es por ello que hemos de relacionar esta obra con un autorretrato del pintor Victor Brauner realizado en 1937. Y es que viene a ser lo mismo, aunque en la dirección inversa, lo que acontece en el inquietante autorretrato del rumano: los cuernos rompen los ojos del retratado desde dentro hacia el exterior, ocupando, por tanto, el lugar de éstos en la cabeza del artista. Parece más adecuado, por lo tanto, relacionar estas dos obras –la segunda de Giacometti y la de Brauner–, más que con el comentado plano de *Un perro andaluz*, con un *collage* de Max Ernst realizado a comienzos de la década de los veinte. Dicha obra sería utilizada para ilustrar la cubierta de *Répétitions* (1922), libro de poemas del también surrealista Paul Éluard. En el *collage* de Ernst, una esfera en la que se abre un ojo humano centra la composición, y una especie de alambre pincha el ojo y atraviesa limpiamente el globo³⁸⁵.



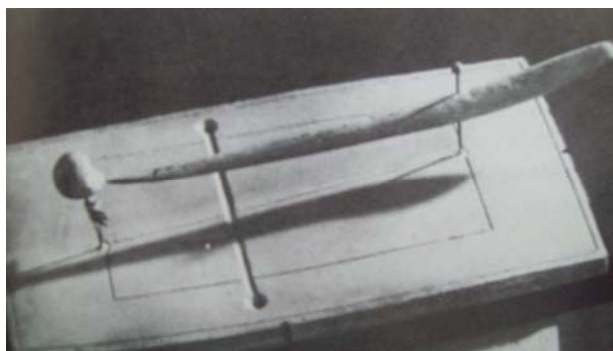
Collage de Max Ernst para la cubierta del poemario *Répétitions* de Paul Éluard (1922)

³⁸⁴ Respecto a estas y otras obras resulta muy interesante la relación entre ojo herido y vagina que se establece en ARMENGOL, Laia Rosa, *Ob. Cit.*, pp. 145-148.

³⁸⁵ Véase PECH, Jürgen, *Ob. Cit.*, pp. 94-95.



Bola en suspensión (A. Giacometti, 1931)



Púa en el ojo (A. Giacometti, 1932)

Seguimos estando dentro de esa iconografía de origen cinematográfico del ojo violentado, pero ya no sólo se relaciona con la turbadora imagen ideada por Dalí y Buñuel, sino también con aquel primitivo cohete que se incrustaba en el ojo de la simpática luna de Méliès. En efecto, ahora se trata más de ojos clavados y no tanto de ojos rasgados, aunque estas imágenes, pese a estar formalmente más relacionadas con Méliès que con Buñuel, por mantener vigente la carga de violencia y drama del famoso plano de *Un perro andaluz*, han de seguir siendo consideradas, igualmente, deudoras de éste último. Dicho lo cual, abordemos la presencia que esta variante iconográfica tiene en una serie de obras picassianas. Nos referimos a las numerosas cabezas de mujer que Picasso realizó en 1937, siempre dentro de ese ímpetu creativo de denuncia a la guerra que le llevó a pintar, aquel mismo año, su famoso *Guernica*. En algunas de aquellas obras, los rostros desencajados de las mujeres representadas exhiben unos ojos cuyas pestañas o lágrimas, según el caso, parecen afiladas agujas que se clavan en su contorno³⁸⁶. He aquí la estrechísima relación con esas otras obras coetáneas firmadas por Giacometti y Brauner. Pero también con un excepcional retrato fotográfico que el surrealista Man Ray realizó a la artista Dora Maar en 1936. En dicha fotografía, las

³⁸⁶ Sobre este tipo de representaciones y sobre aquellas, también de Picasso, en las que los ojos adquieren forma de lágrima, véase RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus... Ob. Cit.*, pp. 243-271.

afiladas uñas de la mano derecha de Maar se acercan a uno de sus ojos, como si de una zarpa amenazante se tratase³⁸⁷. De modo que tanto los aludidos cuadros de Picasso como esta fotografía de Ray, pese a estar, en cuanto a la forma, más cerca del amable plano de Méliès, se sitúan, en cuanto al contenido –la destrucción de la mirada-, en la línea marcada por la imagen inaugural de *Un perro andaluz*. De ahí que pensemos, volviendo en exclusiva a la fotografía de Ray, que la intención del artista era la de anunciar lo que en el resto de imágenes aquí analizadas se confirma: el ataque al ojo, a la mirada, iconografía de la que todos ellos participan, pero sin llegar al nivel de explicitud y transgresión que ya habían fijado como insuperable sus propios formuladores en la originaria película surrealista.



Cabeza de mujer (P. Picasso, 1937)



Retrato de Dora Maar (Man Ray, 1936)

Cabezas seccionadas y vivientes³⁸⁸

A lo largo de la historia del arte han sido innumerables las representaciones de cabezas cortadas. Los personajes decapitados han pertenecido, por lo general, al

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 255.

³⁸⁸ Tanto para éste como para el apartado anterior –el ojo atacado- véase CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Direcció General de Museus i Belles Arts, Valencia, 1996.

ámbito cristiano, donde una larga lista de mártires y santos sirvió, a lo largo de los siglos, como constante surtidor de iconografías para los más diversos artistas. En este sentido, destacados pintores barrocos como Caravaggio, Artemisia Gentileschi, Guido Reni o Valentín de Bolougne, además de otros pertenecientes al Renacimiento o incluso al Gótico, representaron con entusiasmo las desventuras de personajes como Goliat, Holofernes, San Juan Bautista, San Pablo o Santiago. Pero también las mitologías clásicas aportaron algún que otro personaje a ese amplio repertorio iconográfico. Por ejemplo, Medusa, la Gorgona por excelencia, ha sido representada en innumerables ocasiones en distintos períodos artísticos, sobre todo en el Barroco, como demuestran notables pinturas de Lucas Jordan, Caravaggio o Rubens, así como algunas importantes esculturas, caso de la más célebre obra del manierista Cellini, *Perseo*, situada en la florentina Loggia de las Lanzas.

Todas estas representaciones, ya fuesen pictóricas o escultóricas, perteneciendo a uno u otro período artístico, coinciden en mostrar el hecho de la decapitación como algo trágico y brutal. Sin embargo, con la llegada de las vanguardias, sobre todo con movimientos como el dadaísmo o el surrealismo, ese cariz de gravedad y violencia dejará paso a una visión lúdica, provocadora y desdramatizada. De ahí que no nos extrañe en absoluto encontrar en obras pertenecientes a estos movimientos cabezas que no precisan de un cuerpo para mostrar una ostentosa vitalidad o, incluso, que sonrían irónicamente al espectador aún estando completamente seccionadas. Y es aquí donde, una vez más, el papel del cine se nos antoja fundamental, pues fue en este nuevo medio artístico en el que creadores como Méliès empezaron a familiarizar al espectador de la época con esas burlonas cabezas desprendidas de sus cuerpos³⁸⁹.

Entre la extensa filmografía del mago francés destacan tres películas protagonizadas por cabezas independientes: *El hombre de cabezas* (*L'Homme de têtes*, 1898), *El hombre de la cabeza de caucho* (*L'Homme à la tête de caoutchouc*, 1901) y *El melómano* (*Le Mélomane*, 1903). En la primera son varias las cabezas que se disponen sobre una barra, perteneciendo todas ellas a un mismo personaje, interpretado

³⁸⁹ Sobre la relación entre lo carnavalesco y el cine de Méliès véase MARTÍN ARIAS, Luis, "Cinematógrafo y carnaval", *Tres al cuarto*, nº 5, 1999, pp. 23-27.

éste por el propio director, el cual juega a quitarse y ponerse la cabeza una vez tras otra³⁹⁰. Exactamente el mismo procedimiento de trucaje es el empleado en *El melómano*, siendo colocadas en esta ocasión las múltiples cabezas del ubicuo Méliès sobre un gigantesco pentagrama, lo que las convierte en disparatadas notas musicales³⁹¹. Por su parte, en *El hombre de la cabeza de caucho* sólo aparece una testa cortada -otra vez la del polifacético Méliès-, la cual aumenta de tamaño progresivamente hasta que finalmente estalla³⁹². En los tres films se valió el cineasta de sus famosos trucajes para crear unas imágenes imposibles, conquistando, una vez más, unas cotas de pericia técnica inalcanzables para cualquier otro realizador de la época. Pero, en cualquier caso, la gran novedad propuesta por Méliès es ese tono cómico y desenfadado que tienen sus cabezas cortadas, las cuales están en la misma línea que ciertas postales cómicas que venían realizándose desde finales del XIX, pero que, desde luego, nunca llegaron a gozar de la enorme difusión, y su correspondiente trascendencia icónica, que sí que tuvieron el cine, en general, y los films de Méliès, en particular.



El hombre de la cabeza de caucho (G. Méliès, 1901)

³⁹⁰ Véase GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel, *Ob. Cit.*, pp. 254-256.

³⁹¹ *Ibidem*, pp. 123-128 y 328-329.

³⁹² *Ibidem*, pp. 295-299.

Dos obras realizadas por los dadaístas Hanna Höch y Heartfield resultan claros exponentes de esta tendencia. La obra de Höch, realizada en 1919, responde al siguiente título: *Cortado con el cuchillo de cocina. Dadá a través de la última época de la weimariana cultura de la barriga cervecera de Alemania*. Se trata de un complejo y caótico *fotocollage* en el que destacan las imágenes de famosos representantes de la vida cultural y política de la Alemania posbélica. Varias de estas figuras aparecen fragmentadas, muy especialmente, a la altura de la cabeza. En este sentido, a la importante carga crítica de esta obra notablemente transgresora se refiere Juan Antonio Ramírez en los siguientes términos: “(...) trocear los cuerpos era como despedazar los procedimientos y valores (incluyendo los artísticos) de la sociedad tradicional”³⁹³. Por su parte, Heartfield hace una propuesta aún más radical en su fotomontaje *Autorretrato con el jefe de policía Zörgiebel* (1929). Como bien indica el título, protagonizan la obra dos personajes: el propio artista, mirando a cámara, y el jefe de policía Zörgiebel, quien aparece con los ojos cerrados. La clave está en cómo Heartfield, tijeras en mano, corta la cabeza del mandamás policial, llevando a cabo una de aquellas poderosas metáforas visuales propias del autor dadaísta. Así que, como ocurría en la obra de Hanna Höch, la crítica social y política se fragua seccionando la cabeza de un personaje concreto, resultando esta vez todavía más explícita al representarse el propio artista llevando a cabo dicha decapitación. En ambos casos, eso sí, impera un tono satírico y desdramatizado que relaciona estas figuras ideadas por los dadaístas con aquellas divertidas cabezas cortadas que poblaban los films de Méliès.

³⁹³ RAMÍREZ, Jun Antonio, *Corpus solus... Ob. Cit.*, p. 215.



Autorretrato con el jefe de policía Zörgiebel

(J. Heartfield, 1929)

Los surrealistas también hicieron de la fragmentación corporal uno de sus más frecuentes recursos iconográficos. No obstante, a esa vertiente transgresora e irónica que heredan directamente de los dadaístas habría que añadir otra más poética, cómo no, ligada al subconsciente, que tiene en Dalí a su más locuaz representante. Es en este segundo grupo en el que encajan las cabezas seccionadas que aparecen en *La miel es más dulce que la sangre* y *Cenicitas*, ambas realizadas en 1927, resultando dos de las mejores pinturas del Dalí más plenamente surrealista. Las cabezas cortadas que pueblan estos lienzos no sólo están seccionadas por el cuello, sino también por la línea del horizonte que las divide simétricamente. Son cabezas indolentes, con los ojos cerrados, aludiendo a la idea de sueño y subconsciente que reina en este tipo de obras. Pero el genio de Figueras también ideó otro tipo de cabezas independientes, en este caso con una mayor carga irónica. Nos referimos a la curiosa cabeza-jarrón que aparece en varios de los cuadros que realizó entre 1929 y 1931, entre los que destacan títulos como *El hombre invisible*, *Los placeres iluminados*, *Fantasmagoría* o *La fuente*. Se trata de una cabeza femenina con un asa en la parte posterior, por lo que se presenta como una testa

sin cuerpo, viva y sonriente, la cual ha sido convertida en objeto y desprovista de cualquier tipo de matiz dramático.

Fuera ya del inagotable repertorio iconográfico pergeñado por Dalí, debemos mencionar algunas obras surrealistas, dentro ya del terreno de la fotografía, en las que las cabezas independientes parecen responder a una decapitación, eso sí, carente de cualquier carácter violento o dramático, situándose, por tanto, en la línea burlesca que comenzó a trazarse con el dadaísmo. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en una fotografía que Dora Maar realizó a Christian Bérard en 1935. Se trata de un retrato en el que únicamente se ve la cabeza risueña del personaje retratado sobre una mesa, dándose la impresión de que la cabeza de Bérard ha sido seccionada por el cristal que cubre dicha mesa. También Man Ray, en un divertido retrato junto a Marie-Berthe Aurenche, Max Ernst y Lee Miller, se autodecapita al esconder el cuerpo tras sus compañeros de posado y sólo dejar a la vista su cabeza bajo el brazo izquierdo de Miller, como si ésta estuviese cortada. En esta misma línea insiste Angus McBean –autor ya fuera del grupo surrealista pero notablemente influido por éste- en varios de sus divertidísimos retratos fotográficos, destacando entre ellos un autorretrato de 1947. En él, al igual que en las mencionadas fotografías de Dora Maar y Man Ray, del personaje representado –el propio artista, en este caso- sólo se muestra la cabeza, situada ahora, en lugar de en una mesa o sujeta por otro personaje, sobre el peldaño de unas escaleras. El resultado viene a ser el mismo: una cabeza seccionada, pero chistosa y burlesca, alejada, por tanto, del dramatismo que la representación de una cabeza cortada supondría en cualquier obra del arte tradicional. Y es por esta razón por la que hay que entender estas obras dentro de esa vertiente lúdica y transgresora explorada por el cine de Méliès y los caricaturistas del XIX, asimilada más tarde por los dadaístas y retomada con entusiasmo por los surrealistas.



Fantasmagoría (S. Dalí, 1930)



Autorretrato (A. Mc Bean, 1947)

Restos de animales y subsuelo

A lo largo de la historia del arte, sobre todo durante el Medievo y el Barroco, había sido frecuente la representación de restos humanos, generalmente en forma de calaveras o de esqueletos completos. Mientras tanto, los restos óseos de animales, salvo contadas excepciones, no despertaban la curiosidad de los artistas. Esta tendencia volverá a cambiar al calor de las vanguardias y, una vez más, especialmente del surrealismo, pues algunos de sus más insignes representantes incorporarán a su repertorio iconográfico esqueletos de burros, caballos, pájaros o peces, incidiendo así en su interés hacia el despojo y el hallazgo geológico, a través de la representación de esos restos orgánicos y fósiles pertenecientes a los más diversos animales. Y en este campo será de nuevo un decisivo referente iconográfico el cineasta Méliès, pues este tipo de imágenes ya habían encontrado acomodo en algunas de sus más señeras películas. *Las cuatrocientas bromas del Diablo* (*Le Quatre cent fares du Diable*, 1906) y *El túnel bajo el Canal de la Mancha* (*Le Tunnel sous la Manche*, 1907) dan testimonio de esa inquietud del mago francés hacia los restos óseos de animales, ya fuesen animados, cuando se trata de relatos fantásticos, o inanimados, si hablamos de películas con un

mayor interés por la ciencia. En el primero de estos films, por ejemplo, compadece en pantalla el esqueleto de un caballo tirando de una carroza, lo que da lugar a una llamativa imagen fantasmagórica³⁹⁴. Por otro lado, en *El túnel bajo el Canal de la Mancha* son mostrados unos enormes peces que, no siendo fósiles propiamente dichos, sí que aparentan serlo, pues el dibujo de sus escamas les hace parecer grandes raspas. Además, dichos animales se sitúan en lo más hondo del mar, justo por encima de ese estrato de tierra que está siendo perforado por los humanos, siendo de nuevo la curiosidad por lo geológico y los seres del abismo los aspectos que priman en esta ocasión³⁹⁵.

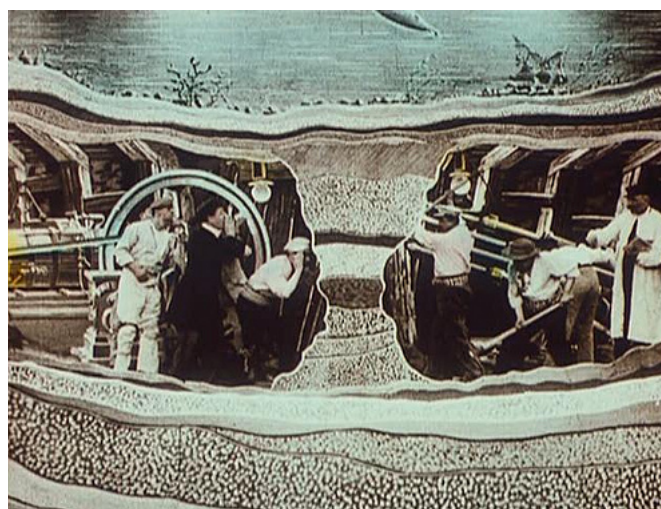
Como ya se ha dicho más arriba, volverán a ser los surrealistas, dentro del amplio panorama artístico de las vanguardias, aquellos que más interés demuestren hacia la representación de este tipo de seres desprovistos de carne, así como del propio subsuelo, para lo que tomarán como referentes iconográficos imágenes cinematográficas como las anteriormente descritas. En este sentido, Max Ernst vuelve a presentarse como el más directo heredero de esa imaginaria creada en la gran pantalla por el prolífico Méliès. Obras como *Aquí todo sigue volando* o *Extracto mineral don de la naturaleza*, ambas realizadas en 1920, evidencian dicha vinculación al entroncar directamente con ese interés geológico que demostraba el cineasta francés en películas como la mencionada *El túnel bajo el Canal de la Mancha*. La primera de ellas es un fotomontaje protagonizado por dos extrañas figuras que flotan en un espacio indeterminado. La mayor de estas figuras es un gigantesco escarabajo que deja ver sus entresijos anatómicos, mientras que la otra resulta ser la de un pez que transparenta nítidamente su raspa, por lo que nos encontramos ante unos fascinantes fósiles ingravidos. De manera que Ernst integra ese interés por los hallazgos geológicos, ya evidenciado en ciertas imágenes de Méliès, en un fotomontaje impregnado de un intenso aroma poético. Y algo parecido es lo que acontece en la segunda obra mencionada, *Extracto mineral don de la naturaleza*, pintura en la que el autor surrealista es capaz de combinar multitud de elementos orgánicos, tanto humanos como animales, convirtiéndolos en diversos

³⁹⁴ Véase GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel, *Ob. Cit.*, pp. 393-400.

³⁹⁵ *Ibidem*, pp. 411-416.

objetos que terminan por configurar una especie de embarcación que surca un subsuelo estratificado. El resultado, de nuevo, responde a una perfecta integración entre lo geológico y lo poético, dando lugar a una obra netamente surrealista.

También Joan Miró quiso rastrear en algunos de sus lienzos aquellos fascinantes y misteriosos estratos del subsuelo. *La masía* (1921) y *Tierra labrada* (1924) responden a dicha actitud geologista, sobre todo la primera de ellas, una de sus más célebres obras en la que una casa rural catalana, con su granero y sus campos de cultivo, es objeto de un concienzudo escrutinio por parte del autor. Todo se nos muestra con un extraordinario detalle, estrato por estrato, dando como resultado una especie de radiografía geológica. *Tierra labrada*, por el contrario, es más fantasiosa, pero coincide con *La masía* en su fascinación por el subsuelo y las criaturas que lo habitan. “La tierra labrada parece haber agitado el simpático mundo zoológico que se despliega en torno al árbol, incluso un pez sale de la tierra, mientras al fondo a la derecha un campesino continúa arando. Es una pintura telúrica”³⁹⁶ en palabras de Javier Pérez Rojas. En definitiva, ambas obras nos recuerdan, al igual que la de Max Ernst, a las imágenes subterráneas concebidas por el mago Méliès en su película *El túnel bajo el Canal de la Mancha*.

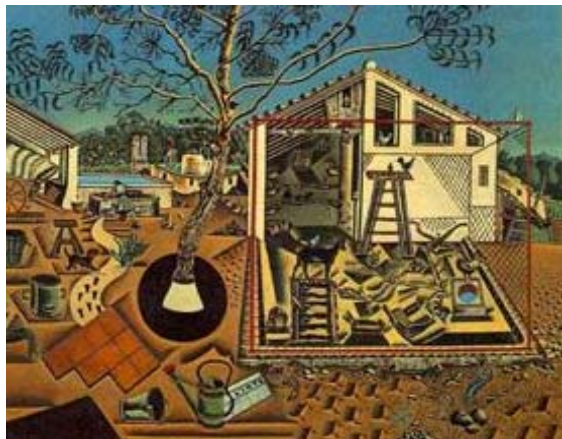


El túnel bajo el Canal de la Mancha (G. Méliès, 1907)

³⁹⁶ PÉREZ ROJAS, Javier y GARCÍA CASTELLÓN, Manuel, *Ob. Cit.*, p. 144.



Extracto mineral don de la naturaleza (M. Ernst, 1920)



La masía (J. Miró). Detalle.

Al parecer, también Dalí quedó fascinado por el submundo geológico y las escuálidas criaturas que lo pueblan. Su interés hacia este tipo de elementos se tornó en obsesión a lo largo de 1928, año en que realizó numerosas obras al respecto, entre las que destacan títulos como *La vaca espectral*, *Pájaro*, *El asno podrido*, *Pájaro herido* o *Dedo pulgar, playa, pájaro putrefacto y luna*. En la primera de ellas, por ejemplo, el artista catalán lleva a cabo la representación prácticamente abstracta del espectro de una res, mientras que en la parte inferior izquierda del lienzo, junto a los estratos geológicos, aparece un perro cuyo cuerpo se limita a su famélico contorno, viéndose en su interior otro pequeño animal cuadrúpedo situado boca arriba. Lo mismo sucede en *Pájaro*, donde una criatura similar se aloja en el interior de otro animal, en este caso, de la gran ave fosilizada que da nombre a la obra. Imagen que se repite de forma exacta en la ya mencionada en un capítulo anterior *Dedo pulgar, playa, pájaro putrefacto y luna*, aunque en esta ocasión a menor escala, quedando el fragmento corporal que encabeza el extenso título de la obra como elemento protagonista. Distinto es el caso de la exuberante *Cenicitas*, obra señera realizada en 1927. En ella, los animales de apariencia fósil flotan en una extraña atmósfera profusamente poblada por fragmentos corporales, filamentos y demás componentes orgánicos, creando un complejo conjunto etéreo de figuras que normalmente aparecían pegadas a la tierra, como en las obras anteriormente descritas. Y entre todas ellas nos interesa el esqueleto de un burro que Dalí sitúa cerca

del centro compositivo, recordándonos su figura, aunque remotamente, a aquella otra del caballo fantasmagórico que tiraba de una carroza en el film de Méliès antes comentado. Mucho más cercano al équido imaginado por el mago francés se encuentra otro caballo daliniano, el cual protagoniza por completo la particular revisión del *Guernica* que supone la obra titulada *Restos de un automóvil dando a luz a un caballo ciego que muerde un teléfono* (1938).



Las 400 bromas del diablo (G. Méliès, 1906)



Restos de un automóvil... (S. Dalí, 1938)

Acumulaciones de hormigas

Sin abandonar el surrealismo, nos detenemos ahora en un tipo de imagen tan curiosa como representativa de este movimiento, en general, y del universo iconográfico de Dalí, en particular. Se trata de las acumulaciones de hormigas sobre animales, cubriendo determinados fragmentos corporales o sobre diversos objetos, que resultaron ser una auténtica constante en las obras dalinianas realizadas entre los años 1929 y 1931, apareciendo también, aunque ya de manera más esporádica, en pinturas posteriores.

A ese primer año corresponden cuadros tan conocidos como *Retrato de Paul Eluard*, *El enigma del deseo –Mi madre, mi madre, mi madre*, *La adecuación del deseo* o *El gran masturbador*, en los que las hormigas no faltan a su cita con el repertorio iconográfico daliniano, si bien no adquieren el protagonismo del que sí que gozarán en un *collage* realizado aquel mismo año y que lleva por título, simple y llanamente, *Hormigas*. Se considera que todas estas obras fueron realizadas entre la primavera y el verano –algunas incluso más tarde- de aquel fructífero año que para Dalí fue 1929. Este dato cronológico no es baladí si tenemos en cuenta que durante el mes de enero, en Figueras, Dalí y Buñuel escribieron conjuntamente el guión de *Un perro andaluz*, y que el rodaje de dicho film, que tuvo lugar en París, se concentró en los meses de abril y mayo. Desde luego, este detalle resulta significativo a tenor de una de las imágenes más famosas y comentadas de esta obra maestra del cine surrealista: la mano abarrotada de hormigas que se nos presenta en primerísimo plano. Sobre a cuál de los dos genios correspondía la autoría de las distintas imágenes surrealistas que se van sucediendo en el film siempre ha existido debate y polémica, empezando por las versiones encontradas que al respecto ofrecían los propios interesados. Pero, curiosamente, en relación a esta imagen de la mano repleta de hormigas, Dalí llega a reconocer, en una entrevista realizada más de cuarenta años después para el diario *La Vanguardia*, que la idea provino de Buñuel, eso sí, dejando meridianamente claro que el guión de la película y, por ende, el resto de elementos iconográficos que en ella aparecen, se debieron a su portentosa imaginación: “Escribí el guión de *Un chien andalou* en el Bar Emporium de

Figueres, bebiendo *gin fizz*. Buñuel enseguida quedó deslumbrado. Lo firmamos los dos, pero en realidad había muy pocas cosas suyas: lo de las hormigas, por ejemplo”³⁹⁷. No obstante, por curioso que parezca, la imagen de la mano cubierta de hormigas es, precisamente, la única que desde siempre Buñuel había atribuido a su colega, como ya se ha dicho en este mismo capítulo, al atender a la cuestión del ojo sajado, respecto a la idea germinal del film³⁹⁸. De modo que, si hacemos caso a Dalí, esta poderosa imagen surrealista que él mismo utilizó en muchas de sus pinturas –no sólo en las ya mencionadas correspondientes a aquel mismo año del film, sino también en otras posteriores como *La persistencia de la memoria*, *Combinaciones*, *Rostro de hormigas* y un largo etcétera- se debe a Buñuel, es decir, a un cineasta, por lo que la idea de que en el ámbito del surrealismo el cine fue tan influyente para las artes plásticas como éstas para el cine no hace más que confirmarse. En cualquier caso, el hecho de que fuese Buñuel el que decía la verdad en este curioso y excepcional acto de reconocimiento mutuo entre ambos artistas no invalida en absoluto nuestra tesis, pues lo que resulta irrefutable es que la imagen fílmica es anterior a las numerosas manifestaciones plásticas de este mismo motivo iconográfico.



Un perro andaluz (L. Buñuel y S. Dalí, 1929)



Hormigas (S. Dalí, 1929)

³⁹⁷ Entrevista que Dalí concedió al periodista Lluís Permanyer para *La Vanguardia*, el día 12 de abril de 1972, recogida por MINGUET BATLLORI, Joan M., *Salvador Dalí...*, *Ob. Cit.*, pp. 73-74.

³⁹⁸ Véase de nuevo la cita de Buñuel hecha en la página 337.

Simios gigantes

En la primavera de 1933 se estrenaba en Nueva York la película *King Kong*, dirigida por el tándem integrado por Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper. El éxito, más de público que de crítica³⁹⁹, fue notable, llegando a convertirse en todo un hito en la historia del cine fantástico. Tanto es así que su protagonista, la actriz Fay Wray, pese a haber participado en varios films de este género a comienzos de la década de los treinta⁴⁰⁰, no se convirtió en icono cinematográfico hasta aparecer atrapada por Kong en la mítica escena en la que el gigantesco gorila se encaramaba al Empire State.

Una vez más, al igual que el gran público, los artistas de la época quedaban fascinados por un personaje cinematográfico. Y entre ellos, como no podía ser de otro modo, algunos surrealistas fueron los más entusiastas, caso de Paul Éluard⁴⁰¹. Además, en esta ocasión se trataba de una magnífica criatura que gozaba de un potencial icónico enorme⁴⁰². De hecho, no es que determinados artistas representasen directamente al personaje de King Kong en sus obras, sino que emplearon la figura de este simio colosal como referente iconográfico. Y es que en la historia del arte no existe ninguna tradición iconográfica en este sentido, siendo, precisamente después de la aparición de tan señalado film, cuando los gorilas gigantes empiezan a protagonizar algunas obras plásticas. No obstante, existe una excepción al respecto, aunque no se da en el campo de las grandes artes plásticas sino en el de la ilustración literaria. Pensemos en la maravillosa obra de Jonathan Swift *Los viajes de Gulliver*, publicada en 1726. En el episodio dedicado al país de los gigantes se narra –y así lo recogen algunas ilustraciones- cómo un gigantesco mono secuestra a Gulliver, logrando introducir su enorme mano por la ventana de la estancia donde éste se encuentra, y termina escalando

³⁹⁹ En cuanto a la crítica hubo división de opiniones, aunque destacaron por su dureza las negativas. Véanse, a modo de ejemplo, las despiadadas críticas realizadas en su día en los diarios New York Times y ABC, recogidas en GUBERN, Román (Ed.), *Homenaje a King Kong*. Tusquets, Barcelona, 1974, pp. 22-27.

⁴⁰⁰ Entre dichas películas destacan dos dirigidas por Michael Curtiz, *El doctor X (Doctor X, 1932)* y *Los crímenes del museo (Mystery of the Wax Museum, 1933)*, así como *El malvado Zaroff (The Most Dangerous Game, 1932)*, en la que ya trabajó a las órdenes de Ernest B. Schoedsack.

⁴⁰¹ Véase GUBERN, Román, *Homenaje a King Kong. Ob. Cit.*, p. 13.

⁴⁰² En cuanto a la creación plástica de la criatura fue decisivo el trabajo de Willis O'Brien. Véase BOULLET, Jean, "Willis O'Brien o la génesis de un film. Del dibujo al fotograma", *Midi-Minuit Fantastique*, nº 3, 1962, recogido en GUBERN, Román (Ed.), *Ob. Cit.*, pp. 38-52.

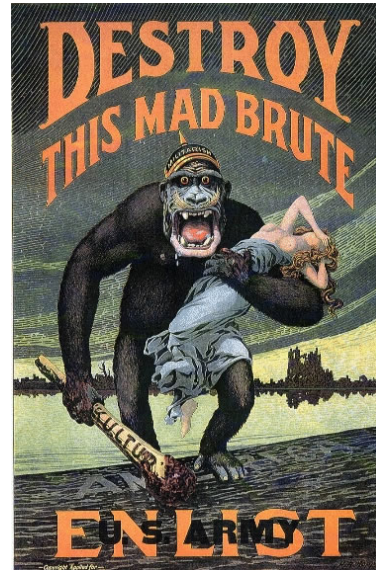
la torre de un palacio con su rehén en la mano⁴⁰³. También convendría traer ahora a colación un par de casos relacionados con esta cuestión iconográfica: uno de ellos perteneciente al ámbito de la pintura, el gran simio que Gustav Klimt introduce en su *Friso de Beethoven* (1902), ambiciosa obra con la que decoró el interior del edificio de la *Secession*, construido en Viena cuatro años antes por Joseph Maria Olbrich; y el otro ha de adscribirse al arte gráfico, pues se trata del gorila que protagoniza uno de los carteles de reclutamiento empleados por el ejército americano en la I Guerra Mundial. La criatura ideada por Klimt aparece situada en la pared central del imponente friso, junto al resto de personajes –figuras femeninas que encarnan la lujuria, la impureza, etc.- que representan la maldad, las fuerzas enemigas. En efecto, estamos ante un gran simio presente en una obra pictórica realizada treinta años antes que la película de Schoedsack, aunque, eso sí, sus dimensiones, en comparación con las figuras que le acompañan, no llegan a ser tan monstruosas como en el caso de Kong. Por su parte, el terrible gorila que protagoniza *Destroy this mad brute* (H.R. Hopps, 1917), título del cartel americano antes aludido, sí que guarda una mayor relación con la mítica figura cinematográfica –sin olvidar que en este caso es anterior a ella-, pues aparece llevando en volandas a una indefensa mujer, como hiciera el rey Kong en el film de Schoedsack, aunque su tamaño, como ocurría con el simio de la obra de Klimt, resulta significativamente menor al del personaje fílmico⁴⁰⁴.

⁴⁰³ *Ibidem*, pp. 46-49.

⁴⁰⁴ Es esto lo que también sucede con el gorila asesino de *Los crímenes de la calle Morgue* (*Murders in the Rue Morgue*, 1932), película de Robert Florey basada en la obra homónima de Edgar Allan Poe (1895), por lo que entendemos que la figura del simio gigante se sigue debiendo a *King Kong*.



El Friso de Bethoveen (G. Klimt, 1902). Detalle



Cartel *Destroy...* (H.R. Hopps, 1917)

El escultor valenciano Ricardo Boix es el autor de la obra que, sin duda alguna, nos remite de una manera más directa al mítico monstruo cinematográfico. Su título es *La bestia fascista* y se trata de una impactante escultura en piedra que Boix realizó en el turbulento año de 1937, en plena guerra civil⁴⁰⁵. Un enorme y fiero gorila domina el conjunto. Con su mano izquierda sujeta por los pies una figura humana – aparentemente un niño- que pende boca abajo. Mientras tanto, en su mano derecha porta una especie de obelisco que está arrancando de lo que parece ser un entramado urbano compuesto por edificios reducidos a sencillas formas geométricas, por lo que dicho obelisco nos hace recordar, precisamente, el rascacielos Empire State, clave en la secuencia final de *King Kong*. De modo que los tres elementos esenciales de la escultura realizada por Boix –mono gigantesco, figura humana atrapada por dicho animal y objeto con forma de obelisco- tienen una total correspondencia con los elementos fundamentales de la escena antes mencionada –el enorme Kong, la chica atrapada por éste y el inconfundible Empire State Building-. Parece, pues, bastante probable el referente iconográfico que supone para el artista plástico la obra cinematográfica, pero también, y salta a la vista, el anteriormente mencionado cartel propagandístico

⁴⁰⁵ A dicha relación ya se apunta en RAMALLO ASENSIO, Germán, “Algunos paralelos...”, *Ob. Cit.*, p. 530.

americano para la Gran Guerra, donde se demonizaba al enemigo –las fuerzas de los imperios centrales europeos- representándolo como un temible simio, al igual que hace Boix en su escultura para representar al bando franquista. En efecto, Boix otorga a su obra un título claro y directo, *La bestia fascista*, y pretende representar con ella la barbarie que está llevando a cabo el bando nacional durante la guerra civil española. De esta manera, los fascistas quedan identificados con la figura del simio gigante, el pueblo español –más concretamente, el bando republicano- se identifica con la figura humana que resulta víctima del monstruo y, por último, el elemento geométrico que lleva en su otra mano la enorme criatura parece representar el caos y la destrucción que ésta causa a su paso. Así que, en conclusión, y aunque a primera vista pudiera parecer que guarda una mayor relación la escultura de Boix con el cartel *Destroy this mad brute* que con *King Kong*, podemos afirmar que, tanto por el tamaño del simio como por la aparición del obelisco-rascacielos, la vinculación entre esta curiosa obra escultórica y la película de Schoedsack resulta aún más estrecha.



King Kong (R. B. Schoedsack, 1933)



La bestia fascista (R. Boix, 1937)

Tan sólo dos años después de ser realizada esta interesantísima escultura por Boix, el escultor norteamericano afincado en Inglaterra Jacob Epstein llevó a cabo una

de sus obras más célebres, *Adán*, hoy situada en la Harewood House. Se trata, otra vez, de una imponente escultura realizada en piedra, aunque, en esta ocasión, de más de dos metros de altura, más grande, por tanto, que *La bestia fascista*. Además, la poderosa figura esculpida por Epstein aparece completamente sola, sin ningún otro personaje u objeto que le acompañe. Por último, abundando en las diferencias con respecto a la obra de Boix, observamos que en dicha escultura no se representa de una manera clara un primate, sino, más bien, lo que parece ser una especie de gigantesco híbrido entre humano y simio. Y es aquí donde el referente de la película *King Kong* parece languidecer en favor de otro film realizado catorce años antes que el dirigido por Schoedsack y Cooper. Se trata de *Darwin oder im Fieber unter Afrikas Ttropensonne* (Fritz Bernhardt, 1919), curiosa producción alemana sin título en español, pero que podríamos traducir, más o menos de forma literal, como “Darwin o la fiebre bajo el sol tropical de África”.

En efecto, dicha película no se cuenta entre las más destacadas dentro del fecundo y rico panorama cinematográfico de la República de Weimar, de ahí que incluso los especialistas en dicho período de la historia del cine la soslayan en sus libros y trabajos de investigación⁴⁰⁶. No obstante, para el presente estudio sí que resulta una obra de notable interés, puesto que se nos revela como un claro antecedente de *King Kong*⁴⁰⁷. De hecho, el impactante cartel de la película está protagonizado por un gigantesco y feroz mono que sostiene en su mano izquierda el cuerpo desnudo de una mujer desmayada, lo cual recuerda al ya mencionado cartel de Hopps, realizado tan sólo un par de años antes que el film. Cabe la posibilidad, pues, de que esta película y su correspondiente cartel publicitario, así como el cartel *Destroy this mad brute*, pudieran ser tenidos en cuenta por Schoedsack y Cooper a la hora de concebir su obra maestra en 1933. De la misma manera que se nos antoja muy poco probable que fuese este film

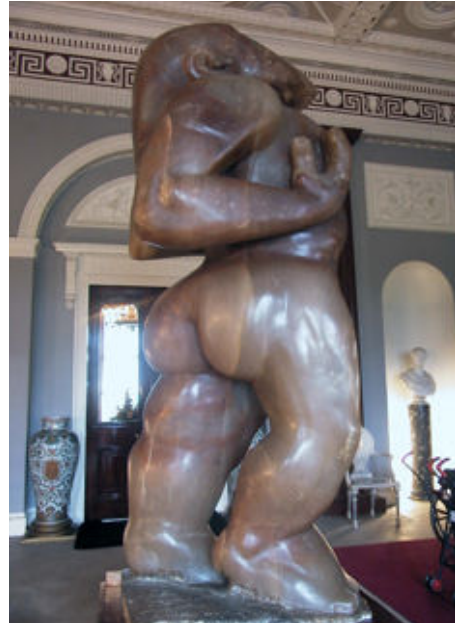
⁴⁰⁶ Los ya mencionados *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*, de Siegfried Kracauer, *La pantalla demoníaca: las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, de Lotte H. Eisner, y *Sombras de Weimar: contribución a la Historia del cine alemán 1918-1933*, de Vicente Sánchez-Biosca, son, probablemente, los tres trabajos hasta la fecha más exhaustivos sobre el cine alemán desarrollado en esta época, no apareciendo en ninguno de ellos, ni tan siquiera citada, la película en cuestión.

⁴⁰⁷ También en la comedia de Howard Hawks *Hojas de parra (Fig Leaves, 1926)*, anterior por tanto a *King Kong*, aparece la figura del mono gigante, aunque de forma meramente anecdótica, nada que ver con el total protagonismo que tal criatura adquiere en el film de Schoedsack y Cooper.

alemán semidesconocido el que sirviese de referente iconográfico a Boix para realizar su escultura en 1937, en lugar de la famosísima producción americana estrenada tan sólo cuatro años antes. Sin embargo, sí que podemos encontrar una mayor relación entre la película de Bernhardt y el *Adán* de Epstein que entre éste y *King Kong*. En este sentido, el mero hecho de que el personaje representado en dicha escultura sea una suerte de híbrido entre hombre y mono emparenta, en cierto modo, esta obra con el film alemán, donde la teoría evolucionista darwiniana, como su propio título indica, resulta una piedra angular. No se quiere decir con esto que Epstein tuviese con toda seguridad en cuenta dicha película a la hora de realizar su escultura –a lo mejor, ni tan siquiera sabía de su existencia-, sino, simplemente, que se puede establecer una relación en cuanto al tema entre ambas obras, la cinematográfica y la escultórica. A este respecto conviene recordar que no resulta la de *Adán* una pieza aislada en el repertorio iconográfico de este escultor, pues otra de sus más célebres obras, titulada *Génesis* (1951), también hace referencia a los orígenes del mundo según la Biblia a través de la representación de un ser de cierta apariencia simiesca -en este caso, una mujer preñada, de rostro primitivo, largos brazos y enormes manos-. Luego nos encontramos, al analizar ambas obras, ante el curioso juego que establece el artista entre la mitología de la Creación generada por el cristianismo y las teorías evolucionistas de un hombre de ciencia como fue Charles Darwin.



Cartel de *Darwin...* (F. Bernhardt, 1919)



Adán (J. Epstein, 1939)

Personajes-sombra

Ya vimos en el capítulo anterior, dedicado a las presencias, el interés que el personaje literario de Fantômas llevado al cine por Louis Feuillade había despertado en el surrealista Magritte. Dos fueron las obras realizadas por el pintor belga que hacían directa alusión a tan famoso personaje: *El bárbaro* (1928) y *El retorno de la llama* (1943). Ambas pinturas estaban inspiradas de una manera explícita en el cartel cinematográfico del serial de Feuillade, de ahí que el análisis de las mismas tuviese lugar en el mencionado capítulo. Por el contrario, las obras a las que vamos a atender a continuación, pese a estar igualmente relacionadas con aquella primera adaptación al cine de Fantômas llevada a cabo por el director francés, se sitúan en un terreno más interesante que el que se corresponde con una clara y evidente trasposición de la gran pantalla al lienzo. Además, entran también aquí en juego otros personajes cinematográficos ideados por el propio Feuillade: los temibles criminales que

protagonizan *Los vampiros* (*Les vampires*, 1915-16), otro ambicioso serial emprendido por el cineasta francés⁴⁰⁸.

Durante los años 1926 y 1927, el prolífico Magritte realizó tres cuadros que, sin duda, nos remiten a los ya míticos films de Feuillade. Dos de ellos, titulados *El hombre del mar* y *La ladrona*, se nos revelan como certeras trasposiciones al lienzo de la iconografía de la que dotó el realizador galo a los criminales que protagonizaban sus seriales cinematográficos, tanto *Fantômas* como *Los vampiros*. Ambas pinturas de Magritte están protagonizadas por un único personaje, el cual, vestido de escrupuloso negro, oculta su rostro, ya sea sustituyendo éste por una pequeña tablilla de madera decorada como si de un violín se tratase, caso de *El hombre del mar*, o bien ocultándolo bajo una tupida capucha que sirve de continuación de la propia indumentaria, lo que sucede en *La ladrona*. El resultado, en ambos casos, es el de una suerte de sombra corpórea, una figura misteriosa y fantasmal, embutida en su malla negra y con el rostro oculto, al igual que solían presentarse en los seriales de Feuillade tanto el archivillano Fantômas y sus secuaces como la perversa Irma Vep –a veces su rostro quedaba a la vista, para lucimiento de Musidora, la actriz que la interpretaba- y sus compinches de la organización criminal Los Vampiros. Hablamos, pues, de una iconografía concreta forjada en el celuloide⁴⁰⁹, gracias a Feuillade, y que termina pasando al ámbito de la pintura de la mano de Magritte.

⁴⁰⁸ Véase GERHOLD, Hans, “El lirismo casual de la serie y de los precursores del cine policiaco: de *The Adventures of Dolly* [*Las aventuras de Dolly*] (1908) a *Les vampires* [*Los vampiros*] (1915-1916)” en VV.AA., FAULSTICH, Werner Y KORTE, Helmut (compiladores), *Cien años de cine (1895-1995)*. Vol.1.(1895-1924). Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio. Siglo XXI, México D.F., 1998, pp. 208-228.

⁴⁰⁹ A dicha iconografía también contribuirá, apenas un lustro después de los seriales de Feuillade, el inolvidable sonámbulo de *Caligari*, Césaire, quien también, embutido en una malla negra –eso sí, con el rostro al descubierto-, materializará las pulsiones criminales de su funesto amo.



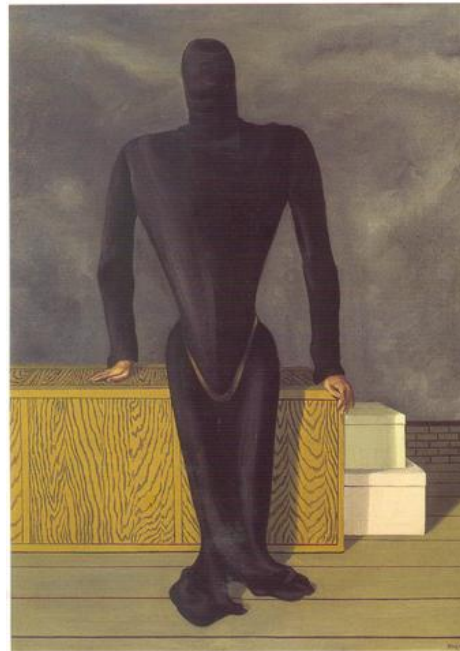
Serie *Fantômas* (L. Feuillade, 1913-14)



Serie *Los vampiros* (L. Feuillade, 1915-16)



El hombre del mar (R. Magritte, 1926)



La ladrona (R. Magritte, 1927)

Por último, y aunque nos apartemos ya de este motivo iconográfico que supone la misteriosa figura embutida en negro, convendría recordar otra obra de Magritte donde el *Fantômas* de Feuillade vuelve a convertirse en destacado referente. Se trata de *El asesino amenazado* (1926-1927), enigmática obra en la que el pintor traslada al lienzo,

de manera prácticamente literal, la composición espacial que Feuillade empleó en un plano concreto de *Le mort qui tue* (1913) –título que se puede traducir como *El muerto que mata-*, tercera entrega de la saga. En ambos casos estamos ante una emboscada, con la diferencia de que en la película son los secuaces de Fantômas los que van a secuestrar al policía, mientras que en el cuadro son los agentes de la ley los que se disponen a capturar al asesino. En cualquier caso, la composición resulta la misma: el personaje que va a ser prendido ocupa el espacio central, mientras los dos captores se disponen en los extremos, cada uno a un lado de la puerta, dando la espala a los tabiques que separan la estancia donde se hallan de la que se dispone a abandonar la víctima. Dicho lo cual, queda claro que Magritte, subvirtiendo los papeles desempeñados por los personajes, lo que pretende es crear un sentimiento de ambigüedad en el espectador, quien, inconscientemente, pasa a identificarse con aquel que va a ser capturado, pese a que éste sea en realidad el asesino. Pero dejando análisis e interpretaciones sobre tan jugosa obra pictórica al margen, lo que aquí demanda nuestra atención es el rotundo referente compositivo que supone para Magritte el plano configurado por Feuillade en su película.

En conclusión, teniendo en cuenta las dos obras analizadas en el capítulo anterior inspiradas en el cartel de la serie cinematográfica, aquellas otras en las que el pintor lleva a cabo el traslado al lienzo de los personajes embutidos en negro y, por último, esta última en la que calca compositivamente un plano concreto de una de las películas de Feuillade, podemos afirmar que el cine de este realizador galo, en general, y su mítica serie *Fantômas*, en particular, se erigen en una incuestionable y constante fuente de inspiración para Magritte⁴¹⁰, uno de los pintores más afamados y prestigiosos de su época, lo que dice mucho, una vez más, de ese estatus de arte que en un tiempo récord alcanzó el cine y que ya no abandonaría jamás. No obstante, hemos de tener en cuenta que Fantômas, Irma Vep y cuantos personajes-sombra les acompañan eran unos malhechores, lo que provocó una importante controversia en ciertos sectores conservadores que no veían con buenos ojos la fascinación que éstos despertaban en el

⁴¹⁰ Véase VOVELLE, José, “Magritte et le cinéma” en *Peinture-Cinéma-Peinture, Ob. Cit.*, pp. 196-207.

público de su época, incluido el pintor belga, entre otros surrealistas⁴¹¹. “Ciertamente, Feuillade presenta el mal de una manera más elaborada y sugerente que el bien, pero es por simple fidelidad a la moda literaria imperante, tendente a envolver a los delincuentes y al continuo azote al que someten la calle con un halo de romanticismo. (...) Los miembros del movimiento surrealista valoran el desprecio a lo establecido del que hace gala la serie y la adoran”⁴¹² explica a propósito de *Los vampiros* Luis Enrique Ruiz.



Serie *Fantômes* (L. Feuillade, 1913-14)

⁴¹¹ Véase DESNOS, Robert, “*Fantômes, Les Vampires, Les Mystères de New York*”, *Ob. Cit.*, pp. 153-155.

⁴¹² RUIZ, Luis Enrique, *Ob. Cit.*, p. 361.



El asesino amenazado (R. Magritte, 1926-27)

Bailarinas de cabaret

En las últimas décadas del siglo XIX nació el cabaret, y lo hizo en París, la que entonces era indiscutible capital del ocio y la cultura. Se trataba de un tipo de espectáculo variado, provocador y nocturno, de clientela fundamentalmente masculina y elenco artístico formado mayoritariamente por mujeres. Fue en el cambio de siglo cuando el cabaret se consagra como espectáculo de referencia en la capital francesa, sobre todo en su barrio bohemio de Montmartre, con la mítica sala del Moulin Rouge a la cabeza. La efervescencia que este epicentro del ocio parisino vivió en aquellos años ha quedado magníficamente documentada en innumerables pinturas, dibujos y carteles realizados por Toulouse-Lautrec, cliente habitual de la sala como muchos otros artistas de la época⁴¹³. No obstante, en la década de los veinte, una vez terminada la I Guerra Mundial, Berlín, capital de la derrotada Alemania, emergía con sorprendente fuerza en el panorama artístico y cultural europeo, hasta el punto de igualar a París y convertirse en una segunda capital mundial del cabaret. Dicho período de esplendor tan sólo duró hasta mediados de los treinta, pues la llegada al poder de Hitler y su nacionalsocialismo, en 1933, provocó un alarmante descenso en todo el país tanto de las actividades artísticas y culturales como de los espectáculos de variedades. En cualquier caso,

⁴¹³ Recordemos el notable *biopic* del pintor que realizó en 1952 el cineasta John Houston y que fue titulado, precisamente, *Moulin Rouge*, siendo protagonizado por un magistral José Ferrer.

durante las décadas siguientes, el cabaret siguió vivo en distintas ciudades tanto europeas como americanas –París, Londres, Barcelona, Nueva York, La Habana, Buenos Aires, etc.-, pero, progresivamente, fue perdiendo protagonismo en la oferta de ocio y espectáculo de estas grandes urbes mundiales, hasta languidecer, de forma definitiva, en los años setenta.

Una vez hecho este somero repaso por la historia del cabaret, resulta fácil caer en la cuenta de que este tipo de espectáculo tuvo desde sus orígenes importantes puntos de conexión con el cine. De hecho, nació apenas una década antes que el invento de los Lumière, llegando a alcanzar su madurez, con Berlín como nuevo epicentro mundial, precisamente en los años en que el séptimo arte está experimentando la profunda transformación que supuso el paso del mudo al sonoro. En este sentido, no nos ha de extrañar la importante presencia que tuvo el cabaret en algunas de las películas, sobre todo alemanas, realizadas en aquella época. Por ejemplo, la obra maestra de Georg Wilhelm Pabst, *La caja de Pandora* (*Die Büschse der Pandora*, 1929), protagonizada por una excepcional Louise Brooks, exhibe al mismo tiempo la fascinación y la sordidez que le son propias al mundo del cabaret. De la misma manera, en *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930), la joven Marlene Dietrich y el veterano Emil Jannings⁴¹⁴ protagonizan, bajo la magistral dirección de Josef von Sternberg, la destructiva historia de amor entre una cabaretera y un profesor moralista e inflexible que termina por sucumbir a sus encantos. Ambos títulos suponen un glorioso colofón a una década cuajada de películas en las que, de una u otra manera, el cabaret estaba presente, pero en las que rara vez alcanzaba la relevancia argumental que sí que le confieren Pabst y Sternberg en sus respectivos films.

Por otro lado, resulta especialmente llamativa la hibridación entre cine y artes plásticas que acontece en la ya mencionada película rusa *Drama en el cabaret futurista n° 13*, de Vladimir Kassinov, uno de los escasos films al que se le puede aplicar con decisión el calificativo de futurista. Sin duda alguna, se trata de una obra plenamente

⁴¹⁴ Este actor camaleónico fue uno de los preferidos por el maestro Friedrich Wilhelm Murnau, para quien trabajó en varias películas a lo largo de la década de los veinte, entre las que destacan *El Último* (*Der Letzte Mann*, 1924), *Tartufo o El hipócrita* (*Tartüff. Herr Tartüff*, 1926) y la varias veces mencionada *Fausto*.

vanguardista, en la que participaron importantes artistas plásticos como Natalia Goncharova, Mikhail Larionov o Alexander Rodchenko, dando cuerpo a una disparatada trama que se ambientaba, como el propio título indica, en un cabaret⁴¹⁵.

Por supuesto, los artistas plásticos no se iban a mantener al margen de este llamativo e inspirador ambiente que ofrecía el nuevo espectáculo. En este sentido, no debemos olvidar que el dadaísmo, el más transgresor de entre los movimientos vanguardistas surgidos en la década de los diez, fue alumbrado precisamente en un cabaret, el Voltaire, situado en la ciudad de Zurich. Por otro lado, pintores franceses como Seurat o Ysern Alié, además del ya mencionado Toulouse-Lautrec, en los últimos años del XIX y los primeros del XX, ya habían reflejado en sus obras el danzar frenético de las bailarinas del cán-cán, el alborozo de los entregados espectadores masculinos y, en definitiva, cualquiera de las actitudes que presentaban los diversos personajes que se daban cita en aquel particular universo festivo⁴¹⁶. De la misma manera, fueron los artistas alemanes los que en los años veinte y primeros treinta, aprovechando que Berlín se había convertido en el nuevo lugar de referencia del cabaret, tomaron el relevo de sus vecinos galos a la hora de representar este tipo de escenas.

Pero el cabaret que inundaba las salas de fiesta berlinesas durante los años de la República de Weimar había cambiado en algunos puntos con respecto a aquel que triunfó en el París de entre siglos. En efecto, el vuelo de las faldas de las bailarinas del cán-cán quedaba con frecuencia en un segundo plano ante las exóticas danzas orientales y africanas que por entonces causaron furor, así como ante las canciones melódicas que interpretaban las nuevas estrellas de los escenarios alemanes, magníficamente representadas por la embaucadora Lola Lola de *El ángel azul*. De modo que las obras sobre el cabaret llevadas a cabo por los artistas alemanes de esta época presentan algunas características distintas con respecto a las realizadas por los franceses treinta años antes. Además, siendo esto lo que aquí realmente nos interesa, los pintores y escultores germanos pudieron tener como referente el propio cine, donde ya por

⁴¹⁵ Véase RUIZ, Luis Enrique, *Ob. Cit.*, pp. 289 y 290.

⁴¹⁶ También algunos pintores españoles reflejaron en sus lienzos el microcosmos cabaretero. Entre ellos destaca el catalán Joaquim Sunyer.

entonces, como se ha dicho con anterioridad, se había visto reflejado abundantemente el mundo del cabaret. De hecho, no son pocas las obras de estos artistas plásticos que, pese a representar este tipo de temática y personajes, parecen remitir, más que a los propios escenarios del cabaret, a ciertas iconografías forjadas al respecto por el séptimo arte. Y es a este asunto al que dedicamos nuestra atención en las próximas líneas.

Curiosamente, no fue en la pintura donde este tipo de iconografía encontró mejor acomodo, sino en la escultura. Es cierto que pintores como George Grosz representaron con insistencia el ambiente nocturno y festivo de Berlín, pero lo hicieron, sobre todo, fijando su atención en restaurantes y cafés, en su inquieta clientela, y no tanto en el espectáculo del cabaret propiamente dicho, con sus estrellas femeninas como principal reclamo. Por el contrario, insignes escultores vinculados a una nueva corriente artística dirigida principalmente a la arquitectura, el diseño y las artes decorativas, el denominado Art Déco, consagrado en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* que se celebró en París en 1925, se hicieron eco en sus delicadas piezas de ese nuevo concepto del cabaret desarrollado en los años veinte. Tanto en Alemania, con artistas como Ferdinand Preiss, Otto Poertzel o Josef Lorenzl, como en Francia, con el rumano Demetre Chiparus a la cabeza, las piruetas y contorsiones de las bailarinas de cabaret quedaron congeladas en el tiempo en forma de hermosas figuras criselefantinas⁴¹⁷.

Por supuesto, aquellos artistas acudían como el que más a los cabarets berlineses y parisinos, pero también, con igual o mayor insistencia, a las numerosas salas de cine de aquellas mismas ciudades. Según Pedro Pérez Castro “La influencia del cine en estos artistas es tan importante como los espectáculos en vivo de cabaret y *music hall* tan frecuentados por los escultores de criselefantinas”⁴¹⁸. De hecho, como ya se ha apuntado con anterioridad, en ocasiones se puede llegar a considerar que estos escultores tuvieron como principal referencia a la hora de llevar a cabo sus obras la

⁴¹⁷ Como es bien sabido fueron así llamadas las esculturas que en la Antigüedad Clásica eran realizadas con oro y marfil. Los más nobles ejemplos de este tipo de técnica escultórica corresponden a dos obras gigantescas de Fidias, hoy desaparecidas, dedicadas a los dioses Zeus y Atenea, situadas en Olimpia y Atenas, respectivamente. Las figuras aquí analizadas, realizadas por los artistas del Art Déco, pese a recibir el nombre de criselefantinas no suelen ser de oro y marfil, sino de bronce y marfil.

⁴¹⁸ PÉREZ CASTRO, Pedro, en *Cabaret. París-Berlín, años 30*. Catálogo de exposición, Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca, 2005, p. 15.

imagen que el cine proyectaba del cabaret más que la del cabaret en sí mismo. Esto es debido, una vez más, a ese descomunal poder icónico del cine, creando mitos e iconografías que se comparten al unísono en multitud de lugares a miles de kilómetros de distancia.



Metrópolis (F. Lang, 1926)



Bailarina hindú (C.J.R. Colinet, sobre 1930)

Otros casos específicos

Si echamos la vista atrás en lo que a este capítulo se refiere, observaremos que ha sido el surrealismo –a buen seguro por su condición de máximo movimiento interdisciplinar y figurativo-, al mismo tiempo, el principal emisor y receptor de este tipo de iconografías que van de la gran pantalla al terreno de las artes plásticas. Pero a continuación veremos –igual que sucedía con las bailarinas de cabaret y el Art Déco- que no fue el único, pues desde otros parámetros vanguardistas también se avivó este curioso y subvertido flujo de elementos iconográficos. Es este el caso, por ejemplo, de la obra cumbre de las vanguardias cinematográficas en la Rusia comunista, la ya mencionada *El acorazado Potemkin*. Fue ésta una película admirada en toda Europa, especialmente por los representantes de los distintos movimientos vanguardistas,

convirtiéndose en todo un hito para la historia del cine, en una lección magistral de montaje y en una generosa fuente de iconografías e imágenes carismáticas. Y es este último aspecto el que aquí y ahora nos atañe, pues también las artes plásticas, y no sólo el cine, llegaron a hacerse deudoras de ese gran potencial icónico con que contaba el film del maestro Sergei Eisenstein.

Así, por ejemplo, Picasso introduce en su *Guernica* el personaje de la madre desesperada que sostiene en sus brazos al hijo muerto. Este personaje, sin duda, nos hace pensar en aquel otro que en la famosa secuencia de la escalinata de Odesa se sitúa ante los cosacos implorando inútilmente piedad. Sí que es cierto que dicha imagen, como ya se ha apuntado en algunas ocasiones, remite directamente a una iconografía tan marcada y longeva como es la de las piedades cristianas, debiendo ser entendida como otra de las frecuentes deudas iconográficas que Eisenstein mantuvo con la historia del arte. No obstante, es muy probable que estuviésemos cometiendo un error si afirmásemos entonces que lo que hace Picasso con su madre llorosa del *Guernica* es, al igual que Eisenstein en su película, recurrir a esa histórica iconografía cristiana de “la piedad”. Y es que todo parece indicar que fue la imagen cinematográfica forjada por el realizador ruso en su película la que Picasso recoge directamente en su magna obra. Posada Kubissa lo afirma con rotundidad: “(...) para nosotros es evidente que el grupo picasiano es una clara reinterpretación de la madre, que con su hijo muerto en brazos, grita en la escalofriante escena de la película, que la matan: la postura del niño –cabeza y brazos colgando sin vida- es exactamente igual a la del niño del fotograma de la película”⁴¹⁹. Para apoyar esta tesis habría que recordar el marcado carácter cinematográfico que tiene el *Guernica*, en cuanto a formato, tamaño, color o luz, pero también el tema que representa y cómo lo representa, siendo aquí donde la deuda con *El acorazado Potemkin* resulta más directa y evidente. Y es que, efectivamente, Picasso muestra en su imponente lienzo el dolor, el caos y la desesperación que causa en la población civil el ataque indiscriminado del ejército enemigo -los aviones alemanes en el tristemente famoso bombardeo de Guernica, en este caso-. Luego la similitud con la celeberrima secuencia de la escalinata realizada por Eisenstein es más que manifiesta,

⁴¹⁹ POSADA KUBISSA, Teresa, *Ob. Cit.*, p. 113.

pues en ella también es la indefensa población civil –aquí, la gente de Odesa– la que sufre el ataque feroz y arbitrario del enemigo –los soldados cosacos del zar-⁴²⁰. Además, tanto el cineasta ruso como el pintor español, en sus respectivas obras, se centran únicamente en la representación de las víctimas, quedando el enemigo completamente ausente del cuadro de Picasso y limitado a una somera representación en el film de Eisenstein. De modo que a las notables similitudes formales, pese a tratarse de una obra cinematográfica y de otra pictórica, ha de añadirse la coincidencia, ya no sólo en la temática, sino también en la idea de rotunda denuncia de la injusticia causada por esa nítida diferenciación entre víctimas y verdugos que tanto Eisenstein como Picasso quisieron transmitir en sus respectivas obras. Y es en este contexto en el que hay que situar esa imponente y dramática figura de la madre sujetando en brazos al hijo moribundo, la que es, a nuestro juicio, una clara herencia iconográfica tomada por Picasso del film ruso.



El acorazado Potemkin (S. Eisenstein, 1925)



Guernica (P. Picasso, 1937). Detalle

Pero la herencia iconográfica que el genio malagueño recibe del séptimo arte no se limita a la película de Eisenstein. Algunas pinturas picassianas coetáneas al

⁴²⁰ Dicha vinculación temática ya ha sido apuntada por Posada Kubissa en su artículo. Véase *Ob. Cit.*, pp. 115-116.

Guernica resultan dignas de ser consideradas deudoras de otra fundamental obra del cine de vanguardia europeo: *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne D'arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928). Y es que, como es fácil recordar, en el magnífico film del maestro danés, los numerosos primeros planos –más bien se trataría de grandes primeros planos⁴²¹- que se ofrecen de la actriz Renée Falconetti, quien interpreta a la heroína francesa, exhiben un llanto tan abundante como expresivo, en el que las lágrimas se derraman, como ríos de dolor que recorren todo el rostro, desde los ojos hasta el mentón. A esas lágrimas aludió, entre el entusiasmo y la poesía, el cineasta Luis Buñuel: “Hemos guardado una de sus lágrimas, que rodó hasta nosotros, en una cajita de celuloide. Lágrima inodora, insípida, transparente, gota del más acendrado manantial”⁴²².

Lo mismo sucede en varias pinturas realizadas por Picasso una década después, en el aquel sobresaliente año creativo que terminó siendo 1937. En este sentido, *Cabeza llorando (VIII)*, *Cabeza de mujer llorando con pañuelo (II)* y *Cabeza de mujer llorando con pañuelo (III)* son las obras que mejor evidencian esta relación iconográfica. En ellas, los rostros de estas mujeres desgarradas por el dolor y la tragedia son surcados por unos gruesos regueros de lágrimas que se precipitan desde las cuencas de los ojos hasta llegar al mentón, respondiendo a un tipo de iconografía que no había tenido ningún arraigo en las artes plásticas hasta entonces. Es esto lo que defiende Germán Ramallo en su estudio cuando afirma lo siguiente: “Esta forma de representar el llanto no tenía tradición de imágenes concretas en la historia del arte ya que para las dolorosas o cualquier otra figura mitológica y legendaria, se hacía usando el enrojecimiento de los párpados o la brillante lágrima en la mejilla”⁴²³. De modo que, en una nueva ocasión, podemos observar cómo Picasso recoge con acierto aquello que más le interesa en virtud del discurso plástico que mantiene durante esos años, período en el que su arte se basaba en la expresión del dolor descarnado, de los mejores films silentes

⁴²¹ Un interesante estudio acerca de la utilización de este tipo de plano en el film de Dreyer se lleva a cabo en VILLAIN, Dominique, *Ob. Cit.*, pp. 131-139.

⁴²² BUÑUEL, Luis, “Juana de Arco de Carl Dreyer”, *La Gaceta Literaria*, n° 43, 1928, p. 4.

⁴²³ RAMALLO ASENSIO, Germán, “Algunos paralelos...”, *Ob. Cit.*, p.537.

nacidos al calor de las vanguardias europeas, aquellos en los que, con una facilidad pasmosa, los cineastas adquirirían una irrefutable condición de artistas⁴²⁴.



Juana de Arco (C.T. Dreyer, 1928)



Cabeza de mujer llorando (P. Picasso, 1937)

Abandonamos a Picasso, pero volvemos al cine soviético y a Eisenstein, su máximo representante. Es hora de retomar, para poner fin a este capítulo, un curioso caso que se nos presentó en la primera parte de nuestro estudio, la dedicada a observar las influencias de las artes plásticas en el cine de las vanguardias. Se trataba del más famoso cuadro protagonizado por Lenin, pintado por Alexander Gerasimov bajo el título de *Lenin en la tribuna*. Al ver la escena del discurso que ofrece Lenin a las masas enfervorecidas en la estación de ferrocarril, perteneciente a *Octubre*, otro de los grandes films realizados por Eisenstein en la década de los veinte, todo parecía indicar que el cineasta se hubiera inspirado en la pintura de Gerasimov a la hora de componer algunos planos. Pero, claro está, tal idea se subvertiría al caer en la cuenta de que el cuadro en cuestión corresponde al año 1930, siendo, pues, posterior a la película. Luego la influencia es del cine hacia la pintura y no al revés, o lo que es lo mismo, de uno de los

⁴²⁴ También se ha apuntado al *Potemkin*, en concreto al personaje de la madre que mientras agoniza empuja el carrito de su bebé, como posible influencia para estas pinturas de Picasso. Véase POSADA KUBISSA, Teresa, *Ob. Cit.*, p. 115.

más grandes cineastas que han existido hacia un pintor, que si bien destacó en la Rusia de su época, también es cierto que jamás se acercó a la categoría genio. Una influencia que resulta tan clara que podría pensarse incluso en una cita u homenaje que hiciera el artista plástico al genial cineasta: el punto de vista en ligero contrapicado, la composición, el gesto del personaje, el protagonismo de la bandera como pedestal para éste, etc. Qué duda cabe de que se trata de un caso muy concreto, que incluso pudiese considerarse anecdótico o poco significativo. Pero nada más lejos de la realidad. No debemos olvidar que estamos, muy seguramente, ante la pintura sobre Lenin más famosa y reproducida, y que todo parece indicar que el autor, a la hora de realizarla, se inspiró directamente en un plano cinematográfico concreto, el que concibiera el maestro Eisenstein en su película *Octubre* para engrandecer y mitificar la figura de Lenin⁴²⁵.

⁴²⁵ Véanse las imágenes reproducidas en la página 124.

SEXTA PARTE

LA HERENCIA INTERDISCIPLINAR DE LAS VANGUARDIAS

Con los próximos dos capítulos se pone fin a este trabajo, pero en ningún caso al inmenso y apasionante campo de investigación en el que éste se inscribe. Efectivamente, lejos de cerrar ninguna puerta al respecto, de dar nada por concluido, con esta sexta parte se pretende señalar varios caminos por los que poder llevar a cabo futuras investigaciones en cuanto a las relaciones entre el cine y las artes plásticas, yendo más allá de ese rico período de las vanguardias históricas sobre el que se ha dirigido el foco en este estudio. Para ello se analizarán algunos casos significativos que ilustren, por un lado, cómo las artes plásticas vanguardistas han podido influir en el cine desarrollado con posterioridad a dicho período, y por otro, cómo el cine de las vanguardias también ha dejado su huella en otras manifestaciones artísticas correspondientes a décadas posteriores. Se trata, como no podía ser de otra manera, de un análisis cruzado, es decir, de las artes plásticas al cine y viceversa. No viene a colación, por tanto, analizar las influencias que las artes plásticas desarrolladas por los movimientos de vanguardia tuvieron en posteriores períodos artísticos, ni tampoco las que el cine vanguardista pudo tener más adelante en otras experiencias cinematográficas. De hecho, si atendiésemos a estas cuestiones estaríamos traicionando la propia naturaleza de este trabajo, que nos es otra que la de evidenciar las relaciones existentes entre los diferentes medios artísticos, sobre todo las que responden a la dirección cine-artes plásticas.

Dicho lo cual, qué duda cabe de que los casos susceptibles de ser estudiados en estos capítulos pueden llegar a ser innumerables, como también sucede con el resto del trabajo. Por ello conviene reiterar que en las páginas venideras no existe la ambición de escrutar de manera exhaustiva tan extenso territorio de estudio, sino la de ofrecer, simplemente, unos cuantos ejemplos que testimonien de la forma más clara e ilustrativa posible el fenómeno a tratar. Del mismo modo, sería bueno aclarar que aquí, al igual que sucedía en la parte primera –la dedicada al estudio de las influencias de la pintura en el cine vanguardista-, se atenderá únicamente a cuestiones relativas a tipos iconográficos, así como a citas u homenajes –las ya denominadas presencias-, pues se entiende que aquellas de carácter estético o formal que se refieren a la influencia de la

pintura en el cine ya han sido objeto de estudio para otros especialistas e investigadores antes mencionados, de la misma manera que las que responden a ese mismo tipo de cuestiones pero en el sentido contrario, es decir, del cine hacia las artes plásticas, han sido igualmente tratadas en los capítulos nucleares de este trabajo.

A continuación nos sumergiremos en un universo fascinante, donde los personajes y objetos más insospechados, pertenecientes tanto al cine como a las artes plásticas desarrollados desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, nos revelarán un origen iconográfico muchas veces sorprendente, situado, cómo no, en ese inagotable surtidor de imágenes que fue el período de las vanguardias históricas. Los cineastas, pintores y escultores cuyas obras serán analizadas en las próximas páginas se ubican en diversos períodos y movimientos artísticos, constatando, una vez tras otra, la nada desdeñable galería iconográfica que las corrientes vanguardistas, y muy especialmente el surrealismo, dejaron como parte de su generosa herencia artística.

CAPÍTULO XV

De las artes plásticas al cine

Ya en los primeros capítulos de este trabajo se atendió a la importante deuda iconográfica que el cine siempre ha mantenido con las artes plásticas, en general, y con la pintura, en particular. Eso sí, en aquellas páginas se dirigió el foco hacia los films realizados al calor de los movimientos vanguardistas, lo que sirvió para constatar la muy notable influencia que tanto el arte tradicional como el vanguardista tuvieron en películas señeras de la época, tales como *Nosferatu*, *Fausto* o *El acorazado Potemkin*, por citar sólo algunas de las más representativas de entre las muchas analizadas al respecto. Ahora, sin embargo, de lo que se trata es de observar, única y exclusivamente, la posible herencia iconográfica que desde las artes plásticas vanguardistas se dejó a futuras generaciones cinematográficas⁴²⁶. En este sentido, no cabe duda de que ha sido el género fantástico, en su doble vertiente formada por el terror y la ciencia-ficción, el que ha mostrado una mayor porosidad con respecto a las iconografías de origen vanguardista. Igualmente, entre los movimientos artísticos de vanguardia ha sido el surrealismo el que, con mucha diferencia, mayor cantidad de elementos iconográficos ha aportado al cine a lo largo de la historia. Por consiguiente, y si unimos ambas afirmaciones, se deduce que las más frecuentes e intensas vinculaciones iconográficas entre el arte alumbrado por las vanguardias históricas y el cine posterior a éstas se dan, muy fundamentalmente, entre las obras plásticas realizadas por los creadores surrealistas y las películas correspondientes a ese macrogénero cinematográfico que es el fantástico. No obstante, antes de abordar esta fructífera relación, dedicaremos un primer apartado al llamado cine de autor y sus muy notables conexiones con los artistas plásticos del surrealismo. Y es con este último supuesto con el que daremos comienzo a un capítulo en el que los nombres de los grandes maestros de la historia del cine – Bergman, Fellini, Franju...- se mezclarán con los de los cineastas más transgresores de las últimas décadas –Jodorowsky, Cronenberg, Barker...-, manteniendo un curioso hilo

⁴²⁶ Salvo en contadas excepciones, no se entrará en films de carácter marcadamente experimental –sobre todo cortometrajes-, pues nos parece mucho más reveladora la presencia de imágenes inspiradas en obras plásticas surrealistas en películas de cineastas conocidos por el gran público.

conductor que no es otro que el de los referentes iconográficos emanados de las artes plásticas desarrolladas por los surrealistas varias décadas antes.

Influencias surrealistas en el cine de autor

A lo largo de la historia del cine han sido muchos los films que se pueden considerar, de una u otra manera, deudores del surrealismo. En este sentido, resulta sencillo aplicar el calificativo de surrealista a cualquier escena, generalmente encargada de representar un sueño, que se envuelva en una atmósfera extraña y onírica. En cualquier caso, no se trata ahora de analizar cada una de las películas que incorpore alguna escena de este tipo, sino de escrutar ciertos elementos iconográficos concretos que se dan cita en estos films y que presentan una clara y directa deuda con determinadas obras plásticas surrealistas. Como se ha dicho más arriba, este fenómeno se da con especial énfasis en el cine fantástico, más concretamente en el de terror, lo que no es óbice para que también se puedan encontrar jugosos casos al respecto tanto en el cine de Hollywood, normalmente acompañado del epíteto de comercial, como en el cine de autor, por lo general realizado por directores europeos. Dicho esto, conviene advertir de que no se estudiará la huella plástica surrealista en la filmografía posterior de aquellos cineastas que ya en su día realizaron films surrealistas, caso de Buñuel o Cocteau, pues nos parece tan evidente como poco reveladora esta circunstancia, de ahí que sólo se aborden aquellos casos que corresponden a realizadores que no tuvieron ningún contacto directo con el movimiento surrealista, aunque sólo fuese por razones cronológicas.

Empecemos por el sueco Ingmar Bergman, sin duda alguna, uno de los cineastas más influyentes de todos los tiempos y a quien nadie puede negar su condición de autor en cuanto que desarrolló, a lo largo de su extensa carrera, un estilo propio, personal, fácilmente reconocible, en el que lo trascendente va siempre unido a la belleza de las imágenes y a la mesura de los diálogos. Se trata de un cine reflexivo, que explora los recovecos del alma humana, llegando a dar cabida, en algunas escenas memorables, a potentes elementos oníricos, a veces, gozosos, en otras ocasiones, desasosegantes,

propios de una pesadilla. Es en estos casos en los que afloran los elementos de raigambre surreal, convirtiendo a Bergman, no sólo en digno heredero de Buñuel y otros cineastas surrealistas, sino también de aquellos artistas plásticos que con sus obras configuraron el repertorio iconográfico más extenso, rico y sugerente de cuantos alumbraron las vanguardias⁴²⁷.

Hablemos, en primer lugar, de *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), una de sus indiscutibles obras maestras, protagonizada por el veterano e insigne cineasta Victor Sjöström. Éste interpreta al anciano profesor Isak Borg, quien en el viaje hacia la universidad donde va a recibir un merecido homenaje se ve desbordado por continuos recuerdos y sueños que evocan su juventud⁴²⁸. No obstante, el primero de los sueños de cuantos asaltan al protagonista tiene lugar la noche antes de iniciar su viaje. En esta ocasión se trata de una auténtica pesadilla, en la que el viejo profesor deambula por las calles desiertas de una ciudad. De repente, tras extrañarse por la ausencia de agujas en los relojes, tanto del que pende de la puerta de una tienda como del suyo de bolsillo, encuentra a un misterioso personaje con el rostro atrofiado, prácticamente inexistente, justo antes de ser sorprendido por un carruaje fúnebre que pierde una rueda, provocando la caída del ataúd que transporta. La caja se abre y en su interior aparece un perfecto doble de Isak, quien pretende arrastrar junto a él al aterrorizado profesor. Es así como finaliza la terrible pesadilla de este anciano cuyo subconsciente ve peligrosamente cercana la hora de la muerte.

Una vez narrada esta inquietante escena, toca iniciar el análisis iconográfico que aquí nos concita. Dos movimientos vanguardistas parecen ser los referentes que maneja Bergman en esta ocasión: expresionismo y surrealismo. Al primero, a nivel iconográfico, sólo correspondería el coche fúnebre tirado por caballos, motivo recurrente en algunos films expresionistas y de total relevancia, precisamente, en *La carreta fantástica* (*Körkarlen*, 1920), una película dirigida por el propio Sjöström, que

⁴²⁷ Curiosamente, entre las abundantes influencias pictóricas a las que se hace referencia con asiduidad al analizar ciertos aspectos formales del cine de Bergman no se suelen contar las relacionadas con el surrealismo, siendo éstas, precisamente, a las que aquí atenderemos conforme a cuestiones iconográficas. Véase ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier, *Ingmar Bergman: fuentes creadoras del cineasta sueco*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2004, pp. 203-224.

⁴²⁸ Véase SALAS, Carlos, "Recuerdos de celuloide: el cine como representación de los procesos de la memoria", *Antaria*, nº 5, Fundación Cajamurcia, 2006, pp. 144-160.

si bien no ha de ser considerada estrictamente expresionista, sí que muestra importantes puntos de conexión con dicha corriente cinematográfica. Pero el gran legado iconográfico para esta secuencia onírica filmada por Bergman lo aporta el surrealismo, y no tanto su vertiente cinematográfica, sino más bien la plástica, que es, además, lo que aquí se pretende constatar. Ciertamente es que tan sólo uno de los elementos que en esta escena calificamos como surrealistas responde de manera directa y nítida a alguna obra concreta de tal movimiento. Se trata de esos dos enormes ojos que forman el cartel publicitario de la óptica cuyo gran reloj sin agujas llama la atención del viejo Isak. Desde luego, esta imagen remite a la larga nómina de obras surrealistas en las que los ojos tienen un marcado protagonismo, pero en especial a una fotografía de Manuel Álvarez Bravo titulada *Parábola óptica* (1931). En dicha fotografía se observa, igualmente, el escaparate de una óptica, apareciendo éste totalmente dominado por la representación de grandes ojos aislados. Por el contrario, tanto los mencionados relojes sin agujas como aquel rostro desprovisto de rasgos faciales, pese a ser imágenes con las que el calificativo de surrealista encaja a la perfección, no tienen un referente directo en obras surrealistas concretas, aunque sí uno aproximado. Así, por ejemplo, los relojes son uno de los motivos predilectos de Dalí –*La persistencia de la memoria* (1930), sin ir más lejos–, aunque el genio de Figueras prefiriera reblandecerlos o llenarlos de hormigas antes que desproverlos de agujas, como hace Bergman. Por otro lado, ese rostro con boca y ojos sellados, deshumanizado, casi ausente, tampoco lo encontraremos, tal cual, en ningún cuadro surrealista, pero sí que se puede relacionar con la importante tradición de rostros ocultos que presenta la pintura de dicho movimiento. Así, artistas como Magritte o el propio Dalí, además del precursor del movimiento Giorgio de Chirico, entre otros, insistieron en muchas de sus pinturas en la representación de enigmáticos personajes sin rostro. Este último dio cabida en algunas de sus misteriosas vistas urbanas a maniqués sin rasgos faciales. El belga, por su parte, solía cubrir la cabeza de sus personajes con un pañuelo o bien representarlos de espaldas, por cierto, posición en la que en un principio aparece el personaje del film. Por último, el prolífico Dalí, en algunas de sus obras realizadas durante la segunda mitad de la década de los treinta, exhibe a unos personajes cuyos ojos parecen esconderse bajo la

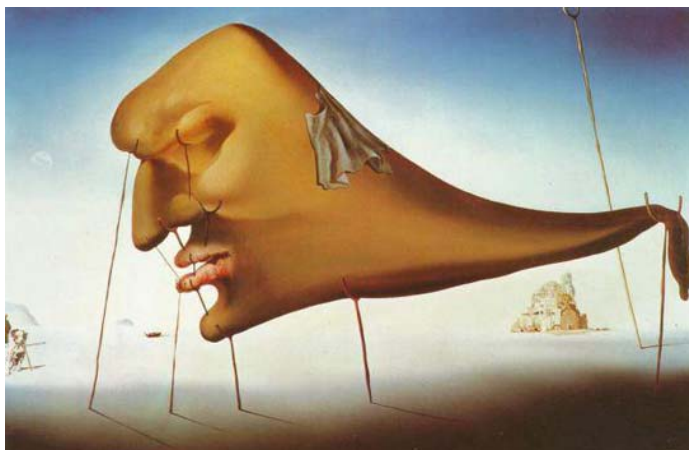
piel, como si estuviesen eternamente cerrados. *Construcción blanda con judías hervidas* (1936), *El sueño* (1937), *La reina Salomé* (1937) o *La imagen desaparece* (1938) son algunos ejemplos al respecto. Todas estas variantes, de una u otra manera, concuerdan con el extraño personaje que Bergman introduce en la pesadilla del profesor Borj.



Parábola óptica (M. Álvarez Bravo, 1931)



Fresas salvajes (I. Bergman, 1957)



El sueño (S. Dalí, 1937)



Fresas salvajes (I. Bergman, 1957)

Otra de las películas del cineasta sueco que hemos de traer a colación en el presente punto es *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968). Desde luego, se trata de un

film no tan conocido como *Fresas salvajes*, pero no por ello menos interesante, sobre todo en cuanto al asunto que aquí nos ocupa. De hecho, ese universo surrealista que en la película protagonizada por Sjöström apenas llegaba a los cinco minutos, en *La hora del lobo* ocupa buena parte del metraje. Y es que en este film, la realidad y la ficción se confunden más que en cualquier otro de Bergman. La vigilia y el sueño se mezclan en el delirante cerebro del protagonista: un atormentado pintor – papel interpretado por Max von Sidow, actor fetiche del director- que vive junto a su esposa en una solitaria isla escandinava. Una vez más, expresionismo y surrealismo se dan la mano en una obra de Bergman. Al primero corresponden cuestiones formales y plásticas, tales como la fundamental función expresiva que desempeñan las luces y las sombras, o los violentos movimientos de cámara y las marcadas angulaciones. Mientras tanto, la configuración dramática de los personajes y los elementos iconográficos empleados sólo pueden entenderse como dignos deudores del más puro surrealismo. Así, entre tales elementos iconográficos hay uno que recuerda poderosamente a dos cuadros surrealistas: *Rostro de guerra* (1940), de Dalí, y *Ojos sobre la mesa* (1935), de la también catalana Remedios Varo. La imagen que nos remite a estas dos obras es la que protagoniza uno de los extravagantes personajes que habita el castillo donde el pintor interpretado por Von Sidow sufre la mayor parte de sus alucinaciones. Se trata de la anciana que, por sorpresa, ante la atónita mirada del protagonista, se arranca el rostro como si de una máscara se tratase, e inmediatamente después, los ojos, los cuales introduce en unas copas. El resultado de ese rostro arrancado, mostrando tanto la boca como las cuencas de los ojos vacías, es la imagen que nos lleva a pensar en la mencionada obra de Dalí, en la que un fantasmagórico rostro en descomposición exhibe a través de esas mismas oquedades faciales multitud de pequeñas calaveras⁴²⁹. De la misma manera, esos ojos extraídos del rostro de la anciana y depositados en sendas copas, nos remiten a la burlona obra de Remedios Varo, donde otro par de ojos y unas gafas son expuestos sobre un tablón de madera. Ambas imágenes, la de Bergman y la de Varo, nos llevarían,

⁴²⁹ Una imagen similar la podemos encontrar, por ejemplo, en la película de Georges Franju *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, 1959), donde en un determinado plano se nos ofrece justo lo contrario de lo que indica el título del film, un rostro sin ojos, objeto de un desagradable trasplante facial. Véase MUÑOZ, Sagrario y GRACIA, Diego, *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Editorial Complutense, Madrid, 2006, pp. 95-102.

en última instancia, a una iconografía de carácter religioso: la de la mártir santa Lucía, patrona de la vista⁴³⁰. Pero el cuadro de Varo también pudo influir en otros cineastas. Por ejemplo, el provocador Sydney Peterson, imbuido del movimiento *beatnik*, realizó un cortometraje titulado *The Cage* (1947), donde un globo ocular era portado en la mano del protagonista⁴³¹. Poco más adelante veremos también el repugnante caso que acontece en *La montaña sagrada*, film de Alejandro Jodorowsky, en el que un anciano se saca con suma naturalidad un ojo de su cuenca.



Rostro de guerra (S. Dalí, 1940)



Ojos sobre la mesa (R. Varo, 1935)

⁴³⁰ Ciertamente es que en la iconografía más extendida de esta santa, pese a ser representada portando un par de ojos en una bandejita, su rostro no aparece desprovisto de los mismos.

⁴³¹ Véase YOUNG, Paul y DUNCAN, Paul, *Cine artístico*. Taschen, Colonia, 2009, pp. 22-23.



La hora del lobo (I. Bergman, 1968)

Por último, y aunque la lista de influencias plásticas surrealistas en Bergman podría ser mucho más larga, analizaremos un caso realmente curioso, perteneciente a una de las películas menos conocidas del autor. Se trata de *Sueños* (*Kvinnodröm*, 1955), elegante film que, pese a su título, poco o nada tiene que ver con el denso onirismo que se destilaba tanto en *Fresas salvajes* como en *La hora del lobo*. Pero el maestro Bergman se empeña en establecer vínculos con el arte surrealista incluso en una historia completamente alejada de lo fantástico como es la de *Sueños*, en la que una diseñadora y su joven modelo reconducen sus respectivas vidas sentimentales tras un *sui generis* día de trabajo en Gotemburgo. Dicha relación con el surrealismo se concreta nada más comenzar el film, al discurrir por la pantalla los títulos de crédito, pues éstos se superponen a la imagen de una fotografía que está siendo revelada en laboratorio. La clave está en lo representado en dicha fotografía: unos labios femeninos en primerísimo plano. El hecho de que esos labios fotografiados sean los grandes protagonistas del plano, sin llegar, en momento alguno, a ocupar por completo la pantalla, creando una cierta sensación de *collage*, es algo que nos trae a la memoria la célebre pintura de Man Ray *A la hora del observatorio, los enamorados*, a la que ya aludimos en el apartado dedicado a la escala y el encuadre⁴³². De modo que estamos, una vez más, ante una de esas obras pictóricas que funciona, al mismo tiempo, como receptora y emisora con

⁴³² Véase la imagen de la página 241.

respecto al cine, pues toma de éste la utilización del plano detalle y, veinte años después, parece querer volver a aquel medio en forma de cita u homenaje gracias a un cineasta eminentemente artístico como fue Bergman.



Sueños (I. Bergman, 1955)

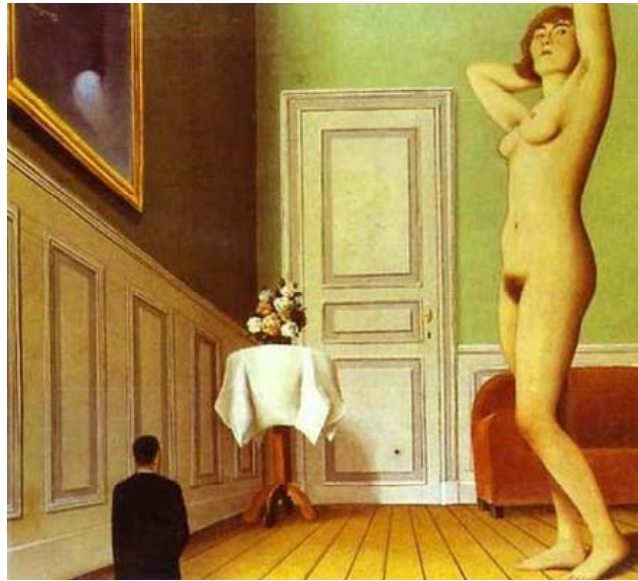
El italiano Federico Fellini también se dejó influir por el surrealismo en buena parte de su extensa obra. Nadie duda de que se encuentra entre los realizadores cinematográficos más destacados de su tiempo, llegando a definir, al igual que Bergman, un estilo propio y personal que le convirtió en autor con mayúsculas. No obstante, en sus primeros trabajos se vio fuertemente marcado por el neorrealismo que triunfaba en el cine italiano de la época, siendo las películas que realizó durante la segunda mitad de su carrera, a partir de los primeros sesenta, aquellas en las que los elementos de carácter surrealista tuvieron mayor cabida. Fueron éstos, precisamente, sus films más autobiográficos, obras impregnadas de un onirismo que resultaba, a la vez, poético y grotesco, y donde el factor surreal afluía con la mayor naturalidad. Pero al igual que ocurría en el caso de Bergman, no se trata ahora de rastrear todas las posibles conexiones con el surrealismo que se puedan encontrar en los films de Fellini, sino de analizar algunos casos paradigmáticos donde se aprecie con claridad la huella concreta

que desde las artes plásticas surrealistas se dejó en algunas de sus más destacadas películas.

Comencemos por el episodio que rodó para la película *Boccaccio 70* (1962), donde varios cineastas italianos rendían su particular homenaje al célebre autor de *Decamerón*. La historia filmada por Fellini lleva por título *Le tentazioni del dottore Antonio* (Las tentaciones del doctor Antonio). En ella se narra la extraña aventura de un puritano doctor que se escandaliza por la presencia de una mujer exuberante en una valla publicitaria. El elemento fantástico y surreal se materializa cuando, a los ojos del moralista ciudadano, la modelo publicitaria abandona la superficie plana del cartel para convertirse en una mujer de carne y hueso, eso sí, con una altura de veinte metros. De modo que los temores y las represiones del doctor han tomado cuerpo en aquel descomunal objeto del deseo, lo que provoca unas situaciones tan oníricas como cómicas. Tal imagen del hombre empequeñecido ante una figura femenina de proporciones gigantescas ya se había dado en una obra de Magritte titulada, precisamente, *La gigante* (1931)⁴³³, donde podría estar uno de los referentes que tomara Fellini en su cortometraje. Otra inspiración más directa por cuestiones cronológicas y espaciales sería la de un dibujo de idéntico título que la obra de Magritte, realizado éste por el ilustrador Frank Frazetta apenas un año antes del rodaje del film. Además, en este caso, el hombre aparece situado entre los dos enormes pechos de la mujer, imagen que se repite, aunque sin recurrir a la desnudez total del dibujo, en el episodio felliniano. De todos modos, el personaje masculino de la obra de Frazetta se muestra feliz y despreocupado entre las mamas de aquella mujer descomunal, mientras que el puritano doctor Antonio, lejos de estar cómodo, parece sentirse, a un mismo tiempo, atraído y aterrorizado en su peculiar pesadilla, lo que lo emparenta más con el dibujo de Magritte, donde el hombrecillo se encuentra superado ante la desbordante figura femenina, como aquellos personajes de los cuadros de Friedrich se mostraban ante una naturaleza sublime⁴³⁴.

⁴³³ Esta obra también podría haberse incluido en el apartado relativo al contrapicado, de hecho, Borau la menciona como ejemplo de ello. Véase BORAU, José Luis, *Ob. Cit.*, p. 99.

⁴³⁴ Recordemos que estos personajes del pintor romántico también eran representados de espaldas, como el pequeño hombre de la obra de Magritte. Véase de nuevo de las páginas 80 a la 84.



La giganta (R. Magritte, 1931)



Las tentaciones del doctor Antonio (F. Fellini, 1962). Historia integrada en *Boccaccio 70*

Tan sólo un año después, Fellini acomete la realización de la que muchos consideran su obra máxima: *Fellini, ocho y medio* (*Otto e mezzo*, 1963). Se puede decir que con este film da comienzo la segunda etapa de su carrera en la que el componente personal y autobiográfico toma una notable relevancia, eso sí, siempre unido a esa atmósfera onírica que, como ya hemos apuntado antes, favorece enormemente la emergencia de elementos de carácter surreal. En este sentido, hay una imagen en *Ocho y medio* especialmente relacionada con el surrealismo y que podría estar inspirada, otra

vez, en el prolífico Magritte. Se trata de *Golconde* (1953), uno de los cuadros más famosos del belga, donde se repite la figura ingrávica, rígida e impasible de un hombre vestido de oscuro, dando por resultado la extraña imagen urbana de una lluvia de hombres anodinos sobre una ciudad también gris y aburrida. El plano de Fellini relacionado con esta obra de Magritte tiene lugar en una escena desarrollada en la playa, la cual representa un sueño del protagonista: un hombre parece estar jugando con una cometa, pero al otro lado de la cuerda hay otro hombre flotando en el aire, que terminará cayendo desde del cielo y precipitándose sobre el mar. Desde luego, no estamos ante una traslación fiel y detallista del cuadro a la pantalla, nada más lejos de la realidad, pero sí ante la asimilación de un motivo iconográfico de largo recorrido en el surrealismo, el del personaje ingrávico. No obstante, en la imagen de Fellini el vuelo resulta imposible o frustrado, pues la cuerda que aquel hombre tiene atada al tobillo no lo deja escapar de la tierra. Y es que la cuerda siempre permanecerá unida a los vuelos de los seres que habitan las películas de Fellini, convirtiéndose en un motivo recurrente a lo largo de su filmografía, como demuestran el Cristo colgado de un helicóptero que abre *La dolce vita* (1960) o el rinoceronte suspendido de varias cuerdas que aparece en *Y la nave va* (*E la nave va*, 1983)⁴³⁵.



Golconde (R. Magritte, 1953). Detalle



Fellini, ocho y medio (F. Fellini, 1963)

⁴³⁵ Sobre este y otros motivos iconográficos propios del cine de Fellini véase COLÓN PERALES, Carlos, *Fellini o lo fingido verdadero*. Alfar, Sevilla, 1989, pp. 280-281.

Pero las reminiscencias de las artes plásticas surrealistas en el cine de Fellini no se limitan a esas películas más poéticas y autobiográficas. De hecho, en un film como el polémico *Satiricón* (*Fellini-Satyricon*, 1969), ambientado en la Antigua Roma y cuajado de referencias pictóricas de las más variadas épocas⁴³⁶, también se da cabida a imágenes de raigambre surrealista. Algunas de ellas remiten directamente a Dalí, como la de la mano cortada o la de los animales sangrantes sobre el suelo, mientras que otras nos hacen recordar aspectos más generales del surrealismo. En este sentido, tal vez la más llamativa sea la correspondiente a la aparición del Minotauro⁴³⁷, monstruo mitológico que fascinó a destacados pintores surrealistas, caso del propio Dalí, o a algunos directamente relacionados con dicho movimiento, como Picasso⁴³⁸, hasta el punto de llegar a dar nombre a la última publicación oficial del movimiento, *Minotaure*, revista que vino a sustituir a la titulada *Le Surréalisme au Service de la Révolution*⁴³⁹. Pero no sólo el surrealismo tuvo cabida en la particular recreación felliniana de la obra de Petronio. Pensemos en las máscaras que lucen algunos de los actores de la comedia que se escenifica en la primera secuencia del film. Qué duda cabe de que éstas parecen estar inspiradas, más que en el tipo de máscaras empleadas en las representaciones teatrales de la Antigüedad Clásica, en los expresivos y desasosegantes rostros-máscara que, desde finales del XIX y, sobre todo, durante las primeras décadas del XX, habían plasmado en sus obras algunos pintores expresionistas. Recordemos de nuevo a Munch, cuyo *Grito*, después de haber visitado el fantasmal barracón del doctor Caligari, también se hace presente en la película de Fellini a través de la imponente máscara que luce una de las actrices de la mencionada escena⁴⁴⁰.

⁴³⁶ Un revelador acercamiento a tan complejo film se da, con el título de “El *peplum* expresionista”, en PEDRAZA, Pilar Y LÓPEZ GANDÍA, Juan, *Federico Fellini*. Cátedra, Madrid, 1993, pp. 195-221.

⁴³⁷ Hemos de tener en cuenta que el Minotauro de Fellini resulta ser falso y burlesco, una pieza más de la gran broma de la que es objeto Encolpio, el protagonista.

⁴³⁸ Véase JACKSON, Rafael, *Ob. Cit.*, pp. 219-245.

⁴³⁹ Antes aún existieron las revistas *Littérature*, publicación germinal del grupo, y *La Révolution Surréaliste*. Véase FER, Briony, BATCHELOR, David Y WOOD, Paul, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. Akal, Madrid, 1999, pp. 51-56.

⁴⁴⁰ No será ésta la última ocasión en que la famosa obra de Munch transite por la gran pantalla, como veremos en el próximo apartado.

Por último, y aunque la lista de imágenes fellinianas deudoras del surrealismo plástico sea mucho más extensa, daremos por concluido este particular acercamiento iconográfico a los films del cineasta de Rímini con una mención a *Roma* (1972), arriesgada y originalísima visión de la capital italiana. Muy probablemente, la escena más polémica de este film sea la del desfile de moda religiosa que se lleva a cabo ante la atenta mirada de la curia vaticana. Ciertamente es que dicho espectáculo ya resulta, en sí mismo, surrealista, pero hay un elemento –los dos curas con sotana blanca montando en bicicleta– que parece estar directamente relacionado con un motivo iconográfico daliniano ya analizado en el tercer capítulo: los personajes en bicicleta con piedras o panes sobre la cabeza. Vimos entonces cómo dicha imagen, la cual aparecía por vez primera en *Los placeres iluminados* (1929), pasaba de los lienzos a la gran pantalla con suma facilidad. Eso sí, Fellini no corona a sus ciclistas ni con piedras ni con panes, siendo, en última instancia, mayor su relación con el hermano marista que aparecía pedaleando en una de las escenas de *Un perro andaluz* que con los personajes repetidos hasta la saciedad en aquellas pinturas de Dalí.

Otro de los cineastas que ha recogido en su arriesgada filmografía numerosos elementos del surrealismo, no sólo cinematográfico sino también plástico, ha sido el chileno Alejandro Jodorowsky. De hecho, sus vínculos con el máximo representante del cine surrealista son muy férreos. “El cine de Jodorowsky comparte con el de Buñuel la misma vocación irreverente hacia las instituciones sociales y religiosas. Es un cine en libertad y tan polémico como el del realizador de Calanda”⁴⁴¹, nos recuerda Millán Agudo. Ciertamente es que Jodorowsky en la actualidad es mucho más conocido por su faceta de escritor y tarólogo que por la de realizador cinematográfico, máxime si tenemos en cuenta que su producción fílmica se limita a apenas media docena de títulos, siendo los más interesantes realizados entre finales de los sesenta y comienzos de los setenta. No obstante, su indiscutible transgresión cuando se ponía detrás de la cámara –también delante, pues solía participar como actor en sus films– le confirió un papel destacado dentro del cine independiente realizado en aquellas décadas. Desde luego, se trata de

⁴⁴¹ MILLÁN AGUDO, Francisco J., *Las huellas de Buñuel: influencias en el cine iberoamericano*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2004, p. 160.

uno de esos artistas capaz de crear, con suma naturalidad y aparente facilidad, un universo iconográfico propio que resulta inmediatamente reconocible, el cual queda integrado en un indiscutible estilo personal que no deja de ser una revisión del surrealismo, eso sí, aderezado con ciertas dosis de chamanismo y de lo que se vino a llamar movimiento pánico⁴⁴², dando como resultado un cine –un arte-, según su autor, con vocación sanadora, dentro de lo que el propio Jodorowsky ha denominado con posterioridad como psicomagia⁴⁴³.

Son muchos los elementos que se dan cita en sus películas y que remiten a los más variados períodos y estilos de la historia del arte⁴⁴⁴, eso sí, prevaleciendo siempre el surrealismo. No obstante, ahora sólo haremos mención a aquellos cuya vinculación con obras plásticas concretas de este movimiento resulte manifiesta. El abigarramiento iconográfico resulta así una de las señas de identidad del cine de Jodorowsky.

Comencemos por *Fando y Lis* (1968), su primer largometraje, basado en la obra teatral homónima de su colega Fernando Arrabal. En una de sus escenas más inspiradas, profundamente onírica, coloca en medio de un paisaje arquitectónico ruinoso un piano que arde, instrumento que está siendo utilizado por uno de los personajes que actúan felizmente ajenos al penoso espacio que les circunda. El propio Jodorowsky reconoce aquí un homenaje a Dalí, quien en cierto período de su extensa carrera artística demostró una notable obsesión por los pianos, los cuales aparecían en muchos de sus lienzos, así como por los objetos y animales ardiendo, sobre todo las jirafas. La imagen ideada por Jodorowsky supone, por tanto, una inspirada síntesis de ambas iconografías dalinianas.

⁴⁴² Movimiento de vanguardia fundado en París a comienzos de los sesenta por el propio Jodorowsky, Fernando Arrabal y Roland Topor.

⁴⁴³ Véase JODOROWSKY, Alejandro, *Manual de Psicomagia (consejos para sanar tu vida)*. Siruela, Madrid, 2009; y JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*. Siruela, Madrid, 2004.

⁴⁴⁴ Un muy buen ejemplo lo constituye la escena con la que da comienzo *La montaña sagrada* (1973), en la que una procesión de perros despellejados y crucificados nos hace pensar tanto en el célebre *Buey desollado* de Rembrandt como en las crucifixiones informalistas firmadas por Antonio Saura, especialmente en una de ellas en la que las salpicaduras de pintura roja hacen aparición sobre el blanco y negro dominante.



Fuente necrófila manando de un piano de cola
(S. Dalí, 1933)



Jirafa ardiendo
(S. Dalí, 1936-37). Detalle



Fando y Lys (A. Jodorowsky, 1968)

También homenajea al genio de Figueras en su siguiente film, *El topo* (1970). Dicha película, como nos recuerda Millán Agudo, está considerada “el único *western* surrealista de la historia del cine” y añade: “La cinta encuentra sus fuentes de inspiración en las atmósferas buñuelianas y en el *spaghetti western* de Sergio Leone”⁴⁴⁵. Y sólo le faltaría decir que también en ciertas pinturas dalinianas. Así se aprecia cuando en una de las primeras escenas el protagonista, quien cabalga junto a su hijo por el desierto, se encuentra con una terrible estampa: un poblado completamente arrasado,

⁴⁴⁵ MILLÁN AGUDO, Francisco J., *Ob. Cit.*, p. 161.

donde personas y ganado esparcen su sangre y sus vísceras sobre la tierra abrasada. Son varios los planos que recogen a los asnos desventrados sobre el suelo, pudriéndose al sol, imagen que nos remite, otra vez, a numerosas obras del prolífico Dalí de finales de los veinte y primeros treinta. Eso sí, la imagen de conjunto donde confluyen los animales y los hombres mutilados y ensangrentados nos hace pensar en una obra concreta, la titulada *La miel es más dulce que la sangre* (1927), pintura mencionada con anterioridad en un par de ocasiones.



La miel... (S. Dalí, 1927)



El topo (A. Jodorowsky, 1970)

Pero los referentes iconográficos surrealistas de Jodorowsky no se acaban, ni mucho menos, en Dalí, sino que se extienden a otros importantes artistas pertenecientes a aquel remoto movimiento vanguardista. De hecho, en *La montaña sagrada* (1973), deslumbrante película con la que Jodorowsky escandalizó a propios y extraños en el festival de Cannes, son numerosas las imágenes que podemos relacionar con obras plásticas del surrealismo⁴⁴⁶. En cualquier caso, para no entretenernos demasiado en este punto, mencionaremos solamente un par de planos protagonizados por un elemento corporal tan del gusto de los surrealistas como es el ojo.

⁴⁴⁶ Sin ir más lejos, uno de los carteles de la película estaba claramente inspirado en el famoso cuadro de Magritte *El castillo de los Pirineos* (1959). Por otro lado, una imagen de innegable inspiración daliniana es la del excremento del protagonista transformado en oro por el alquimista que interpreta el propio Jodorowsky. En varios cuadros de Dalí aparecen excrementos, aunque no directamente transformados en oro, pero sí que son muchas las citas del artista en que quedan relacionados ambos elementos. Véase ARMENGOL, Laia Rosa, *Ob. Cit.*, pp. 408-439.

Dos son las imágenes presentadas por Jodorowsky en su film que remiten de manera directa a sendas obras pictóricas del surrealismo: *El falso espejo* (1928), curiosa pintura de Magritte ya comentada a colación del uso del primerísimo plano cinematográfico en pintura, y un autorretrato de Victor Brauner, realizado en 1931, en el que el artista se representa mutilado, con un solo ojo, obra que a la postre resultaría terriblemente premonitoria, pues pocos años después Brauner perdió un ojo en una trifulca tabernaria. A la primera obra, la de Magritte, se alude en un magnífico plano cenital en el que la gran mesa con forma de ojo que pasan a ocupar los personajes –el alquimista y los representantes de los distintos planetas- abarca todo el encuadre⁴⁴⁷. Por otro lado, en un plano anterior, un personaje completamente secundario mira con arrobo a una inocente niña, hasta que se saca, con suma naturalidad y sorpresa para el espectador, uno de sus ojos, el cual deposita en la mano de su pequeña interlocutora⁴⁴⁸. El plano en el que se observa su rostro ya desprovisto del ojo recuerda enormemente al mencionado autorretrato del visionario Brauner, resultando la oquedad ocular tan explícita y desagradable como la del cuadro del artista rumano. Dicha imagen, por supuesto, nos recuerda también a aquel personaje desprovisto de ojos que presentaba Bergman en *La hora del lobo*, y a su vez, a las pinturas de Dalí y Remedios Varo a las que éste remitía.



La montaña sagrada (A. Jodorowsky, 1973)

⁴⁴⁷ Véase la imagen de la página 243.

⁴⁴⁸ Una imagen prácticamente idéntica –primer plano de un aciano al que le falta un ojo- también aparece en *Iré como un caballo loco* (*J'irai comme un cheval fou*), film realizado aquel mismo año por Fernando Arrabal. Los puntos en común entre los representantes del movimiento pánico saltan a la vista.



Autorretrato (V. Brauner, 1931)



La montaña sagrada (A. Jodorowsky, 1973)

En el siguiente caso, una vez más y de forma muy evidente, se constata que la sombra del surrealismo es alargada. Corresponde al cine francés y a uno de sus representantes más sobresalientes, pese a no contarse entre los más conocidos para el gran público, Georges Franju, quien fuera uno de los fundadores de la Cinemateca Francesa. Ciertamente es que su producción fílmica fue considerablemente escasa –unos cuantos cortometrajes y apenas una decena de largometrajes-, lo que no impide que entre sus películas se encuentren algunas joyas indiscutibles del cine galo⁴⁴⁹. Una de ellas sería *Judex* (1963), nueva versión del último gran serial filmado por Feuillade en la década de los diez. En esta ocasión, a diferencia de lo que sucedía en *Fantômas* y *Los Vampiros*, el protagonismo no recae en un criminal que fascine al público sino en un justiciero igualmente deslumbrante. Así, en la versión de Franju, que es la que aquí nos atañe, el cineasta insiste en conceder un encanto indiscutible a su personaje, quien con sus elegantes trucos de magia deja boquiabierto al público. Y es en la primera secuencia del film, aquella en la que el protagonista hace aparecer palomas ante los asistentes a un baile de máscaras, donde encontramos la más directa y explícita referencia a las artes

⁴⁴⁹ Una certera aproximación a la figura de este cineasta-artista, sobre todo a partir de su film más conocido y valorado *Ojos sin rostro*, se da en LUCAS, Gonzalo de, *Ob.Cit.*, pp. 138-144.

plásticas vanguardistas. Varios de los invitados a la lujosa fiesta lucen máscaras en forma de cabeza de ave, de un gran realismo, y entre ellos, el propio Judex. En efecto, la combinación que supone el esmoquin coronado por la cabeza de pájaro –ave rapaz, en el caso del héroe justiciero-, nos remite directamente a los ya comentados *collages* de *Una semana de bondad*. Recordemos que en el cuarto cuaderno de tan ambiciosa obra, Ernst hace protagonistas de sus escenas a los hombres-pájaro –también hubo mujeres, pero en mucha menor cantidad-, en lo que supone su particular visión del mito clásico de Edipo y su derivación freudiana. Recordemos también algunos cuadros del italiano Alberto Savinio protagonizados, igualmente, por personajes con cabeza de ave y de otros animales⁴⁵⁰, aunque por la similitud respecto a la vestimenta y al tipo de ave escogida nos sigue pareciendo más directa la vinculación de los planos de Franju con los *collages* de Ernst.



Collage nº 25. 4º cuaderno. *Una semana...* (M. Ernst, 1934)



Judex (G. Franju, 1963)

⁴⁵⁰ Un interesante acercamiento a este autor en paralelo a Giorgio de Chirico se da en FAGIOLIO DELL'ARCO, Maurizio, "Giorgio de Chirico y Alberto Savinio de la Metafísica al Surrealismo" en *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias hasta la posguerra*. Catálogo de exposición, Bompiani-Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990, pp. 65-70.

Muchos son los cineastas y películas que podríamos seguir citando en este apartado, pero como en ningún caso nuestra aspiración ha sido la de hacer un análisis exhaustivo al respecto sino la de ofrecer unos pocos ejemplos significativos, lo daremos por concluido con un par de casos que nos resultan tremendamente cercanos tanto en lo temporal como en lo espacial⁴⁵¹. Se trata de unas imágenes correspondientes a dos películas de Pedro Almodóvar: *Hable con ella* (2002) y *Los abrazos rotos* (2009). En la primera de ellas, uno de los mejores trabajos del cineasta manchego, aparece un curioso cortometraje que se inserta en la trama general del film. Se trata de la proyección de una película muda a la que el protagonista, interpretado por Javier Cámara, asiste en el cine Doré, a la sazón sede de la Filmoteca Nacional. Su título es *El amante menguante*, lo que ya nos remite a un clásico de la ciencia-ficción, *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, 1957), dirigida por Jack Arnold, y cuenta la historia de amor entre una bella joven y un científico cuyo cuerpo, tras un experimento fallido, queda alarmantemente menguado. La secuencia transcurre en un laboratorio lleno de tubos y tarros en plena ebullición, siendo la película muda y estando rodada en blanco y negro, lo que nos trae a la memoria escenas similares de películas señeras del cine de vanguardia, tales como *La inhumana*, *El golem* o *Metrópolis*. Pero no son estos referentes cinéfilos los que aquí nos preocupan, sino una curiosa y directa referencia a las artes plásticas prevanguardistas. Y es que el clímax de la película tiene lugar cuando el empequeñecido científico se introduce literalmente en el cuerpo de su amada a través de la vagina. En palabras de Jean-Claude Seguin: “*El Amante Menguante* es un sueño de cuerpos –con su blanco y negro tan característico–, una escena de amor, la más densa imagen de la penetración”⁴⁵². Desde luego, la imagen resulta tan sorprendente como original, pero quizá no lo sería tanto si se conociese un dibujo que bajo el título de *Salto mortal* había realizado Alfred Kubin justo un siglo antes. Fue éste, desde luego, un destacado precursor del surrealismo al llevar el simbolismo, movimiento al que por cronología se le ha de adscribir, hacia unos derroteros claramente presurrealistas. En

⁴⁵¹ Sobre las referencias pictóricas presentes en determinadas películas españolas véase HUESO MONTÓN, Ángel Luis, “Referentes pictóricos en el cine español” en VV. AA., *Memoria Artis. Studia in Memoriam M^a Dolores Vila Jato. Tomo II*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 171-184.

⁴⁵² SEGUIN, Jean-Claude, *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Filmoteca Regional Francisco Rabal, Murcia, 2009, p. 142.

esta obra muestra a un hombre precipitándose hacia el sexo de una mujer⁴⁵³, eso sí, en este caso no sabemos si es el hombre el minúsculo o la mujer la gigante, cuestión que, por otro lado, resulta irrelevante en cuanto a su relación con la imagen del film de Almodóvar.



Salto mortal (A. Kubin, 1902)



Hable con ella (P. Almodóvar, 2002)

La imagen correspondiente a *Los abrazos rotos* es muy distinta pero igualmente interesante. Dicho plano forma parte de una escena amorosa en la que el personaje protagonista, interpretado por Penélope Cruz, retoza en la cama con su esposo, un millonario mucho mayor que ella. La portentosa luz del Mediterráneo inunda la estancia y su lecho. Ambos aparecen completamente cubiertos por las sábanas y, aún así, se siguen besando apasionadamente a través de las telas blancas. Qué duda cabe de que éste es uno de los momentos más inspirados de un film que no está a la altura de los

⁴⁵³ Resulta imposible no pensar al contemplar esta obra de Kubin en el famoso óleo de Gustave Courbet *El origen del mundo* (1866).

últimos títulos del cineasta⁴⁵⁴. Y estamos, precisamente, ante una certera referencia artística a la pintura surrealista, pues al espectador más avezado le resulta fácil, al ver dicha imagen, pensar en una de las obras más conocidas del prolífico Magritte: *Los amantes* (1928). Ciertamente son dos los cuadros del autor que responden al mismo título, ambos muy parecidos y protagonizados por una pareja cuyos rostros aparecen cubiertos por telas blancas. Aquí, claro está, nos referimos a aquel en el que la pareja se está besando. Dicha pintura de Magritte está llena de misterio y encanto, y es una de esas obras maestras que con muy pocos elementos es capaz de plantear infinitas preguntas a aquel que la contemple. Quien haya visto la película de Almodóvar y recuerde en qué deviene la historia de amor de los protagonistas de esta escena, podrá constatar que la elección por parte del director de este cuadro surrealista como referente iconográfico no es ni casual ni caprichosa.



Los amantes (R. Magritte, 1928)

⁴⁵⁴ También supone una excepción en este sentido *La mala educación* (2004), lo que no impide que en ambas películas se den ciertos destellos –sobre todo a lo que a la puesta en escena se refiere– propios de quien es, sin duda, una gran cineasta.



Los abrazos rotos (P. Almodóvar, 2009)

La huella del surrealismo en el cine fantástico

Ya se dijo en la introducción de esta última parte que ha sido el fantástico, tanto en su vertiente de ciencia-ficción como, muy especialmente, en la de terror, el género cinematográfico más permeable en cuanto a posibles influencias del surrealismo. En nada ha de sorprendernos tal afirmación, pues el destacado componente onírico de aquel movimiento artístico se concretó desde siempre en la aparición en sus obras de unos objetos y personajes que traspasaban los límites de la realidad, alejándose del campo de la razón para situarse en el del subconsciente. Si a esta consideración general añadimos el hecho de que muchos de los creadores surrealistas prefirieron explorar en sus obras el lado más oscuro de ese subconsciente, acercándose mucho más a la pesadilla que al sueño placentero, veremos con total naturalidad las semejanzas existentes entre dicho movimiento vanguardista y el cine de terror. Y es que, en efecto, parecen ser los mismos temores atávicos los que inquietaron tanto a los artistas del surrealismo como a los cineastas que cultivaron el mencionado género, aunque en ocasiones los separasen varias décadas. En este sentido, resulta especialmente curioso y significativo el hecho de que hayan sido, precisamente, los cineastas de la postmodernidad los que en sus films de terror demostrasen una mayor influencia de las imágenes surrealistas, dando lugar a toda una galería de monstruos que parecen tener su origen iconográfico en determinadas obras plásticas realizadas más de medio siglo antes al calor de aquel movimiento artístico. A ello se debe que en este apartado nos

centremos, muy especialmente, en el cine de terror realizado durante las últimas décadas.

Pocas películas como *El exorcista* (*The Exorcist*, 1973), inspirado trabajo de William Friedkin basado en la novela homónima de William Peter Blatty, a la sazón guionista del film, han otorgado al género de terror semejante éxito de crítica y público. La historia de Regan, una niña que manifestaba de las formas más variadas y espeluznantes –emisión de otras voces, giros inverosímiles de la cabeza, vómitos verdes, levitaciones, etc- la posesión demoníaca que sufría, causó un tremendo impacto en el ávido público de los setenta. En este sentido, la explicitud con que Friedkin mostraba los brutales cambios que experimentaba el cuerpo de la protagonista resultó clave a la hora de convertir su película en la primera capaz de incorporar decisivos elementos del *gore* a una gran producción de Hollywood. Un paso fundamental en la radical mutación que sufre la niña se observa en la famosa escena en la que ésta baja las escaleras de su casa en una postura que parece imposible, pues su cuerpo se arquea por completo hacia atrás. En efecto, la radical contorsión y la velocidad con que desciende por las escaleras resultan antinaturales, a lo que hay que sumar la expulsión de sangre por la boca, configurándose así uno de los planos más terribles y recordados del film⁴⁵⁵. Pues precisamente esta impactante imagen es la que nos remite al surrealismo, lo que no deja de resultar curioso en una película cuyas referencias estéticas y artísticas se ven ligadas a la más rabiosa contemporaneidad⁴⁵⁶. Se hace preciso volver a traer a colación la novela-collage *Una semana de bondad*, de Max Ernst, y concretamente su último cuaderno, el correspondiente al sábado, donde las mujeres ingravidas constituyen el objeto principal de las representaciones⁴⁵⁷. Recordemos que también la pequeña Regan

⁴⁵⁵ Hay que recordar que estos planos de la escalera fueron incluidos en el nuevo montaje que el director realizó en el 2000, casi treinta años después del rodaje de la película, por lo que no estaban presentes en la versión original que se estrenó en 1973.

⁴⁵⁶ Recordemos, por ejemplo, las escarificaciones que surgen en el torso de la niña formando la frase “help me” (ayúdame) en comparación con una famosa fotografía que Richard Avelon realizó del torso de Andy Warhol, allá por 1969, presentando un estremecedor mapa de cicatrices sobre la piel del artista pop. Véase RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus... Ob.Cit.*, pp. 105-108.

⁴⁵⁷ En relación con estas mujeres ingravidas estarían aquellas otras que se extasían sobre el lecho o se desmayan junto a él, protagonizando algunos de los *collages* que componen el segundo cuaderno y sirviendo de directa inspiración para Hans Richter a la hora de componer ciertos planos del film *Dreams That Money Can Buy* (1947). Véase WILSON, Sarah, “Hans Richter, Dreams That Money Can Buy” en *Peinture-Cinéma-Peinture, Ob. Cit.*, pp. 217-231.

levitaba, tan sólo vestida con un camisón y descalza, como las mujeres de Ernst, sobre su cama. En cualquier caso, nos interesan sobre todo los dos últimos *collages*, en los que la mujer representada no sólo levita, sino que arquea su cuerpo de una manera idéntica a la que cuarenta años más tarde Friedkin impondrá a la niña de su película. Dicha imagen, por cierto, ya había sido empleada por el propio Ernst en 1931 para ilustrar el folleto publicitario de una librería parisina. Parece ser que esta curiosa iconografía responde a la extraña postura que adoptaban ciertas mujeres al sufrir ataques de histeria⁴⁵⁸, fenómeno que fascinaba a los surrealistas y, muy especialmente, a su gurú André Breton⁴⁵⁹. La similitud entre los misteriosos *collages* de Ernst y el terrorífico plano de Friedkin salta a la vista, y pasa a resultar sorprendente si nos centramos en el último de ellos, el número diez, en el que, junto a la mujer vestida con un camisón y descalza, aparece una escalera, elementos todos ellos presentes en la imagen cinematográfica⁴⁶⁰. Recordemos, igualmente, que esta representación de la mujer arqueada hunde sus raíces varios siglos atrás, en pleno Medievo, como atestiguan los relieves de algunos capiteles del Románico español, caso de la Seo de Zaragoza o de Egea de los Caballeros, ambos del siglo XII, donde se emplea dicha iconografía para representar el pecado del baile frenético.

⁴⁵⁸ Sobre la presencia de mujeres histéricas en la obra de Ernst también se ha hecho referencia a su primera novela-collage, *La mujer de cien cabezas*, en JACKSON, Rafael, *Ob. Cit.*, p. 171.

⁴⁵⁹ Acerca del deseo de los surrealistas de convertirse en histéricos véase FOSTER, Hal, *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008, p. 53. Sobre Breton y su fascinación por esta enfermedad véase PECH, Jürgen, *Ob. Cit.*, p. 113.

⁴⁶⁰ Téngase en cuenta que la más frecuente explicación racional a los supuestos casos de posesiones como el que se describe en la película ha consistido, precisamente, en diagnosticarlos como ataques de histeria extremos.



Collage nº 10. 5º cuaderno.

Una semana de bondad (M. Ernst, 1934)



El exorcista (W. Friedkin, 1973//2000)

Una de las películas más destacadas y representativas del cine de terror postmoderno ha sido *Hellraiser, los que traen el infierno* (*Hellraiser*, 1987), escrita y dirigida por el británico Clive Barker, artista multidisciplinar cuya desbordante creatividad siempre ha estado inmersa en un particular universo terrorífico⁴⁶¹. *Hellraiser* supone un hito en el cine de terror contemporáneo, siendo, a su vez, una película perfectamente integrada en el contexto cultural y artístico de la postmodernidad. Se trata de una de esas obras que son, al mismo tiempo, receptoras y surtidoras de tipos y elementos iconográficos, lo que para nuestro trabajo siempre es objeto de interés. En cualquier caso, no es éste el lugar adecuado para observar las influencias que este film de culto ha tenido en otros posteriores, así como en otras disciplinas artísticas, ni tampoco para analizar pormenorizadamente las que haya podido recibir de ciertas obras coetáneas. Sí lo es, por el contrario, para apuntar otro tipo de influencias menos directas y evidentes que subyacen en algunas de sus imágenes, y que tienen su origen, nada más

⁴⁶¹ Un incisivo estudio sobre la obra de Clive Barker, su personal visión de lo corporal y la huella que ésta ha dejado en el arte postmoderno se da en NAVARRO, Antonio José, "Sufrir es gozar: la Nueva Carne según Clive Barker" en VV.AA., *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid, Valdemar, 2002, pp. 215-256.

y nada menos, que en el remoto surrealismo. De ahí que nos atrevamos a afirmar que hasta la más transgresora, rupturista e influyente película postmoderna, si la analizamos con amplitud de miras y valiéndonos de un generoso bagaje iconográfico, se nos puede revelar como deudora, en ciertos aspectos, de un movimiento artístico como fue el surrealismo, del que dista cronológicamente más de medio siglo.

Uno de los principales temas sobre los que gravita este film es el de la identificación entre dolor y placer. Ha sido éste un asunto tratado abundantemente por otros creadores postmodernos, tanto cineastas como artistas plásticos, pero en pocas obras como *Hellraiser* su puesta en imágenes resulta tan radical y extrema. Dicho aspecto ya se manifiesta en la escena inaugural del film: un hombre con el torso desnudo abre la pequeña cajita que tiene en sus manos, lo que provoca, al instante, que numerosos garfios se empiecen a enganchar en su piel. Para filmar estos planos, Barker recurre al plano detalle –total declaración de intenciones formales y expresivas-, lo que da lugar a la exhibición directa y morbosa de esa piel que se estira hasta desgarrarse. Esta feroz tortura vuelve a producirse en la escena final, mostrándose, en esta ocasión, cómo los garfios atraviesan y estiran la piel del rostro del protagonista. Dicha imagen nos hace pensar en un cuadro del rumano Victor Brauner titulado *Hitler* (1934), el que, muy seguramente, sea el retrato más impactante y original que se realizase del líder nazi. En él, el protagonista aparece representado en primer plano, mostrando una multitud de heridas, cortes y desgarros en su piel. Los más variados objetos –clavos, garfios, martillos, paraguas...- se clavan en su cuerpo, dando como resultado un espantoso rostro que, pese a la atroz tortura que sufre, se muestra impasible ante el dolor⁴⁶². Las semejanzas entre este particular retrato surrealista y los planos filmados por Barker resultan evidentes.

⁴⁶² No cabe duda de que otro surrealista, André Masson, se inspiró en esta obra de Brauner para realizar su *Retrato burlesco de Franco* (1938), aunque sin llegar al radicalismo sádico del rumano, pues la pequeña cruz que se incrusta en el cráneo del dictador español resulta su elemento más hiriente.



Hitler (V. Brauner, 1934)



Hellraiser (C. Barker, 1987)

En esa primera escena de la película, tras el desgarramiento corporal antes mencionado, aparece en pantalla un nuevo y enigmático personaje que recompone el rostro del primero a partir de los fragmentos faciales que hay sobre el suelo. Pero este extraño individuo, el cual exhibe la garganta abierta a través de aparatosos artilugios, no se encuentra solo, sino acompañado de otros personajes que, como él, presentan un aspecto monstruoso. Se trata de los cenobitas, unos extraños seres venidos, al parecer, del más profundo y abyecto de los infiernos. Sus atuendos de cuero negro, así como sus múltiples accesorios metálicos, les confieren un aspecto plenamente postmoderno, quedando constatada una total sintonía con su contexto cultural. Uno de ellos presenta una boca descarnada, sin labios, donde las encías ensangrentadas y los enormes dientes en continuo castañeteo se confunden. Este desagradable personaje, con su boca monstruosa, no sólo se encuentra plenamente inmerso, como sus compañeros, en el contexto de la posmodernidad, sino que también pudiera tener alguna imbricación con el surrealismo, pues puede recordar, aunque de una manera menos directa que el ejemplo anterior, a otra obra surrealista, en este caso, la escultura de Jacques Hérold titulada *El gran transparente* (1946). Es ésta una obra donde confluyen elementos expresionistas y surrealistas, dando como resultado una monstruosa criatura de apariencia demoníaca en la que la boca adquiere gran protagonismo, de hecho, ocupa más de medio rostro y exhibe una descomunal e irregular dentadura, causando un efecto

de amenaza y repulsión en el espectador que lo puede relacionar, eso sí, remotamente, con el personaje ideado por Barker.

No es preciso abandonar el terreno del cine de terror postmoderno para seguir rastreando importantes huellas iconográficas de origen surrealista en el fantástico contemporáneo. En este sentido, la famosa película de Ridley Scott *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979) se nos revela, precisamente en su principal aspecto iconográfico, como deudora de ciertas obras surrealistas. No obstante, antes de analizar dicha vinculación, parece conveniente justificar, aunque sea brevemente, la directa adscripción que aquí se ha hecho de esta película al género –o subgénero, según se mire– de terror y no al de ciencia-ficción. De hecho, un importante estudioso del cine fantástico como es Carlos Losilla, pese a reconocer que en dicho film confluyen tanto elementos propios de la ciencia-ficción –los elementos arquetípicos– como del terror –los relativos a la puesta en escena–, se inclina por decir que los primeros tienen más peso que los segundos⁴⁶³. Pero hay un aspecto al que Losilla no alude en su análisis y que, sin embargo, por su similitud iconográfica con otras señeros films de terror de la época, se puede esgrimir como un importante argumento para decir que *Alien* es más una película de terror que de ciencia-ficción. Nos referimos al hecho de que el extraño alienígena anida en el cuerpo de uno de los tripulantes de la nave e irrumpe de él violentamente desatando el caos a su alrededor. Que sea el lugar donde se ubica el monstruo el cuerpo humano es algo común a destacados films del terror contemporáneo, tales como *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968), el ya mencionado *El exorcista*, o los trabajos del canadiense David Cronenberg *Vinieron de dentro de...* (*Shivers*, 1975), *Cromosoma 3* (*The Brood*, 1979) y *La mosca* (*The Fly*, 1986), entre otros.

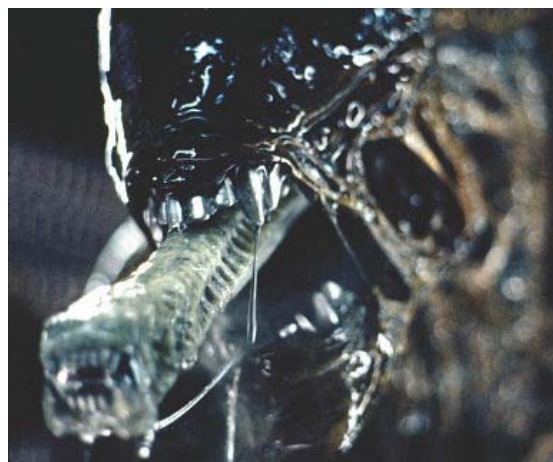
Pero volvamos a lo que aquí nos interesa, que no es otra cosa que la vinculación existente entre la extraordinaria y terrorífica criatura que da nombre al film, diseñada por el controvertido artista suizo H.R. Giger, y ciertas obras de Victor Brauner. Desde luego, como vamos comprobando, el rumano fue uno de los artistas más personales y transgresores del panorama surrealista, llegando a componer una galería de

⁴⁶³ Véase LOSILLA, Carlos, *El cine de terror. Una introducción*. Paidós, Barcelona, 1993, pp. 47-49.

extraños seres, la mayoría de ellos monstruosos, digna del más inquietante de los sueños. Entre ellos destaca cierto tipo de criatura que se repite, aunque con leves modificaciones, en varias de sus obras. Se trata de un ser con la cabeza desmesuradamente alargada, que se curva sobre sí misma y que, en ocasiones, llega a adquirir vida propia, convirtiéndose en una especie de segunda cabeza adherida a la primera. Un caso paradigmático sería el de *Fascinación* (1939), donde la sinuosa cabeza de un personaje femenino incorpora en su extremo la de un bicho amenazante, de la misma manera que de la terrorífica boca del monstruo extraterrestre de *Alien* surgía otra menor, aunque igualmente repugnante, que debía estar escondida en su alargada cabeza. De modo que parece realmente factible que Giger, otro de los indiscutibles gurús del arte postmoderno, también mirara hacia el surrealismo a la hora de crear para el cine a la más afamada de sus criaturas biomecanoides⁴⁶⁴.



Fascinación (V. Brauner, 1939). Detalle



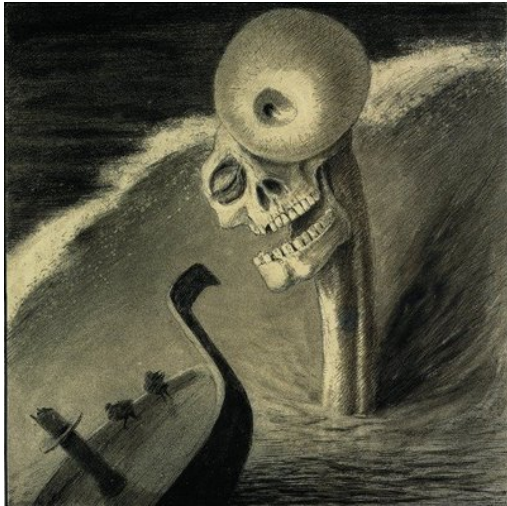
Alien (R. Scott, 1979)

Pero no sólo en el ámbito del terror postmoderno más puro y descarnado se han dejado sentir los ecos de las artes plásticas surrealistas. También en otros espacios correspondientes a ese amplio y complejo macrogénero que es el fantástico se puede rastrear la huella del surrealismo y de otras corrientes artísticas de vanguardia. Es en

⁴⁶⁴ Véase ARENAS, Carlos, "H.R. Giger: visiones de la Nueva Carne" en VV.AA. *La Nueva Carne...*, *Ob. Cit.*, pp. 325-367.

este terreno donde se inscribe, por ejemplo, la personalísima obra de Tim Burton, uno de los más destacados representantes del cine fantástico llevado a cabo durante las últimas décadas. Y es que este singular cineasta ha sabido emplear con inusual maestría y naturalidad su particular universo iconográfico, eminentemente terrorífico, en unos films que van dirigidos tanto a adultos como a niños. Un repertorio iconográfico integrado por las más extrañas criaturas que, como el propio Burton reconoce, bebe de innumerables fuentes artísticas, entre las que están, cómo no, el surrealismo y algunos de sus precursores. En este sentido, al ver buena parte de las películas de Burton parece imposible no pensar en las fantásticas ilustraciones que realizó Alfred Kubin a caballo entre el siglo XIX y el XX. Así, por ejemplo, ¿cómo no recordar una de sus ilustraciones más conocidas, titulada *Susto* (1901), cuando vemos al caricaturesco esqueleto cantarín que ejerce de maestro de ceremonias en uno de los abundantes números musicales de *La novia cadáver* (*The Corpse Bride*, 2005)? Y es que, además del notable parecido morfológico existente entre la criatura que protagoniza el dibujo de Kubin y la que aparece en el film de Burton, el cineasta ha sabido reunir a la perfección en su personaje los dos conceptos que el artista plástico hizo confluír en su ilustración: el terror y el humor. De la misma manera, el controvertido creador surrealista Victor Brauner -al que ya hemos aludido en varias ocasiones a lo largo del presente capítulo- también parece ser referente para el inquieto Burton. ¿O acaso no nos hace pensar en la monstruosa y enigmática criatura brauneriana que protagoniza la pintura *Kabyline en acción* (1933) uno de los fantasmales personajes que participa en el macabro, y a su vez divertidísimo, número musical con que da comienzo la ya célebre película de Burton *Pesadilla antes de Navidad* (*The Nightmare Before Christmas*, 1993)⁴⁶⁵?

⁴⁶⁵ Finalmente, Burton no pudo dirigir esta película por coincidencia con otros proyectos, haciéndolo Henry Selick. No obstante, además de haber sido el autor de la historia en que se basa el film, actuó como productor, asumiendo por completo como propio el resultado final.



Susto (A. Kubin, 1901)



La novia cadáver (T. Burton, 2005)



Kabyline en acción (V. Brauner, 1933). Detalle



Pesadilla antes de Navidad (T. Burton, 1993)

En efecto, vistos estos dos ejemplos, y aunque pueda ser mera coincidencia, el Burton más infantil y desenfadado, el de los terroríficamente divertidos musicales de animación, parece que sea el que tiene una comunicación iconográfica más directa con estos sorprendentes artistas de décadas pasadas, aunque, por supuesto, el resto de su filmografía, prácticamente al completo, de ser analizada en profundidad nos seguiría descubriendo otros jugosos puntos de conexión entre su cine y aquel remoto arte lleno de fantasía. Pero no sólo con respecto a las artes plásticas surrealistas, sino también a

ciertas vanguardias cinematográficas como el expresionismo. Por ejemplo, ¿No nos recuerda el protagonista de *Eduardo manostijeras*, embutido en una suerte de malla negra que sólo nos dejaba ver su rostro pálido y ojeroso, al inolvidable César de *El gabinete del Dr. Caligari*? Pero ya sabemos que las influencias que no van más allá del ámbito del cine quedan fuera de nuestro objeto de estudio⁴⁶⁶.

Por último, antes de adentrarnos en la ciencia-ficción, haremos referencia a otra reminiscencia vanguardista –prevanguardista, si hablamos en sentido estricto-, fuera ya del surrealismo, presente en otro de los hitos fundamentales del terror contemporáneo. Estamos hablando de la película de Wes Craven –indiscutible éxito de taquilla- *Scream. Vigila quién llama* (*Scream*, 1996). Resulta clara la referencia al célebre *Grito*⁴⁶⁷ de Munch al ver la máscara que cubre el rostro de Ghostface –cara de fantasma-, el torpe asesino en serie que protagoniza la cinta. De hecho, *scream* significa grito, lo que hace aún más explícito, si cabe, el homenaje o cita –en esta ocasión se trata más de esto que de una huella iconográfica- de Craven a la obra de Munch. Eso sí, se trataría más bien de una suerte de caricatura del angustioso rostro concebido por el pintor escandinavo, lo que no deja de estar en consonancia con ese toque burlón e irónico, rayano en la parodia, tan del gusto de los cineastas postmodernos.

⁴⁶⁶ Lo mismo sucede con el célebre homenaje que Steven Spielberg rinde en *E.T., el extraterrestre* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982) a Buñuel y su *Perro andaluz*, al cortar con una bicicleta voladora la descomunal luna llena que preside la noche en la escena final del film.

⁴⁶⁷ Teniendo en cuenta las diversas ocasiones, en relación con distintas películas, en que ha salido a colación esta obra en nuestro trabajo, se puede valorar el largo recorrido que ésta ha tenido como referente iconográfico en la historia del cine.



El grito (E. Munch, 1893). Detalle

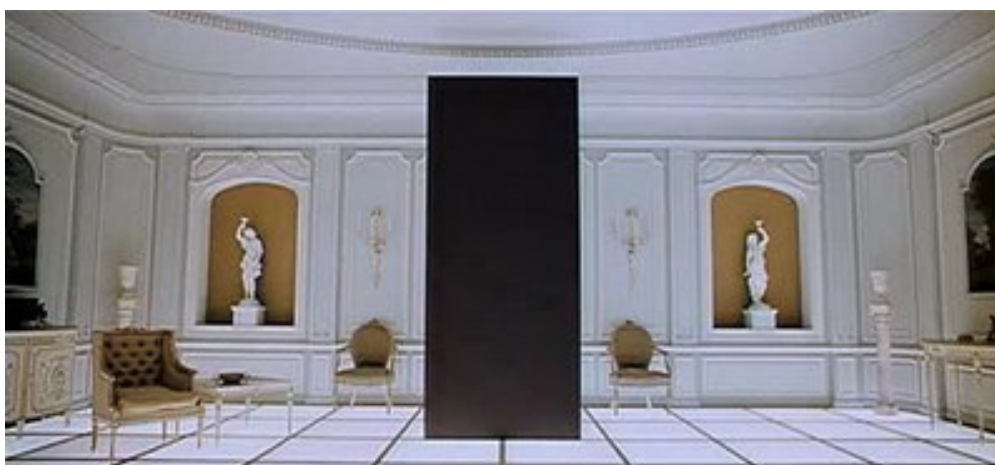


Scream (W. Craven, 1996)

También la ciencia-ficción más pura, sin las determinantes contaminaciones del terror que pudieran tener films como *Alien*, se ha dejado influir por ciertas obras plásticas de las vanguardias históricas. Un caso curioso al respecto lo encontramos en la película de Stanley Kubrick *2001. Una odisea del espacio* (*2001. A Space Odyssey*, 1968). La última secuencia, tan maravillosa como desconcertante, transcurre en una gran estancia estilo Luis XVI, donde el protagonista, tras un frenético viaje sideral más allá del tiempo, es capaz de encontrarse con él mismo de anciano. Con respecto a aquella magnífica habitación, Alexander Walter escribe lo siguiente: “Todo es tan meticulosamente definido y detallado como un cuadro de Magritte, pero sin ocultar, por *ahora*, ningún toque surrealista, tal como un Magritte podría hacerlo, entre los espejos de época, los frescos, los sofás, las mesillas o los jarrones, o la cama acolchada”⁴⁶⁸. En efecto, aquello parece un cuadro de Magritte –eso sí, uno cualquiera, ninguno en concreto- por la extraña sensación que produce en el espectador, ya no sólo la presencia de elementos ajenos a ese ambiente decorativo y artístico –el estilo Luis XVI- como son el suelo luminoso, la cápsula espacial, el atuendo del astronauta o el propio monolito

⁴⁶⁸ WALKER, Alexander, *Stanley Kubrick dirige*. Taller de ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1975, p. 261.

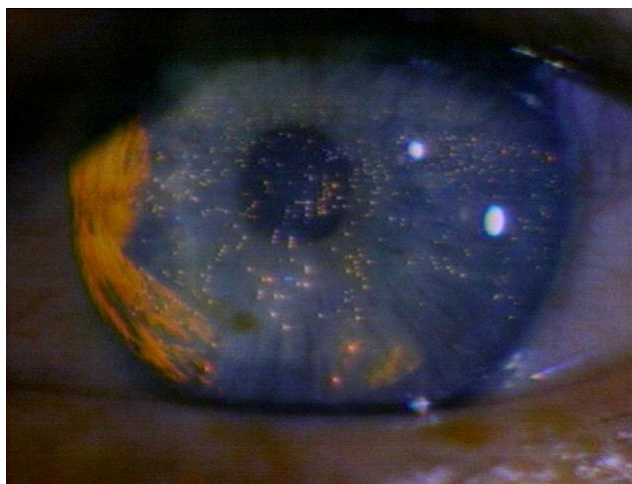
negro, lo que ya supone una descontextualización propia de una obra surrealista, sino por la extrema frialdad que genera tanta nitidez lumínica y formal, en definitiva, tanta perfección y sencillez conseguidas, sorprendentemente, pese al choque de cariz anacrónico que supone la coincidencia espacial de la decoración dieciochesca de la estancia con los elementos futuristas antes mencionados.



2001. Una odisea del espacio (S. Kubrick, 1968)

De la misma manera, otro de los títulos señeros de la ciencia-ficción posmoderna, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), también bebe de esa inagotable fuente de imágenes que fue el arte de las vanguardias. Por supuesto, la obra maestra de Scott tiene como referente incontestable a la hora de plasmar en la pantalla cómo serán las monstruosas urbes del futuro a Fritz Lang y su mítica *Metrópolis*. Igualmente, se vislumbra en dicho film otro importante referente iconográfico que, esta vez sí, tiene como origen las artes plásticas vanguardistas, y en concreto una obra de Magritte a la que ya se aludió al hablar del cine de Alejandro Jodorowsky. Nos referimos a ese evocador cuadro protagonizado por un inmenso ojo cuyo iris refleja –más bien transparente- un cielo azul salpicado de nubes. Dicha pintura llevaba por título *El falso espejo* (1928). Sin duda, es ésta una de esas obras paradigmáticas para un trabajo de esta naturaleza, pues funciona, al mismo tiempo, como receptora de la influencia del cine –

así se advirtió en el capítulo correspondiente al considerar la escala de dicho ojo como deudora del plano detalle cinematográfico- y como referente para posteriores imágenes fílmicas –caso del plano del film de Jodorowsky o del que ahora nos ocupa-. Y es que, en efecto, al comenzar *Blade Runner* aparece una de las imágenes más bellas y poéticas del film: un primerísimo plano de uno de los ojos del protagonista –papel interpretado por Harrison Ford- en el que se reflejan las luces y el fuego que jalonan el cielo de la asfixiante urbe donde se desarrollará la acción. Ciertamente, parece como si la nítida metáfora visual establecida por el pintor surrealista en su lienzo volviese al medio artístico que, por lo menos en lo que a la utilización de la escala se refiere, le corresponde.

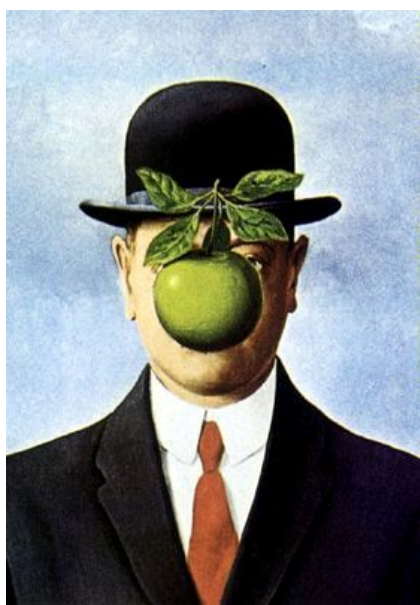


Blade Runner (R. Scott, 1982)

Por último, y aunque se trate de un film inclasificable en cuanto al género, *El almuerzo desnudo* (*The Naked Lunch*, 1991), adaptación cinematográfica del libro homónimo de William Burroughs llevada a cabo por David Cronenberg⁴⁶⁹, cuenta entre la extensa galería de seres extraños que exhibe con uno que nos recuerda a una escultura del Giacometti más surrealista, el de comienzos de la década de los treinta. Cierto es

⁴⁶⁹ Una aproximación a las variadas alucinaciones sufridas por los personajes de esta y otras películas de Cronenberg se da en SALAS, Carlos, “Ilusiones perniciosas: un viaje alucinado por el cine de David Cronenberg”, *Antaria*, nº 9, Fundación Cajamurcia, 2008, pp. 124-137. Sobre este film concreto véase GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel, *Ob. Cit.*, pp. 172-193.

que la película, en su conjunto, se desenvuelve en una atmósfera muy cercana al surrealismo, pero tan sólo un par de elementos parecen responder de una manera más directa a obras plásticas concretas correspondientes a aquel movimiento. Sin ir más lejos, el propio cartel de la película nos trae a la retina varias obras de Magritte -*El principio del placer* (1937) o *El hijo del hombre* (1964), por ejemplo-, aquellas en las que el protagonista veía intercambiada o tapada su cabeza por un objeto extraño, descontextualizado, mientras mantenía con naturalidad su traje oscuro y su sombrero. A tales premisas iconográficas responde también el cartel de la película de Cronenberg, colocando una máquina de escribir en el lugar de la cabeza y cambiando el típico bombín de los personajes del pintor belga por un sombrero propio de un detective de cine negro.



El hijo del hombre (R. Magritte, 1964)



Cartel de *El almuerzo desnudo*
(D. Cronenberg, 1991)

Pero volvamos a la escultura de Giacometti y al inefable ser cronenbergiano que nos la trae a colación. Entre los monstruosos seres que habitan en la mente alucinada de William Lee (Peter Weller), protagonista de *El almuerzo desnudo*, destaca

la repulsiva criatura en que se ha convertido, en una de sus múltiples mutaciones, su máquina de escribir. Ésta, tras reblandecerse y excitarse como si de un órgano erógeno se tratara, termina por metamorfosearse en un patético tronco de animal en el que sólo resultan elementos identificables las nalgas, las escuálidas patas dorsales y una especie de rabo. Dicha criatura de apariencia extraterrestre –incluso nos recuerda a la primera morfología que presentaba el monstruo de *Alien*, mientras se mantenía adherido al rostro de uno de los habitantes de la nave- se deja caer sobre una pareja de amantes, integrada por Lee y la doble de su mujer, sumándose con desagradables gestos compulsivos a su deriva erótica. Todo lo cual nos hace pensar en la anunciada escultura de Giacometti, titulada *Mujer con la cabeza cortada* (1932), y que, pese a lo que diga tal título, más bien parece representar a un repugnante ser desparramado sobre el suelo. En este sentido, Juan Antonio Ramírez lo define como “un ente despanzurrado y móvil que yace sobre el suelo con una inquietante ambivalencia. ¿Es el despojo de un crimen o un cuerpo ofrecido al amor?” y continúa: “No es raro que este artista suizo se hiciera eco en aquella *Mujer con la cabeza cortada* del mito de la mantis religiosa, esa hembra poseída de un «ansia depravada» que devora al macho en el momento del amor, y que fascinó de manera especial a todos los surrealistas”⁴⁷⁰. Por todo ello este extraño ser resulta muy parecido, y ya no sólo por su morfología, sino también por su valor expresivo y simbólico, al que sesenta años después concebirá Cronenberg para su polémica película.



Mujer con la cabeza cortada (A. Giacometti, 1932)

⁴⁷⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus... Ob. Cit.*, pp. 220-221.



El almuerzo desnudo (D. Cronenberg, 1991)

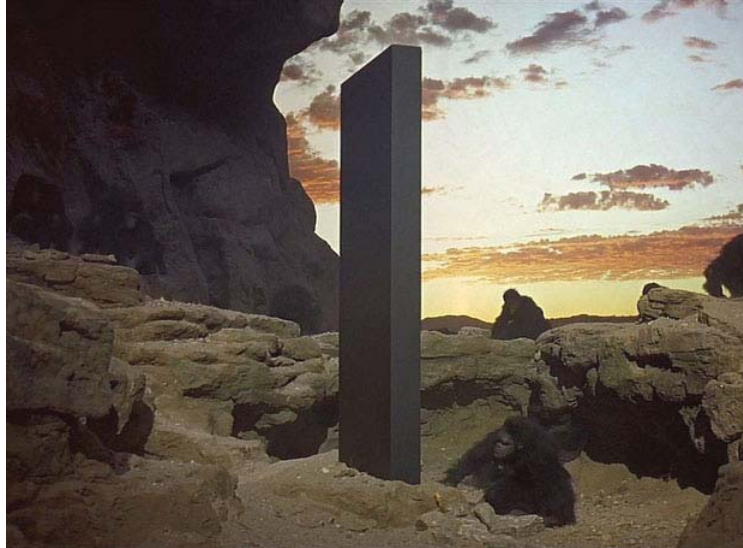
Más allá del surrealismo

Cuando se cerró la cuarta parte de nuestro estudio se hizo referencia al largo recorrido que seguiría teniendo, décadas después, el insoslayable *Cuadrado negro* de Malevich. Se dijo entonces que éste volvería a ser reinterpretado cinematográficamente –ya lo había sido en *El hombre de la cámara de cine*, de Vertov, a finales de la década de los veinte- de la mano de Stanley Kubrick en la que para muchos es su gran obra maestra, la ya mencionada *2001. Una odisea del espacio*. De modo que será otra vez la ciencia-ficción -el fantástico, en definitiva- el género cinematográfico que utilice como referente iconográfico una obra plástica perteneciente a las viejas vanguardias, aunque en esta ocasión no provenga del ámbito del surrealismo, sino, curiosamente, del supematismo ruso, o lo que es lo mismo, la vertiente más radical de la abstracción geométrica.

Recordemos la magnífica secuencia inicial de la odisea espacial de Kubrick. En un inmenso espacio, yermo y rocoso, habitan los simios prehumanos. Un día, al amanecer, un objeto extraño se yergue ante ellos: un monolito con forma de monumental pastilla negra, cuyas aristas y caras son perfectas, lo cual entra en claro conflicto visual, plástico y de textura con el entorno, al tiempo que provoca la sorpresa,

la extrañeza y el miedo en aquellos seres primitivos. Dicho monolito volverá a aparecer en un par de ocasiones a lo largo del film: como hallazgo arqueológico en un cráter lunar, ya en el año 2001, y en la extravagante estancia Luis XVI –mencionada anteriormente a propósito de cierta influencia de Magritte- donde el protagonista llega a contemplarse de anciano. En todos estos casos, la presencia del monolito suscita misterio e inquietud en quienes lo contemplan, ya sean éstos homínidos prehistóricos o astronautas del siglo XXI, lo que confiere a tal objeto un aura mística incuestionable. De hecho, han sido múltiples las interpretaciones acerca de qué es o qué representa exactamente dicho monolito totémico, eso sí, coincidiendo todas ellas en su inequívoca dimensión trascendente, sea religiosa o no, claudicando, en definitiva, ante su eterna condición de enigma. “¿Es figura, fondo, materia, espíritu, plenitud, vacío, final comienzo, nada, todo, aseveración maniática o indiferencia absoluta?”⁴⁷¹, se pregunta T.J. Clark, pero, sorprendentemente, no acerca del monolito de *2001*, sino sobre el *Cuadrado negro* de Malevich. Y es que, como se puede apreciar, la misma pregunta resulta de igual forma pertinente para uno u otro caso. Efectivamente, las cuestiones que la enigmática pintura de Malevich plantea a Clark vienen a ser, en esencia, las mismas que cualquier estudioso o simple espectador se puede formular al ver el film de Kubrick. No parece casual, por lo tanto, que el cineasta escoja una forma geométrica regular y negra –en este caso, un prisma rectangular- para dar forma a su enigma, de la misma manera que Malevich decidiera plantear el suyo a través de la representación plástica de un simple cuadrado negro.

⁴⁷¹ CLARK, T.J., *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (Adiós a una idea: episodios de una historia de la modernidad). Yale University Press, New Haven y Londres, 1999, p. 254.



2001. *Una odisea del espacio* (S. Kubrick, 1968)

La influencia de las artes plásticas vanguardistas -más allá del surrealismo- en el cine de las últimas décadas también se puede apreciar en la última entrega de la saga espacial de George Lucas *La guerra de las galaxias*. Ciertamente que a lo largo de los seis capítulos que integran esta popular saga se pueden observar numerosos referentes iconográficos que hunden sus raíces en el cine de las vanguardias históricas. En este sentido, resulta especialmente notable la huella dejada por la célebre *Metrópolis* de Fritz Lang, pues la magnífica urbe del futuro compuesta de descomunales rascacielos y automóviles voladores, el androide metálico de tan humano aspecto y comportamiento, así como el villano –una vez más interpretado por Rudolf Klein-Rogge- luciendo en una sola de sus manos un guante negro, resultan elementos que encuentran fácil y directa correspondencia con algunas de las ciudades ideadas por Lucas y su equipo, con el entrañable androide C3PO y con la mano ortopédica que Anakin Skywalker tiene que cubrir con un guante negro tras ser mutilado por una espada láser, respectivamente. Pero volvamos a lo que ahora nos concierne que es la relación con las artes plásticas, de ahí que tengamos que dirigir nuestra mirada hacia la mencionada última entrega de la saga, *La venganza de los Sith* (*Star Wars. Episode III: Revenge of the Sith*, 2007), donde uno de los villanos, el general Grievous, responde a una morfología muy similar a la que presentaba el extraño personaje ideado por Jacob Epstein en la que quizá sea su

escultura más conocida: *The rock drill* –la perforadora- (1913-1915)⁴⁷². En dicha obra, el artista norteamericano, a quien ya hicimos referencia al hablar de la huella iconográfica que dejó *King Kong* en ciertas esculturas de simios gigantes, combina varias vanguardias –expresionismo, cubismo, futurismo...- para dar lugar a una escultura que se adelanta a su tiempo, como demuestra el hecho de que todavía un siglo después el cine de ciencia-ficción la tuviese en cuenta como referente iconográfico. Y es que no sólo ese personaje concreto –el general Grievous- nos recuerda al inclasificable ser escultórico de Epstein, sino que también, en la misma película, un determinado tipo de robot que actúa en grupo contra las fuerzas del Bien responde, incluso con mayor fidelidad, a las peculiaridades morfológicas de dicha figura: un torso abierto al exterior, un extenso cuello y una curiosa cabeza alargada en forma de medio cilindro, como si de una visera inclinada se tratase. De manera que, una vez más, podemos comprobar cómo los novísimos cineastas del fantástico contemporáneo vuelven a valerse de las criaturas ideadas por los creadores de las viejas vanguardias.



The rock drill (J. Epstein, 1913-1915)



La venganza de los Sith (G. Lucas, 2007)

⁴⁷² Dicha escultura también tuvo su versión en forma de torso de bronce.

CAPÍTULO XVI

Del cine a las artes plásticas

Después del recorrido realizado a través de algunas de las más representativas películas del fantástico contemporáneo parece demostrada la fecunda y variada influencia que las artes plásticas vanguardistas han podido tener, a nivel iconográfico, en este tipo de cine. No obstante, como ya se anunció en las líneas introductorias de esta última parte, también dirigiremos nuestra mirada, sobre los mismos ejes cronológicos, en la dirección contraria, la que va del cine a las artes plásticas, y que ha sido, precisamente, la que ha ocupado el grueso del presente trabajo. En esta ocasión, eso sí, dicha vinculación se establecerá entre el cine de las viejas vanguardias y las artes plásticas desarrolladas después de la II Guerra Mundial, haciendo especial hincapié en las correspondientes a las últimas décadas, pues lo que se nos antoja más interesante es poder comprobar cómo ciertos motivos iconográficos forjados al calor de la experimentación fílmica vanguardista han seguido vigentes más de medio siglo después, sobreviviendo o superponiéndose, incluso, a las nuevas oleadas vanguardistas producidas en la segunda mitad del pasado siglo. De la misma manera, podremos apreciar en el presente capítulo llamativas presencias, en forma de cita u homenaje, correspondientes a algunos de los films más destacados de las vanguardias en la obra de ciertos artistas contemporáneos.

Metrópolis como arquetipo de la ciudad del futuro

Damos comienzo a este nuevo capítulo recurriendo, una vez más, a la imprescindible *Metrópolis* de Fritz Lang, film influyente donde los haya, como demuestra la estimable cantidad de ocasiones en que dicho título ha salido a colación a lo largo del presente estudio. En este caso abordaremos la nada desdeñable huella que ha dejado la fascinante ciudad del futuro imaginada por Lang y sus colaboradores, con Erich Kettelhut a la cabeza, en posteriores artistas plásticos. Cierto es, como se apuntó

en el primer capítulo, que los diseños urbanísticos futuristas propuestos por el italiano Antonio Sant'Elia en la década de los diez pudieron influir de manera notable en los dibujantes y maquetistas responsables de llevar a cabo la gran urbe que iba a ser, al mismo tiempo, escenario y protagonista del film de Lang. Teniendo en cuenta lo cual, podríamos preguntarnos por qué consideramos como fuente de inspiración para los pintores contemporáneos que en seguida vamos a pasar a analizar la película *Metrópolis* y no, directamente, los diseños de Sant'Elia. La respuesta es sencilla: en tales obras plásticas se observa, además de los descomunales rascacielos de formas sencillas y, a veces, fachadas inclinadas –elemento básico que ya está presente en los dibujos del italiano-, la confluencia de una serie de elementos, diferentes según cada caso, que sólo aparecen en la película de Lang, lo que unido a la aparición de ciertas características formales eminentemente cinematográficas –ostentosos picados y contrapicados, colorido que recuerda a los virados fílmicos, etc- nos hace pensar que la mayor influencia para dichas pinturas proviene del film alemán y no de los diseños urbanísticos del arquitecto futurista⁴⁷³.

Dos artistas españoles representan a la perfección la deuda que cierta pintura contemporánea mantiene con la película de Lang: Alfredo García Revuelta y Ángel Orcajo. Ambos se cuentan entre los numerosos pintores, tanto españoles como foráneos, que a lo largo de las últimas décadas han convertido en incuestionables protagonistas de sus lienzos, con insistencia e incluso delectación, a las construcciones más representativas de la arquitectura urbana del pasado siglo: los rascacielos.

La obra pictórica de García Revuelta se sustenta sobre tres pilares básicos: las metáforas visuales de innegable influencia surrealista, los retratos caricaturescos de personajes coetáneos, fundamentalmente de artistas españoles, y los paisajes urbanos, que es lo que aquí nos ocupa⁴⁷⁴. Dichos cuadros suelen tener como protagonistas rascacielos de líneas simples y angulosas, generalmente rodeados por elevadas autopistas, todo ello representado cromáticamente bajo una especie de veladura azul,

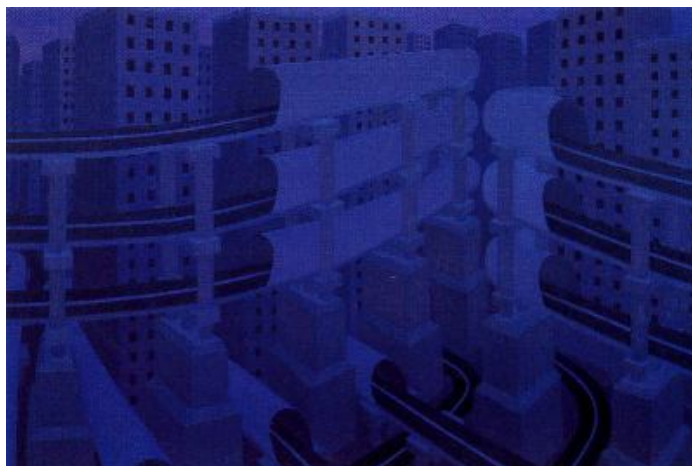
⁴⁷³ Recordemos que a esta tipología de la ciudad del futuro también responden numerosos cómics de las décadas de los treinta y cuarenta, especialmente *Batman* (1939). Sobre la arquitectura en los cómics de aquella época véase RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios...*, Ob. Cit., pp. 209-231.

⁴⁷⁴ Véase FERNÁNDEZ CID, Miguel, “Imágenes y actitudes de Alfredo García Revuelta” en *1985-2007. Todo sigue igual*. Catálogo de exposición, Fundación Málaga, Málaga, 2008.

elemento plástico utilizado por numerosos artistas de las viejas vanguardias y que, como se explicó en el capítulo séptimo, guarda importantes similitudes con los virados cinematográficos, empleados con gran frecuencia en las películas del primer tercio del siglo XX. Todas estas características las cumplen a la perfección dos obras de 1987, tituladas *Edificio* y *Ciudad*, adoptando la primera de ellas, además, un ángulo propio de contrapicado cinematográfico, similar al que se solía emplear en *Metrópolis* para ofrecer la vista de la Nueva Torre de Babel, el edificio más alto y destacado de la ciudad. Se nos antoja imposible, pues, no pensar en el film de Lang al contemplar cualquiera de estas obras. En cualquier caso, no se hace imprescindible la presencia de todos estos elementos en una pintura de García Revuelta para que ésta nos recuerde poderosamente a *Metrópolis*. Es esto lo que sucede con *Catedral*, también realizada en 1987, donde un marcadísimo picado nos descubre una vieja catedral gótica rodeada de modernos rascacielos. La coincidencia con el film resulta otra vez manifiesta.



Metrópolis (F. Lang, 1926)



Ciudad (A. García Revuelta, 1987)

Por su parte, el madrileño Ángel Orcajo ha destacado en el panorama pictórico español de las últimas décadas por sus impactantes paisajes, tanto naturales como urbanos, ofrecidos en gran formato y donde los elementos figurativos se integran con suma naturalidad en un conjunto formal y cromático dominado por la abstracción. Entre ellos, nos resulta de especial interés el titulado *Rompiendo las nubes* (1996), pues está protagonizado por una acumulación de rascacielos que termina rompiendo, debido a su descomunal altura, el techo de nubes y pintura que le oprimía. El hecho de que tan magnífico conjunto de edificios encaramados esté compuesto por nítidas líneas rectas y volúmenes que se yuxtaponen y escalonan, así como el detalle de que sea representado en claro contrapicado, son aspectos que nos hacen pensar, una vez más, en los grandiosos edificios de *Metrópolis*, los cuales mantienen una forma prácticamente idéntica y son representados con el mismo ángulo, tanto en algunos de los planos más recordados del film como en uno de los carteles utilizados en su día para publicitar la película.

Otras obras de Orcajo en las que la huella de *Metrópolis* también parece estar presente son *Mundo nuevo* (1992) y *Sacrificio* (1993), ambas protagonizadas por un edificio inconfundible: la Torre de Babel, escalonada y cilíndrica, que imaginara Brueghel el Viejo a comienzos del siglo XVI en varias versiones del mismo tema. Recordemos que dicha representación pictórica de la mítica construcción bíblica es

trasladada, con idénticas características formales del edificio, al film de Lang en el único *flash-back* que presenta la película⁴⁷⁵ –la vieja historia de la Torre de Babel que María cuenta a sus oyentes en las catacumbas-. No obstante, podríamos sostener que lo más lógico es que Orcajo tuviese en cuenta directamente los famosos cuadros de Brueghel a la hora de realizar sus obras y no una película que a su vez recoge la influencia iconográfica de estas pinturas. Pero también es cierto que la utilización por parte del pintor únicamente del blanco y negro en su obra *Mundo nuevo*, unido el hecho de que recurra en *Sacrificio* a una composición idéntica a la de un plano de la película, aquel en el que el principal ideólogo de la torre la adora como si de una representación divina se tratase, hacen que la hipótesis de que Orcajo se inspirase en la torre de Brueghel pasada por el filtro fílmico de la célebre película de Lang resulte bastante convincente.



Cartel de *Metrópolis* (F. Lang, 1926)

⁴⁷⁵ Véase de nuevo lo que se explica al respecto de la página 104 a la 107.



Rompiendo las nubes (A. Orcajo, 1996)

Nosferatu y la pintura de Joan Ponç

No será preciso abandonar el cine alemán de los años veinte para seguir insistiendo en la notable vigencia iconográfica que las viejas películas vanguardistas han tenido y tienen en las artes plásticas contemporáneas. De nuevo recurrimos a la obra de un pintor español, la del barcelonés Joan Ponç, miembro del grupo vanguardista *Dau al set*⁴⁷⁶, para dar testimonio de la profunda huella que al respecto ha dejado el mítico film *Nosferatu*, sin duda alguna, la más popular y trascendente, en lo que a pervivencia iconográfica se refiere, de las películas del maestro Murnau. Ya atendimos en el primer capítulo de este trabajo a las innegables y variadas influencias pictóricas que presentaba este film, las cuales iban desde el más puro romanticismo alemán –Kersting, Friedrich...- hasta las propias vanguardias –Franz Marc-, pasando por los dibujos del siempre sorprendente Félix Valotton, uno de los más influyentes ilustradores de fines del XIX. De la misma manera, también vimos cómo la película de Murnau influyó a su vez, en cuanto al protagonismo de una sombra amenazante que resulta en sí misma un

⁴⁷⁶ A dicho grupo interdisciplinar también pertenecieron, entre otros, los pintores Modest Cuixart, Joan Josep Tharrats y Antoni Tàpies, así como el poeta experimental, aunque también artista plástico, Joan Brossa. Véase PUIG, Arnau, *Dau al set, una filosofía de la existencia*. Flor del viento, Barcelona, 2003.

personaje, en pinturas posteriores, entre las cuales destaca por la especial semejanza que la oscura silueta mantiene con la célebre sombra del vampiro el *Retrato del Dr. Haustein* (1928), obra de otro alemán, Christian Schad. Por todo lo cual, *Nosferatu* se nos revela como una de esas obras que resultan perfectas y paradigmáticas para un estudio de esta naturaleza, pues funciona, al mismo tiempo, como receptor y emisor de imágenes y motivos iconográficos que comparte con las artes plásticas.

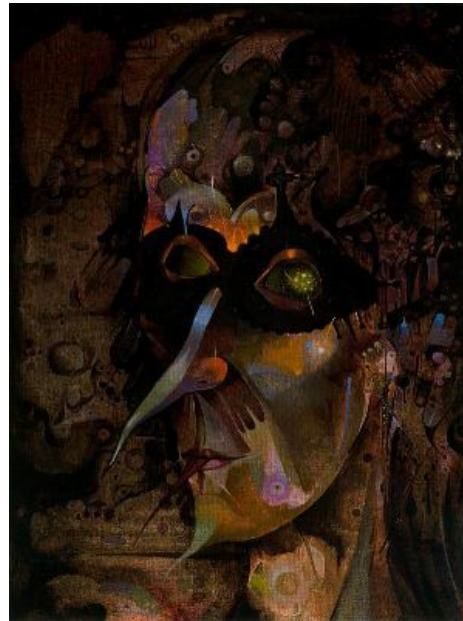
Adentrémonos, pues, en la sugerente obra de Joan Ponç⁴⁷⁷, la cual mantiene importantes puntos de conexión con el monstruoso vampiro interpretado por Max Schrek. Qué duda cabe de que su particular universo creativo siempre estuvo fuertemente ligado al de los surrealistas, lo cual no es óbice para que sea el doblemente inmortal vampiro pergeñado por Murnau, quintaesencia del expresionismo cinematográfico, una de sus fuentes de inspiración –también parecen serlo las imágenes de supuestos extraterrestres que se difundieron, allá por la década de los cincuenta, a consecuencia del llamado caso Roswell- a la hora de concebir a los extraños personajes que habitan sus lienzos: inquietantes seres de cabeza calva y abombada, orejas puntiagudas y rostro desasosegante. Dos obras realizadas en 1981 recogen a la perfección estas características, aunque en la primera de ellas, titulada *Enmascarado*, la expresión del rostro sea burlona y en la segunda resulte amenazante. Por su parte, en *Físico*, también del mismo año, desaparecen las orejas, la boca y la nariz, por lo que el rostro más deshumanizado del personaje parece estar, en esta ocasión, más cerca de esos supuestos alienígenas antes mencionados que de la criatura ideada por Murnau, no obstante, los larguísimos y enjutos dedos que exhibe en ambas manos hacen imposible que nos olvidemos por completo del inevitable vampiro expresionista al contemplar dicho cuadro. Además, para quien pudiera seguir dudando de la deuda iconográfica que Ponç mantuvo al final de su carrera con *Nosferatu* –el artista murió en 1984-, sería conveniente reparar en una de sus obras de juventud, perteneciente a la serie *Presagios* y que fue realizada en 1946. Dicho cuadro está protagonizado por una silueta negra, una inquietante sombra, que extiende una mano descomunal de la que salen seis largos

⁴⁷⁷ Uno de los acercamientos más importantes a la figura de este fundamental artista catalán se hace en PUIG, Arnau, *La poética plástica de Joan Ponç*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1983.

dedos. La similitud de dicha figura con algunos de los planos más célebres del film de Murnau parece demostrar que el autor, tanto al principio como al final de su carrera, con más de treinta años de diferencia, mantiene una especial vinculación con esta mítica obra cinematográfica.



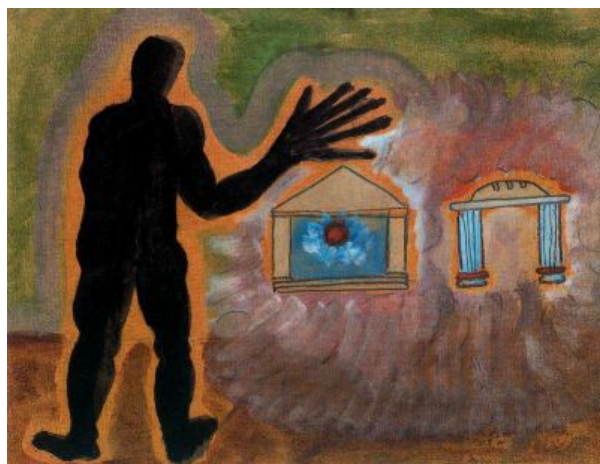
Nosferatu (F.W. Murnau, 1922)



Enmascarado (J. Ponç, 1981)



Nosferatu (F.W. Murnau, 1922)



Presagios (J. Ponç, 1946)

La herencia de la vanguardia rusa

No sólo el llamado cine expresionista alemán alumbró películas, escenarios y personajes que terminaron por convertirse en referentes iconográficos para artistas plásticos posteriores, también la vanguardia cinematográfica rusa dio lugar a films míticos generadores de imágenes que después emplearían tanto cineastas como pintores, eso sí, más como cita u homenaje –hablaríamos, pues, de presencias- que como tipos iconográficos. Entre tales películas destaca una por encima de todas, *El acorazado Potemkin*, la obra maestra de Sergei Eisenstein que, como ya pudimos comprobar en el segundo capítulo, se ve enriquecida por múltiples influencias pictóricas y escultóricas procedentes, sobre todo, del arte religioso tradicional. A continuación veremos cómo esta mítica película, al igual que acontecía en los casos de *Metrópolis* o *Nosferatu*, no sólo demuestra ser permeable a la influencia de las artes plásticas, sino que también termina aportando a éstas algún nuevo motivo de representación. Es precisamente esto lo que sucede con la más célebre escena del film, la de la matanza en la escalinata de Odesa. Pasemos a exponer dos claros ejemplos al respecto.

El primero de ellos lo encontramos en una obra de Manolo Valdés y Rafael Solbes, firmada por el Equipo Crónica⁴⁷⁸ y que responde al sugerente título de *Odesa mon amour* (1970). Se trata del particular homenaje de los máximos representantes del arte pop español a dos de los principales movimientos vanguardistas históricos, el dadaísmo y el constructivismo, así como al cine revolucionario de Eisenstein. De hecho, la pintura se compone de diversos elementos correspondientes a algunas de las más destacadas obras dadaístas fielmente reproducidos –*Cabeza mecánica* (1919), de Raoul Hausmann, *Desnudo bajando una escalera* (1913) y *El gran vidrio* (1915-23), ambas de Marcel Duchamp, y *El elefante Celebes* (1921), de Max Ernst- unidos a algunos ejemplos de abstracción geométrica constructivista, quedando todo ello enmarcado en la famosa escalinata de la ciudad portuaria una vez ocupada por los indolentes soldados

⁴⁷⁸ Acerca de este grupo esencial del arte contemporáneo español véase MARÍN VIADEL, Ricardo, *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*. Institució Alfons el Magnanim, Valencia, 2002.

que disparan contra la multitud. El resultado final es como si todos estos elementos se insertaran, a modo de *collage*, en lo que podría ser un fotograma cualquiera de la célebre secuencia rodada por Eisenstein trasladado al lienzo. Tal conjunción de elementos nos demuestra que para estos artistas de las nuevas vanguardias suponen un referente digno de mención u homenaje –o lo que es lo mismo, una cita en toda regla– tanto las obras plásticas como las cinematográficas pertenecientes a las vetustas vanguardias de principios de siglo. Un plano cualquiera de Eisenstein queda situado, de este modo, al mismo nivel que una pintura de Duchamp, lo que no hace más que confirmar la absoluta consagración del viejo cine de vanguardia como fuente de referencia para otras artes en períodos posteriores.

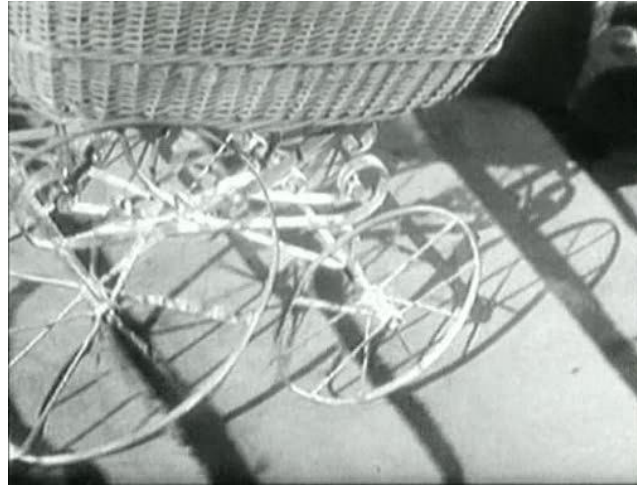


Odesa mon amour (Equipo Crónica, 1970)

En cualquier caso, dentro de tan famosa escena hay un momento que resulta especialmente recordado, el del angustioso descendimiento del cochecito de bebé. Dicha imagen ha sido motivo de múltiples homenajes a lo largo de la historia del cine, entre los que podríamos destacar el que le rindiera Brian de Palma en *Los intocables de Elliot*

Ness (*The Untouchables*, 1987), o el más sutil, esta vez dentro del cine español, que le tributó Carlos Saura en *El séptimo día* (2004). No obstante, lo que aquí despierta nuestro interés es advertir cómo esa fascinación por el cochecito del film de Eisenstein traspasa los límites del celuloide para convertirse también en motivo iconográfico –o más bien directamente de cita, como en el caso de *Odesa mon amour*- en ciertos artistas plásticos. Un caso paradigmático al respecto –además, muy cercano tanto en tiempo como en espacio- sería el que representa Antonio García López, a quien ya hemos hecho referencia en este trabajo, pero no como pintor, que lo es, sino como autor de una tesis doctoral que también se ocupa de las influencias del cine en la pintura, eso sí, centrándose en aquellas que se han dado a partir de los géneros cinematográficos⁴⁷⁹. Y es que el propio García López gusta de poblar sus lienzos de personajes, objetos y escenarios procedentes del séptimo arte, sobre todo correspondientes al cine clásico americano –James Stewart, Robert Mitchum o John Wayne son algunas de las estrellas representadas- como demostró en *Violencia de género*, interesantísima exposición que tuvo lugar en la galería Babel de Murcia en la primavera de 2007. Entre las obras allí exhibidas hemos de traer a colación la titulada *Custodia compartida*, donde un atemorizado John Wayne, ataviado como en los *westerns* que le convirtieron en icono del Hollywood clásico, porta en sus brazos un bebé mientras, en segundo plano, tras una escalera, la sensual pierna de una mujer empuja con su zapato de tacón un viejo cochecito similar al de la película de Eisenstein. La cita que tiene lugar con la aparición de dicho objeto, para cualquiera que tenga un mínimo de cultura cinematográfica, resulta clara y directa.

⁴⁷⁹ Las pinturas que ilustran dicha tesis doctoral son obra del propio autor.



El acorazado Potemkin (S. Eisenstein, 1926)



Custodia compartida (A. García López, 2007)

Dave McKean: fascinación por las vanguardias cinematográficas

El británico Dave McKean es uno de los más prestigiosos e influyentes ilustradores de nuestro tiempo. En su ya extenso currículum destacan las colaboraciones con el también británico Neil Gaiman en diversos cómics y novelas gráficas, tales como *Orquídea negra* o *Mr Punch*. Pero lo que nos hace centrar ahora nuestra atención en su figura no es otra cosa que la fascinación que a través de algunas de sus obras ha

demostrado profesar hacia el cine de las antiguas vanguardias, en general, y hacia el expresionismo alemán, en particular⁴⁸⁰.

Comenzaremos, precisamente, por la imborrable huella que ha dejado aquel embriagador cine de la República de Weimar en McKean. En este ámbito, nos tropezamos con unas cuantas obras que coinciden en formato, técnica y características plásticas, dando lugar a una auténtica serie⁴⁸¹. Todas ellas suponen un manifiesto homenaje a aquellas viejas películas rebosantes de fantasmas y a los cineastas que las hicieron posibles. No obstante, existe una sutil diferencia a la hora de abordar dichas citas u homenajes. Así, por ejemplo, en las que se refieren a *Fausto* y a *La luz que mata*, ambas películas de Murnau, el autor representa en su obra plástica planos fílmicos concretos. En el caso de *Fausto*, un plano ya comentado en el primer capítulo a propósito de las ciudades pintadas, aquel en el que el gigantesco demonio cubre con sus alas negras la pequeña ciudad medieval donde habita Fausto. Y en el caso de *La luz que mata*, se trata del plano protagonizado por un misterioso hombre en pie sobre una barca, imagen a la que dedica especial atención Berriatúa en su estudio acerca de Murnau, al que ya se ha aludido en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo⁴⁸².

Por el contrario, a la hora de homenajear a Robert Wiene y su carismático *Caligari*, McKean descarta representar fielmente ningún plano de la película y se inclina, en esta ocasión, por recrear la atmósfera y la historia del film de una manera más libre, reuniendo en una misma imagen –podríamos hablar otra vez, varios capítulos después, de momento esencial- a los dos personajes más importantes y significativos, el propio doctor Caligari y el sonámbulo Césare, junto a otros elementos típicos de la película, tales como los caminos y paredes zigzagueantes o la ciudad medieval pintada en un telón. La imagen resultante podría haberse empleado, perfectamente, como cartel anunciador de la película, mientras que las representaciones de los dos films de Murnau antes aludidos serían más fácilmente imaginables formando parte de un *story-board* o de una novela gráfica, medio en el que destaca el artista que nos ocupa.

⁴⁸⁰ Hay que recordar que McKean también ha dado el salto al cine con *La máscara de los sueños* (*Mirrormask*, 2005), así como con varios cortometrajes.

⁴⁸¹ Estas obras han sido expuestas por vez primera en Chicago, en 2009, bajo el título de *Nitrate and Kinogeists*.

⁴⁸² Véase BERRIATÚA, Luciano, *Ob. Cit.*, p. 108.



Fausto (D. McKean, 2008)



Caligari (D. McKean, 2008)

Pero la devoción de Dave McKean por las antiguas vanguardias cinematográficas va más allá del cine alemán y sus fantasmas. De hecho, el artista británico también dirige su mirada hacia lo que se consideró muy genéricamente como

cine impresionista francés, a través de su homenaje plástico al imponente film de Abel Gance *La rueda* –ya se habló de él en el capítulo séptimo a propósito de la representación de máquinas en movimiento–, así como hacia el surrealismo y sus arrabales, revisitando en esta ocasión *La sangre de un poeta*, desconcertante film de Jean Cocteau que ya salió a colación en la primera parte de nuestro trabajo. En el primer caso, como ya hiciera con *Fausto* y *La luz que mata*, McKean vuelve a tomar como referencia un plano determinado de la película, sin duda, uno de los más bellos, aquel en el que Sísifo, el protagonista, se dispone a recoger a una niña que ha sobrevivido al accidente ferroviario con el que da comienzo el film. Por el contrario, en la obra con la que homenajea a Cocteau, se decide por una recreación plástica de *La sangre de un poeta* mucho más libre y confusa, donde, si no conocemos el título, ningún elemento nos remite a simple vista a la película.



La rueda (D. McKean, 2008)



La sangre de un poeta (D. McKean, 2008)

Dos casos específicos

Se hace de nuevo preciso retornar al cine alemán de la República de Weimar. En esta ocasión, fijaremos nuestra atención en el maléfico doctor Mabuse, personaje ligado

como ningún otro a la portentosa carrera cinematográfica de Fritz Lang. De hecho, el poderoso villano protagonizó tres películas –cuatro, si tenemos en cuenta que la primera de ellas, la única muda, se divide en dos partes- del prestigioso cineasta austriaco: la ya citada *El doctor Mabuse*, de 1922, *El testamento del doctor Mabuse (Das Testament des Doktor Mabuse*, 1932) y *Los crímenes del doctor Mabuse (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960). Con excepción de la última de ellas, fue Rudolf Klein-Rogge, actor fetiche de Lang, quien dio vida al temible personaje, siendo en buena medida responsable, gracias a su magistral interpretación, del encanto y fascinación que éste ha despertado en varias generaciones de cinéfilos. Sería el caso de José Luis Carranza, joven pintor peruano que ha dado el título de *El Dr. Mabuse* a uno de sus impactantes óleos. La obra es muy reciente, de 2008, y está protagonizada por un único personaje que mira fijamente al espectador. Ni su fisionomía ni su atuendo coinciden con los del personaje de Lang y su intérprete, pero sí que hay un elemento facial, en concordancia con el camaleón que se coloca sobre su hombro derecho y con el fondo del cuadro constituido por una espiral negra sobre rojo, que nos remite al personaje cinematográfico. Se trata de los ojos, unos enormes ojos exageradamente saltones. Recordemos que la principal herramienta criminal del malvado doctor era su dominio de la hipnosis, a lo que el artista hace referencia a través de la espiral del fondo, de los ojos del camaleón y de los del propio protagonista. Además, esos ojos de relieve desproporcionado parecen remitir de manera directa a un plano concreto de la segunda película de Lang, *El testamento del doctor Mabuse*, aquel en el que el ya fallecido doctor se aparece de modo fantasmal –para ello el cineasta emplea de nuevo sus logradas sobreimpresiones- al director del psiquiátrico donde estaba interno, momento a partir del cual éste pasará a estar completamente poseído por el espíritu del poderoso criminal.



El Dr. Mabuse (J. L. Carranza, 2008)

A continuación atenderemos a la influencia que una imagen cinematográfica pergeñada por Georges Franju pudo tener en ciertas obras de Magritte. De entrada, resulta éste un caso especialmente llamativo, convertido en pura excepción, pues, según acabamos de decir, se trata de explicar cómo un plano cinematográfico de un cineasta posterior a las vanguardias históricas, el mencionado Franju, ha podido influir en la pintura de un artista plenamente vanguardista como Magritte. Esto se debe a que estamos hablando de una de las primeras películas del cineasta francés –Franju, como ya hemos podido comprobar, siempre estuvo muy influido por el surrealismo- y de uno de los últimos cuadros del pintor belga. La imagen cinematográfica que ahora nos ocupa pertenece al cortometraje *El gran Méliès* (*Le grand Méliès*) del año 1952, mientras que las obras de Magritte que guardan relación con aquella, *El hijo del hombre*⁴⁸³ y *La gran guerra*, fueron pintadas en 1964. En cualquier caso, es la segunda de ellas la que mantiene un parecido inexcusable con la imagen de la película de Franju. En ésta es el mago Méliès el que, haciendo un truco para niños, cubre por completo su rostro con un ramo de flores, de la misma manera que en *La gran guerra* Magritte coloca un ingrátido ramo de flores sobre el rostro de la dama que protagoniza el cuadro. En

⁴⁸³ Recordemos que esta obra ya fue citada y analizada en el capítulo anterior para demostrar la influencia de Magritte en el cineasta David Cronenberg. Véase de nuevo la imagen izquierda de la página 415.

ambos casos, además de tan manifiesta coincidencia, el efecto en el espectador es similar: en el film, el bueno de Méliès termina asustando con su truco a los niños a los que pretendía divertir, mientras que en la obra de Magritte, la delicadeza de aquella dama elegantemente vestida se ve rota por el misterio y la monstruosidad que provoca ese elemento ajeno, por muy bello que sea, que oculta su rostro.



El gran Méliès (G. Franju, 1952)



La gran guerra (R. Magritte, 1964)

Se cierra el cuadrado

El caso que vamos a abordar a continuación, si se es extremadamente escrupuloso y férreo en cuanto a los contenidos de este último capítulo, no debería estar aquí incluido, pues, como ya se advirtió con anterioridad, en él se trataba de analizar cuestiones acerca de la influencia de los antiguos films vanguardistas en las artes plásticas desarrolladas durante las últimas décadas. Por ello, hablar aquí del referente iconográfico que supone el monolito totémico de *2001. Una odisea del espacio* para una pintura de la pareja de artistas plásticos formada por Vitaly Komar y Alexander Melamid, podría suponer, en principio, una traición a nuestro objeto de estudio en esta

recta final del trabajo. Pero el hecho de que la obra de estos dos pintores moscovitas pueda suponer el último hito de un camino iconográfico iniciado con el omnipresente *Cuadrado negro* de Malevich, continuado con la imagen de la pantalla en negro propuesta por Vertov en *El hombre de la cámara de cine*, así como, cuatro décadas después, con el consabido monolito ideado por Kubrick en *2001*, justificaría sobradamente su análisis llegado este punto.

La obra a la que nos referimos forma parte de la serie titulada *Símbolos del Big Bang* (2002-2003), expuesta por vez primera en el Museo de la Universidad de Yeshiva. Se trata de una acuarela en blanco y negro que resulta, formalmente, muy sencilla: un resplandor circular –seguramente el sol- se asoma por encima de un perfecto cuadrado negro. Desde luego, la presencia protagonista de ese cuadrado negro, y más tratándose de unos artistas rusos, nos hace pensar de inmediato en la célebre obra de Malevich. Al respecto escribe Mikhail Iampolski: “The black square itself may stand for the primordial night or primordial matter, but it is also an obvious homage to Kazimir Malevich”⁴⁸⁴ (El cuadrado negro, en sí mismo, puede situarse en la noche primigenia o en la materia primigenia, pero es, además, un obvio homenaje a Kazimir Malevich), a lo que, esta vez proponiendo una clara analogía entre el significado de ambos cuadrados, añade: “Malevich’s *Black Square* is itself a symbol of a radical break with a preceding pictorial tradition and of a new *absolutely beginning* modernist art. The *Black Square* captures the modernist Big Bang precisely because a geometrical figure can have no ancestry, no antecedents by dint of its eternity and inmutability”⁴⁸⁵ (El *Cuadrado negro* de Malevich es, en sí mismo, un símbolo de la ruptura radical con la tradición pictórica anterior y de un nuevo “comienzo absoluto” del arte moderno. El *Cuadrado negro* representa el moderno Big Bang precisamente porque una forma geométrica no puede tener ancestros ni antecedentes debido a su eternidad e inmutabilidad).

Está clara, pues, la relación entre la pintura de Malevich y la de Komar y Melamid, pero aún más estrecha y directa resulta, si cabe, la vinculación entre esta segunda y el famoso monolito de *2001*. Es cierto que el hecho de que entre el *Cuadrado*

⁴⁸⁴ IAMPOLSKI, Mikhail, “Symbol and Origin in Komar and Melamid’s *Symbols of the Big Ban*”, *Fulcrum, an annual of poetry and aesthetics*, n° 2, 2003, p. 322.

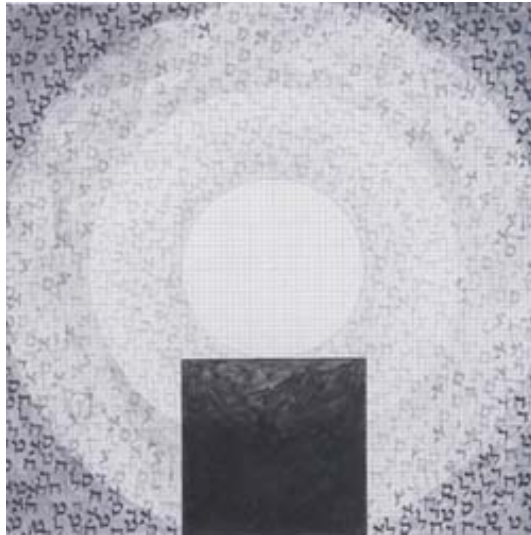
⁴⁸⁵ *Ibidem*.

negro de Malevich y la mencionada obra de sus compatriotas diste casi un siglo, mientras que entre esta última y el film de Kubrick hayan transcurrido apenas treinta y cinco años no quiere decir gran cosa. Por otro lado, tampoco el hecho de que en la primera comparación nos encontremos ante dos obras pictóricas mientras que la segunda se establece con una imagen cinematográfica, significa nada en especial, pues, como se ha pretendido demostrar a lo largo de este estudio, los pintores del último siglo han encontrado referentes, ya sean formales o iconográficos, indistintamente, tanto en el propio ámbito de las artes plásticas como en el del cine. De modo que para secundar la tesis de que la obra en cuestión de Komar y Melamid tiene como fundamental referente iconográfico un plano de la película de Kubrick, por encima, incluso, del omnipresente cuadrado de Malevich, basta con comparar y analizar ambas imágenes.

Recordemos el plano cinematográfico, ofrecido en rotundo contrapicado y con total simetría, en el que el sol y la luna se alinean sobre el monolito, dando lugar a una conjunción astrológica que parece absoluta. Volvamos ahora a la pintura del dúo ruso. Por encima del cuadrado negro emerge, en perfecta simetría, un resplandor estelar. Ningún otro elemento, en ninguno de los dos casos, interfiere en la pureza compositiva y formal que proponen tanto Kubrick como Komar y Melamid. Las concordancias formales saltan a la vista, mientras que, en cuanto al contenido, todo parece indicar que también hay coincidencia. En efecto, en la obra plástica, como el propio título de la serie a la que pertenece indica, se pretende representar el Big Bang, el comienzo del universo, del mismo modo que en el plano cinematográfico, aunque de una manera menos explícita, se quiere representar el comienzo de una nueva era. En ambos casos es el cuadrilátero negro la forma elegida para simbolizar lo primigenio o la eternidad, en definitiva, lo absoluto. De modo que, en conclusión, todo parece indicar que, efectivamente, el dúo artístico ruso ha constituido con su dibujo el último eslabón de una sorprendente y reveladora cadena iconográfica interdisciplinar extendida a lo largo de todo un siglo.



2001. Una odisea del espacio (S. Kubrick, 1968)



Símbolos del Big Bang (Komar & Melamid, 2002-03)

CONCLUSIONES

Después de seleccionar y analizar cientos de obras plásticas y de imágenes cinematográficas, pertenecientes éstas a decenas de películas, estableciendo múltiples y variadas relaciones entre ambos medios artísticos, hemos llegado a una serie de conclusiones que pasamos a exponer a continuación.

En primer lugar, han de ser destacadas dos cuestiones esenciales. Por un lado, una característica fundamental que define el período histórico-artístico en que se centra este trabajo, con la cual se contaba desde un principio y que no ha hecho sino confirmarse a lo largo de la investigación: las constantes, intensas y fructíferas relaciones existentes entre los diferentes medios artísticos durante las vanguardias históricas. Y por otro, una aclaración que resultaba imprescindible hacer desde un principio: que las influencias apuntadas en nuestro estudio del cine en las artes plásticas, principal objeto de esta tesis, pueden haber respondido, en no pocas ocasiones, a factores no contemplados conscientemente por los artistas, siendo en tales casos producto del enorme potencial icónico, expresivo y plástico de un arte como el cine, el cual ha ido calando desde un principio, con la profundidad y la celeridad de ningún otro, en millones de receptores.

Respecto a la influencia de las artes plásticas, y muy especialmente de la pintura, en las vanguardias cinematográficas del primer tercio del pasado siglo, asunto al que se dedicó la primera parte de este trabajo aún siendo la dirección de éste la inversa, sólo cabe subrayar la abundante y variada herencia plástica que se deja ver en las películas de aquellos intrépidos cineastas, sobre todo en los alemanes. A esta cuestión ya habían atendido con anterioridad y de manera profusa varios investigadores, de ahí que en nuestro estudio nos limitásemos a insistir en determinadas iconografías especialmente relevantes de entre las apuntadas por ellos, así como a proponer otras tantas relaciones iconográficas que resultasen novedosas dentro de este mismo campo. A partir de lo cual, concluimos que el cine llevado a cabo durante la República de Weimar, fundamentalmente al que se le otorga el calificativo de expresionista, fue el que evidenció una mayor herencia plástica e iconográfica proveniente tanto del arte de vanguardia como del tradicional, sobre todo de la pintura del XIX. No obstante, la

vanguardia cinematográfica rusa y el cine llevado a cabo por los surrealistas, también se mostraron permeables a dicha influencia. En este sentido, nos resulta especialmente llamativa la particular revisión que hizo Eisenstein de la iconografía religiosa tradicional, sobre todo en *El acorazado Potemkin*. De igual modo, ha llamado nuestra atención el hecho de que el cine surrealista no sólo se nutriese de imágenes plásticas procedentes de su propio movimiento, sino que también lo hiciese de otras correspondientes a ese arte tradicional del que tanto abominaban sus miembros.

En cuanto al primer elemento en que hemos expuesto la posible influencia del cine en las artes plásticas, el movimiento, se nos impone una importante reflexión. Pese a no darse ningún procedimiento realmente novedoso en cuanto a la representación del movimiento en las artes plásticas tras la invención del cine, sí que se observa un notable aumento en el número de obras que aspiran a ello -fundamentalmente en el ámbito futurista, pero también a través de ciertas derivaciones del cubismo y de otras vanguardias- a partir de dicho acontecimiento. De manera que no se puede hablar aquí de una influencia directa del cine en las artes plásticas en lo que a calidad -por así decirlo- se refiere, pero sí en cuanto a cantidad, pues resulta incuestionable la proliferación de esculturas y, sobre todo, pinturas que aspiraban a representar el movimiento, aunque fuese por métodos tradicionales, después de que el cine ya lo hubiese conseguido de manera plena gracias a su propia esencia. Y por supuesto, la fascinación por el dinamismo que imperó en las últimas décadas del XIX y las primeras del XX, donde habría que incluir el propio fenómeno cinematográfico, tuvo mucho que ver en ello.

En la segunda parte se abordaron cuestiones relativas a la luz y el color. Cabe destacar, en este sentido, el curioso efecto de luz movida, al que se ha recurrido con frecuencia a lo largo de la historia del cine, que se deja ver en una obra tan carismática como el *Guernica* de Picasso. Igualmente, respecto al color, destacaron tanto el uso del blanco y negro en numerosísimas obras, y ya no sólo en dibujos o bocetos preparatorios como había ocurrido en la pintura tradicional, como el empleo de colores que bañaban por completo los cuadros, como si de un virado cinematográfico se tratase, siendo el caso del azul especialmente frecuente y significativo. Del mismo modo, otros aspectos

ligados a la luz y al color, como lo son las sombras y las transparencias, también se revelaron como deudoras del cine en determinados supuestos: aquellas sombras que actúan como personajes independientes y amenazantes, así como ciertas transparencias que parecen ser deudoras de las sobreimpresiones fílmicas.

Los encuadres y las angulaciones procedentes del lenguaje cinematográfico dejaron también su huella indeleble en la pintura. Ciertamente es que hubo insignes precursores en este terreno –Degas, sin ir más lejos–, pero también lo es el hecho de que durante los primeros decenios del siglo XX proliferaron de forma llamativa cuadros en los que los cuerpos de sus protagonistas quedaban tajantemente cortados por sus bordes, así como otros que exhibían inclinaciones sorprendentes. En estos casos, como ya se advirtió, la posible influencia de la fotografía ha de ser igualmente contemplada. También aparecieron obras protagonizadas por fragmentos corporales –ojos, bocas, dedos...– o por rostros representados a un tamaño nunca visto antes de que la gran pantalla los convirtiese en familiares para el espectador de la época. Por su parte, algo tan esencialmente cinematográfico como es el montaje también pasaba con sorprendente naturalidad al ámbito de las artes plásticas. Los *collages* cubistas y los fotomontajes, tanto dadaístas como constructivistas, además de ciertas pinturas de Max Ernst, se hicieron eco de la propia esencia del montaje cinematográfico: cortar y pegar. En este sentido, esa suerte de montaje interno que reinaba en films como los del mago Méliès, parece haber influido notablemente en tales experiencias llevadas a cabo por cubistas y dadaístas, así como en las curiosas pinturas de Ernst, mientras que en el caso de los constructivistas rusos se nos revelaba el montaje de atracciones de Eisenstein como el referente más probable. En último lugar, y también con el montaje como fuente de inspiración, aunque esta vez unido a otros factores, artistas como Picasso, Dalí y el propio Ernst, dejaron testimonio de la importante deuda que mantenían con el lenguaje cinematográfico en lo tocante a este punto.

También las referencias cinematográficas más explícitas, y a veces anecdóticas, que poblaron numerosas obras plásticas de las vanguardias han tenido cabida en este estudio. Hablamos de las presencias o citas, ya fuesen referidas a personalidades del cine, sobre todo actrices y actores de Hollywood, o a personajes de

ficción aupados al imaginario colectivo por el séptimo arte. Era ya un asunto de dominio público el de la fascinación que destacados artistas de vanguardia, especialmente los surrealistas, sintieron hacia las grandes divas y los disparatados cómicos del cine clásico, así como hacia algunos carismáticos personajes de aquellos films, idea que no hizo más que constatarse en las escasas páginas que dedicamos a la cuestión. Por el contrario, resultó significativamente más extenso el capítulo dedicado a ciertos tipos iconográficos creados por el cine y que terminaron pasando al ámbito de las artes plásticas, cuestión de mayor enjundia, complejidad e interés. En efecto, puede que sea éste el elemento que mejor delata ese formidable poder icónico del cine al que ya hemos aludido con anterioridad. De hecho, ya no sólo se trata de que el cine aporte personajes, ya sean reales o de ficción, al mundo de las artes plásticas, sino de que incorpore determinadas iconografías al imaginario colectivo y, por ende, al de los artistas plásticos, que no tenían ninguna raigambre en el arte tradicional. El caso de Magritte con respecto al serial *Fantômas* resulta paradigmático en cuanto a esta diferenciación entre presencias e iconografías.

En la última parte del trabajo, integrada por dos capítulos, se insiste en la cuestión iconográfica. Ciertamente es que en ella se transgreden en parte los márgenes cronológicos establecidos desde un principio, pues de lo que se trata es de encontrar referentes iconográficos que procedan tanto de las artes plásticas como del cine de las vanguardias históricas en los mismos ámbitos artísticos pero de décadas posteriores, sobre todo de los ochenta en adelante, y, eso sí, de manera cruzada, pues ésta ha sido siempre la base de este trabajo. Concluimos al respecto que ha resultado bastante más extensa y variada la huella iconográfica que los artistas de vanguardia, mayoritariamente los surrealistas, han dejado en el cine posterior a su tiempo. En este sentido, resulta especialmente llamativo el caso del cine fantástico postmoderno, tanto el de ciencia-ficción como el de terror, donde el surrealismo plástico se revela como una incontestable y generosa fuente iconográfica. Por otro lado, cuando fijamos nuestra atención en las artes plásticas de las últimas décadas, observamos que los homenajes al cine de las viejas vanguardias en forma de cita o de presencia se colocan al mismo nivel que las tipologías iconográficas. Y es en ambos casos el cine expresionista alemán el

que se impone con rotundidad sobre el resto de vanguardias cinematográficas a la hora de fascinar a los artistas contemporáneos, como atestiguan las obras con sentido de homenaje del británico Dave McKean o las inspiradas en el tipo urbano de *Metrópolis* de Orcajo y García Revuelta.

Por supuesto, ha habido algunas obras plásticas que han salido a colación en varios capítulos. Esto no hace sino confirmar lo que ya se advirtió desde el comienzo: que la coincidencia de dos o más elementos que pudiesen vincularse con el cine en una misma obra, aunque cada uno de ellos por separado no fuese lo suficientemente concluyente como para establecer tal relación, se nos antoja un argumento válido para hablar de un más que probable ascendiente cinematográfico. Igualmente, se han creado ciertas unidades de investigación dentro del propio trabajo que han ido emergiendo en determinados capítulos a medida que iban creciendo y desarrollándose. El caso que mejor ejemplifica este curioso y revelador fenómeno es el del *Cuadrado negro* de Malevich y su largo recorrido interdisciplinar.

En conclusión, no se puede decir que el cine haya revolucionado la pintura, o las artes plásticas en general, pero sí que ha influido significativamente en ellas desde el mismo momento en que fue alumbrado. Y en este sentido, las viejas vanguardias artísticas demostraron una permeabilidad hacia dichas influencias a la que únicamente se puede comparar la que tuvieron en los sesenta –eso sí, casi en exclusividad a nivel iconográfico y de citas- el pop-art y sus derivados. De modo que podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que la relación cine-artes plásticas encuadrada en el período de las vanguardias históricas ha sido uno de los fenómenos más intensos, fructíferos y reveladores del arte contemporáneo.

ANEXOS

ANEXO I

Filmografía seleccionada

La filmografía que se expone a continuación está constituida por aquellas películas que han sido objeto de análisis a lo largo de este trabajo⁴⁸⁶. Muchas de ellas pertenecen, como es lógico, a las vanguardias cinematográficas desarrolladas en Europa durante los años veinte y primeros treinta, pues ha sido éste el período en el que se ha centrado el grueso de nuestra investigación. No obstante, también tienen aquí cabida ciertos films anteriores, pertenecientes a las dos primeras décadas de la historia del cine, porque han sido utilizados en alguna que otra ocasión para ilustrar determinadas cuestiones o, directamente, porque en ellos aparecían elementos iconográficos que han sido objeto de nuestro estudio. De la misma manera, también aparecen películas posteriores a aquel prodigioso período de las vanguardias, aquellas que en la segunda mitad del siglo, y sobre todo en sus últimas décadas, se han hecho eco, ya sea a través de simples presencias o de iconografías, de las artes plásticas desarrolladas en aquella época. Por último, cabe destacar que varias de las películas aquí reunidas resultan receptoras de elementos procedentes del ámbito de las artes plásticas y, al mismo tiempo, fuentes de inspiración para posteriores obras plásticas. Es ésta una cuestión sobre la que ya se ha llamado la atención, en los momentos en que ha sido pertinente, a lo largo del trabajo. Las películas son expuestas en orden cronológico.

⁴⁸⁶ No aparecen aquí recogidas todas aquellas películas que hayan sido tan sólo mencionadas en algún momento a lo largo del trabajo, sólo las que presentaban algún elemento de análisis. No obstante, suponen una excepción aquellas que resultan un hito incontestable en el período de las vanguardias cinematográficas.

- ***Viaje a la luna*** (*Le Voyage dans la Lune*) Francia, 1902.

Producción: Star Film Studios

Dirección: Georges Méliès

Guión: Georges Méliès, a partir de las novelas de Julio Verne y H. G. Wells.

Fotografía: Michault, Lucien Tainguy.

Dirección artística: Georges Méliès

Reparto: Geoges Meliès, Victor André, Henri Delannoy, Farjaux Kelm, Bleurette Bernon.

- ***Fantomas*** (*Fantômas*) Francia, 1913-1914. Serial de cinco episodios.

Producción: Film Gaumont

Dirección: Louis Feuillade

Guión: Louis Feuillade, a partir de las novelas de Pierre Souvestre y Marcel Allain.

Fotografía: Georges Guérin

Decorados: Robert-Jules Garnier

Reparto: René Navarre, Edmond Breón, Georges Melchior, Renée Carl, Yvette Andreyor, Jean Faber, André Luguët, Henri Volbert.

- ***Los vampiros*** (*Les vampires*) Francia, 1915-1916. Serial de diez episodios.

Producción: Film Gaumont

Dirección: Louis Feuillade

Guión: Louis Feuillade, Georges Meiers.

Fotografía: Georges Guérin, Manichoux.

Decorados: Robert-Jules Garnier

Reparto: Musidora, Édouard Mathé, Marcel Lévesque, Jean Ayme, Fernand Hermann, Louis Lagrange, Satacia Napierkowska.

- *Thais*. Italia, 1916.

Producción: Novissima Film

Dirección: Antón Giulio Bragaglia

Guión: Ricardo Cassano y Antón Giulio Bragaglia, a partir de la novela de Anatole France.

Fotografía: Luigi Dell'Otti

Decorados: Enrico Prampolini

Reparto: Thais Galitzky, Augusto Bandini, Alberto Casanova, Dante Paletti, Mario Parnagnoli, Ileana Leonidoff.

- *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Cabinet des Doktor Caligari*) Alemania, 1919.

Producción: Decla-Film-Gesellschaft & Co.

Dirección: Robert Wiene

Guión: Carl Meyer, Hans Janowitz.

Fotografía: Willy Hameister

Decorados: Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig.

Reparto: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér, Lil Dagover, Hans Heinz von Twardowski, Rudolf Lettinger, Rudolf Klein-Rogge.

- *El Golem* (*Der Golem*) Alemania, 1920.

Producción: Projektions-A.G. Union

Dirección: Paul Wegener, Carl Boese.

Guión: Paul Wegener, Henrik Galeen.

Fotografía: Karl Freund

Decorados: Hans Poelzig, Marlene Poelzig.

Reparto: Paul Wegener, Albert Steinrück, Lyda Salmonova, Ernst Deutsch, Hanns Sturm, Lotear Müthel, Otto Gebühr.

- ***La luz que mata*** (*Der Gang in die Nacht*) Alemania, 1920.

Producción: Goron-Film

Dirección: Friedrich W. Murnau

Guión: Carl Mayer, a partir del guión *Der Sieger* de Harriet Bloch.

Fotografía: Max Lutze

Decorados: Heinrich Richter

Reparto: Olaf Fönss, Erna Morena, Conrad Veidt, Clementine Plessner, Gudrun Brunn-Stefensen.

- ***Las tres luces*** (*Der Müde Tod*) Alemania, 1921.

Producción: Decla-Bioscop

Dirección: Fritz Lang

Guión: Thea von Harbou, Fritz Lang.

Fotografía: Erich Nitzchmann, Hermann Saalfrank, Fritz Arno Wagner.

Decorados: Walter Röhrig, Robert Herlth, Hermann Warm.

Reparto: Bernhardt Goetzke, Lil Dagover, Walter Jansen, Hans Sternbert, Max Adalbert, Erich Pabst, Hermann Picha, Marie Wismar, Aloisia Lehnert, Rudolf Klein-Rogge, Eduard von Klein-Rogge, Lewis Brody, Lina Paulsen, Paul Bienfeldt, Karl Huzsar, Max Adalbert.

- ***Nosferatu, el vampiro*** (*Nosferatu, Eine Synphonie des Grauens*) Alemania, 1922.

Producción: Prana-Film Gmbh.

Dirección: Friedrich W. Murnau

Guión: Henrik Galeen, a partir de la novela de Bram Stoker.

Fotografía: Fritz Arno Wagner

Decorados: Albin Grau

Reparto: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach, Greta Schröder, Ruth Landshoff, Georg H. Schnell, Gustav Botz.

- ***El doctor Mabuse*** (*Doktor Mabuse, der Spieler*) Alemania, 1922.

Dividida en dos partes:

1ª. *Doktor Mabuse, Der grobe Spieler, ein Bild der Zeit*

2ª *Doktor Mabuse, Inferno, ein Spiel von Menschen der Zeit*

Producción: Ullstein-Uco-Film/Decla-Bioscop-UFA

Dirección: Fritz Lang

Guión: Thea von Harbou y Fritz Lang, a partir de la novela de Norbert Jacques.

Fotografía: Carl Hoffmann, Erich Nitzschmann.

Decorados: Carl Stahl-Urach, Otto Hunte, Erich Kettelhut, Kart Vollbrecht.

Reparto: Rudolf Klein-Rogge, Alfred Abel, Bernhardt Goetzke, Aud Egede Nissen, Gertrud Welcker, Robert Foster-Larrinaga, Paul Richter, Julius Hermann, Lydia Potechina, Julius Falkenstein, Hans Adalbert Schlettow, Georg John.

- ***El retorno a la razón*** (*Le retour à la raison*) Francia, 1923.

Producción: Man Ray

Dirección: Man Ray

Fotografía: Man Ray

- ***La rueda*** (*La roue*) Francia, 1923.

Producción: Films Abel Gance

Dirección: Abel Gance

Guión: Abel Gance

Fotografía: Gaston Brun, Marc Bujard, Léonce-Henri Burel, Maurice Duverger.

Reparto: Séverin-Mars, Ivy Close, Gabriel de Gravon, Max Maxudian, Pierre Magnier, Gil Clary.

- ***Los Nibelungos*** (*Die Nibelungen*) Alemania, 1924.

Dividida en dos partes:

1ª *Siegfried Tod*

2ª *Kriemhilds Rache*

Producción: Decla-Bioscop A.G.

Dirección: Fritz Lang

Guión: Thea von Harbou

Fotografía: Carl Hoffmann, Günther Rittau.

Decorados: Otto Hunte, Kart Vollbrecht, Erich Kettelhut.

Reparto: Paul Richter, Margarete Schön, Hanna Ralph, Theodor Loos, Gertrud Arnold, Hans Carl Müller, Bernhard Goetzke, Hans Adalbert Schlettow, Georg John, Georg Jurowski, Rudolf Klein-Rogge.

- ***La huelga*** (*Stacka*) URSS, 1924.

Producción: Goskino

Dirección: Sergei Eisenstein

Guión: Sergei Eisenstein, Valeri Pletniov, I. Kravchinovski.

Fotografía: Eduard Tissé

Reparto: Maxim Straukh, Grigori Alexandrov, Mijail Gomorov, Ivan Ivanov.

- ***Entreacto*** (*Entre´acte*) Francia, 1924.

Producción: Rolf de Maré-Les Ballets Suedois

Dirección: René Clair

Guión: Francis Picabia, René Clair.

Fotografía: Jimmy Berliet

Reparto: Jean Borlin, Inge Fries, Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Eric Satie, Georges Auric, Marcel Achard, Pierre Scize, Touchagues.

- ***El ballet mecánico*** (*Le ballet mécanique*) Francia, 1924.

Producción: Fernand Léger

Dirección: Fernand Léger

Guión: Fernand Léger

Fotografía: Dudley Murphy

Reparto: Katherine Murphy, Kiki de Montparnasse, Dudley Murphy.

- ***La inhumana*** (*L'Inhumaine*) Francia, 1924.

Producción: Cinégraphic

Dirección: Marcel L'Herbier

Guión: Marcel L'Herbier, Pierre Dumarchais, Georgette Leblanc.

Fotografía: Georges Specht

Decorados: Fernand Léger, Rob Mallet-Stevens, Alberto Cavalganti, Pierre Chareau,
Claude Autant-Lara.

Reparto: Jaque Catelain, Georgette Leblanc, Marcelle Pradot, Philippe Héliat.

- ***El acorazado Potemkin*** (*Bronenosets Potyomkin*) URSS, 1925.

Producción: Goskino

Dirección: Sergei Eisenstein

Guión: Sergei Eisenstein, Nina Agadshanova-Schutko.

Fotografía: Eduard Tissé

Reparto: Alexander Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Alexandrov, Mijail Gornorov,
Alexander Ljovschin.

- ***Anemic Cinéma***. Francia, 1925.

Producción: Marcel Duchamp

Dirección: Marcel Duchamp

Fotografía: Man Ray

- ***Fausto*** (*Faust, Eine deutsche Volkssage*) Alemania, 1926.

Producción: UFA

Dirección: Friedrich W. Murnau

Guión: Hans Kyser, a partir de la obra de Goethe.

Fotografía: Carl Hoffmann

Decorados: Robert Herlth, Walter Röhrig.

Reparto: Emil Jannings, Gösta Ekman, Camilla Horn, Wilhelm Dieterle, Frieda Richard
Eric Barclay, Werner Fuetterer. Hanna Ralph.

- ***Metrópolis*** (*Metropolis*) Alemania, 1926.

Producción: UFA

Dirección: Fritz Lang

Guión: Thea von Harbou

Fotografía: Kart Freund, Günther Rittau.

Decorados: Otto Hunte, Karl Vollbrecht, Erich Kettelhut.

Reparto: Brigitte Helm, Gustav Frölich, Alfred Abel, Rudolf Klein-Rogge, Theodor
Loos, Erwin Biswanger, Fritz Rasp, Heinrich George, Olaf Storm, Heinrich Gotto, Hans
Leo Reich.

- ***Las aventuras del príncipe Achmed*** (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*) Alemania,
1926.

Producción: Comenius Film

Dirección: Lotte Reiniger

Guión: Lotte Reiniger, a partir de *Las mil y una noches*.

Colaboradores: Carl Koch, Walter Ruttmann, Alexander Kardan, Walter Türck, Bertolt
Bartosh.

- ***Emak Bakia***. Francia, 1926.

Producción: Arthur Wheeler

Dirección: Man Ray

Fotografía: Man Ray, Jacques-André Boiffard.

Reparto: Kiki de Montparnasse, Jacques Rigaut, Rose Wheeler.

- ***La madre*** (*Mat'')* Rusia, 1926.

Producción: Mezhrabpom

Dirección: Vselovolod Pudovkin

Guión: Nathan Zarkhi, a partir de la novela de Máximo Gorki.

Fotografía: Anatoli Golovnya

Reparto: Vera Baranovskaya, Nikolai Batalov, Alexander Chistyakov, Anna Zemtsova, Ivan Kobal-Samborsky.

- ***Octubre*** (*Oktiabr*) URSS, 1927.

Producción: Sovkino

Dirección: Sergei Eisenstein

Guión: Sergei M. Eisenstein, Grigori Aleksandrov.

Fotografía: Eduard Tissé

Reparto: Vassili Nikandrov, Vladimir Popov, Boris Livanov, Nikolai Podvoisky, Eduard Tissé.

- ***La estrella de mar*** (*L'étoile de mer*) Francia, 1928.

Producción: Man Ray

Dirección: Man Ray

Guión: a partir de un poema de Robert Desnos.

Fotografía: Man Ray, Jacques-André Boiffard.

Reparto: Kiki de Montparnasse, André de la Rivière, Robert Desnos.

- ***Fantasmas antes del desayuno*** (*Vormittagsspuk*) Alemania, 1928.

Producción: Deutsche Kammermusik de Baden-Baden

Dirección: Hans Richter

Guión: Werner Graeff

Fotografía: Reimar Kuntze

Reparto: Paul Hindemith, Hans Richter, Darius Milhaud, Werner Graeff, Jean Oser, Walter Gronosaty.

- ***La concha y el clérigo*** (*Le coquille et le clergyman*) Francia, 1928.

Producción: Germaine Dulac

Dirección: Germaine Dulac

Guión: Antonin Artaud

Fotografía: Paul Guichard

Reparto: Alex Alin, Genica Athanasiou, Lucien Bataille.

- ***La pasión de Juana de Arco*** (*La passion de Jeanne D'arc*) Francia, 1928.

Producción: Société Générale des Films

Dirección: Carl Theodor Dreyer

Guión: Carl Theodor Dreyer, Joseph Delteil.

Fotografía: Rudolph Maté, Goestula Kottula.

Reparto: Renée Jeanne Falconetti, Eugene Silvain, Maurice Schutz, Michel Simon, Antonin Artaud, André Berley.

- ***Los misterios del Castillo de Dados*** (*Les mystères du château de Dé*) Francia, 1929.

Producción: Vizconde de Noailles

Dirección: Man Ray

Guión: Man Ray

Fotografía: Man Ray, Jacques-André Boiffard.

Reparto: Man Ray, Jacques-André Boiffard, Marie-Laure Noailles, Alice de Montgomery, Eveline Orłowska, Georges Auric, Vizconde de Noailles, Conde de Beaumont, Marie Raval, Lily Pastre, Bernard Deshoulières.

- ***Un perro andaluz*** (*Un chien andalou*) Francia, 1929.

Producción: Luis Buñuel

Dirección: Luis Buñuel

Guión: Luis Buñuel, Salvador Dalí.

Fotografía: Albert Duverger

Reparto: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel, Jaume Miravittles, Salvador Dalí, Fano Mesan, Robert Hommet.

- *El hombre de la cámara de cine* (*Celovec Kinoapparatom*) URSS, 1929.

Producción: VUFKU

Dirección: Dziga Vertov

Guión: Dziga Vertov

Fotografía: Mijail Kaufman

- *Die Weisse Höle von Piz Palü*. Alemania, 1929.

Producción: Sokal Film

Dirección: Arnold Fanck, Georg W. Pabst.

Guión: Arnold Fanck, Ladislao Vajda.

Fotografía: Sepp Allgeier, Richard Angst, Hans Schneeberger.

Reparto: Gustav Diessl, Leni Riefenstahl, Mizzi Götzl, Ernst Petersen, Ernst Udet, Otto Spring, Kurt Gerron.

- *La edad de oro* (*L'âge d'or*) Francia, 1930.

Producción: Vizconde de Noailles

Dirección: Luis Buñuel

Guión: Luis Buñuel, Salvador Dalí.

Fotografía: Albert Duveryer

Reparto: Lya Lys, Gaston Modot, Germaine Noizet, Pierre Prévert, Max Ernst, Caridad de Laverdesque, Lionel Salem, José Artigas, Pancho Cossío.

- *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*) Francia, 1930.

Producción: Vizconde de Noailles

Dirección: Jean Cocteau

Guión: Jean Cocteau

Fotografía: Georges Perinal

Decorados: Jean Gabriel d'Eaubonne

Reparto: Enrique Rivero, Elizabeth Lee Millar, Feral Benga, Pauline Carton, Jean Desbordes, Odette Talazac, Fernand Deschamps, Lucien Payer, Barbette.

- ***Tabú*** (*Tabu. A Story of the South Seas*) EE.UU., 1931.

Producción: Paramount Pictures

Dirección: Friedrich W. Murnau, Robert J. Flaherty.

Guión: Friedrich W. Murnau, Robert J. Flaherty.

Fotografía: Floyd Crosby, Robert J. Flaherty.

Reparto: Matahi, Anne Chevalier, Bill Bambridge, Hitu.

- ***King Kong***. EE.UU., 1933.

Producción: RKO

Dirección: Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper.

Guión: Merian C. Cooper, James Ashmore Creelman, Ruth Rose, Edgar Wallace.

Fotografía: Edward Linden, J. O. Taylor, Vernon L. Walter.

Dirección artística: Willis O'Brien

Reparto: Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot, Frank Reicher, Sam Hardy, Steve Clemente, Noble Johnson, James Flavin.

- ***Meshes of the Afternoon***. EE.UU., 1943.

Producción: Maya Deren, Alexander Hammid.

Dirección: Maya Deren

Guión: Maya Deren

Fotografía: Alexander Hammid

Reparto: Maya Deren, Alexander Hammid.

- ***La bestia con cinco dedos*** (*The Beast with Five Fingers*). EE.UU., 1946.

Producción: Warner Bros

Dirección: Robert Florey

Guión: Curt Siodmank, a partir de una historia de William Fryer Harvey.

Fotografía: Wesley Anderson

Reparto: Peter Lorre, Andrea King, Robert Alda, Victor Francen, J. Carrol Naish, Pedro de Córdoba, John Alvin, Charles Dingle, Patricia Barry.

- *El gran Méliès (Le grand Méliès)* Francia, 1952.

Producción: Fred Orain

Dirección: Georges Franju

Guión: Georges Franju

Fotografía: Jacques Mercanton

Reparto: Madame Méliès, André Méliès, Jeanne D'Alcy, François Lallement.

- *Sueños (Kvinnodröm)* Suecia, 1955.

Producción: Sandrew Produktion

Dirección: Ingmar Bergman

Guión: Ingmar Bergman

Fotografía: Holding Bladh

Reparto: Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Gunnar Björnstrand, Ulf Palme, Inga Landgré, Sven Lindberg, Naima Wifstrand.

- *Fresas salvajes (Smultronstället)* Suecia, 1957.

Producción: Svensk Filmindustri

Dirección: Ingmar Bergman

Guión: Ingmar Bergman

Fotografía: Gunnar Fischer

Reparto: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Folke Sundquist, Naima Wifstrand, Björn Bjelvenstam.

- *Boccaccio 70*. Italia, 1962. Acto II. *Le tentazioni del doctor Antonio (Las tentaciones del doctor Antonio)*

Producción: Cineriz / Francinex

Dirección: Federico Fellini

Guión: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinalli.

Fotografía: Otello Martelli

Dirección artística: Piero Zuffi

Reparto: Pepino de Filippo, Anita Ekberg.

- *Judex*. Francia, 1963.

Producción: Filmes Cinematografica / Comptoir Français du Film Production

Dirección: Georges Franju

Guión: Jacques Champreux, Francis Lacassin.

Fotografía: Marcel Fradetal

Reparto: Channing Pollock, Edith Scob, Francine Berge, Michel Vitold.

- *Fellini, ocho y medio (Otto e mezzo)* Italia, 1963.

Producción: Cineriz / Francinex

Dirección: Federico Fellini

Guión: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi.

Fotografía: Gianni di Venanzo

Reparto: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falk, Barbara Steele, Guido Alberti, Mario Pisu, Caterina Boratto, Eddra Gale, Madeleine LeBeau, Giulio Paradisi.

- *La hora del lobo (Vargtimmen)* Suecia, 1968.

Producción: Svensk Filmindustri

Dirección: Ingmar Bergman

Guión: Ingmar Bergman

Fotografía: Sven Nykvist

Reparto: Max von Sydow, Liv Ullman, Erland Josephson, Ingrid Thulin, Gertrud Fridh, Gudrun Brost, Ulf Johanson, Naima Wifstrand, Bertil Anderberg, Georg Rydeberg.

- ***Fando y Lis***. México, 1968.

Producción: Producciones Pánicas

Dirección: Alejandro Jodorowsky

Guión: Alejandro Jodorowsky, a partir de la obra teatral de Fernando Arrabal.

Fotografía: Rafael Corkidi, Antonio Reynoso.

Reparto: Sergio Kleiner, Diana Mariscal, María Teresa Rivas, Elisabeth Moore, Vicente Moore.

- ***2001. Una odisea del espacio*** (*2001. A Space Odyssey*) Reino Unido, 1968.

Producción: Metro Goldwyn Mayer

Dirección: Stanley Kubrick

Guión: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke, a partir de la novela de Arthur C. Clarke.

Fotografía: Geoffrey Unsworth

Reparto: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Margaret Tyzack, Douglas Rain, Leonard Rossiter, Robert Beatty, Frank Miller, Sean Sullivan, Vivian Kubrick.

- ***Satiricón*** (*Fellini-Satyricon*) Italia, 1969.

Producción: Produzioni Europee Associati

Dirección: Federico Fellini

Guión: Bernardino Zapponi y Federico Fellini, a partir de la obra de Petronio.

Fotografía: Giuseppe Rotunno

Decorados: Danilo Donati

Reparto: Martin Potter, Hiram Keller, Capucine, Lucía Bosé, Max Born, Alain Cuny, Salvo Randone.

- ***El topo***. México, 1970.

Producción: Producciones Pánicas

Dirección: Alejandro Jodorowsky

Guión: Alejandro Jodorowsky

Fotografía: Rafael Corkidi

Reparto: Alejandro Jodorowsky, Jacqueline Luis, Mara Lorenzo, Frontis Jodorowsky, José Legarreta, Alfonso Arau, José Luis Fernández, David Silva.

- *La montaña sagrada*. México, 1973.

Producción: Producciones Pánicas

Dirección: Alejandro Jodorowsky

Guión: Alejandro Jodorowsky

Fotografía: Rafael Corkidi

Reparto: Alejandro Jodorowsky, Horacio Salinas, Zamira Saunders, Juan Ferrara, Adriana Page, Buró Kleiner, Valerie Jodorowsky, Nicky Nichols, Luis Loveli, Ana De Sade.

- *El exorcista (The Exorcist)* EE.UU., 1973.

El exorcista. El montaje del director (The Exorcist. Director's cut) 2000.

Producción: Warner Bros Pictures

Dirección: William Friedkin

Guión: William Peter Blatty, a partir de su propia novela.

Fotografía: Owen Roizman

Maquillaje: Dick Smith, William A. Farley.

Reparto: Linda Blair, Jason Miller, Max von Sydow, Ellen Burstyn, Lee J. Cobb, Kitty Winn, Jack MacGowran, Arthur Storch, Barton Heyman.

- *Alien, el octavo pasajero (Alien)* Reino Unido, 1979.

Producción: 20th Century Fox / Brandywine Productions

Dirección: Ridley Scott

Guión: Dan O'Bannon

Fotografía: Dereck Vanlint, Denys Ayling.

Dirección artística: Roger Christian, Les Dillely.

Reparto: Sigourney Weaver, John Hurt, Yaphet Kotto, Tom Skerritt, Veronica Cartwright, Ian Holm.

- *Blade Runner*. EE.UU., 1982.

Producción: Warner Bros Pictures

Dirección: Ridley Scott

Guión: David Webb Peoples y Hampton Fancher, a partir de la novella de Philip K. Dick.

Fotografía: Jordan Cronenweth

Dirección artística: David Snyder

Reparto: Harrison Ford, Sean Young, Daryl Hannah, Rutger Hauer, Edward James Olmos, Joanna Cassidy, Brion James.

- *Hellraiser, los que traen el infierno (Hellraiser)* Reino Unido, 1987.

Producción: Cinemarque Entertainment BV / Film Futures / Rivdel Films

Dirección: Clive Barker

Guión: Clive Barker

Fotografía: Robin Vigdeon

Reparto: Andrew Robinson, Clare Higgins, Ashley Laurence, Sean Chapman, Oliver Smith, Doug Bradley, Nicholas Vince, Robert Hines.

- *El almuerzo desnudo (The Naked Lunch)* Canadá, 1991.

Producción: Recorded Pictures Company Ltd / Naced Lunch Productions Ltd.

Dirección: David Cronenberg

Guión: David Cronenberg, a partir de la novela de William Burroughs.

Fotografía: Peter Suschitzky

Maquillaje: Chris Walas Inc.

Reparto: Peter Weller, Judy Davis, Ian Holm, Roy Scheider, Julian Sands, Nicholas Campbell, Monique Mercure, Joseph Scorsiani.

- ***Pesadilla antes de Navidad*** (*The Nightmare Before Christmas*) EE.UU., 1993.

Producción: Touchstone Pictures / Skellington Productions Inc.

Dirección: Henry Selick

Guión: Caroline Thompson, a partir de una historia de Tim Burton.

Fotografía: Pete Kozachik

Dirección artística: Deane Taylor

- ***Hable con ella***. España, 2002.

Producción: El Deseo S.A.

Dirección: Pedro Almodóvar

Guión: Pedro Almodóvar

Fotografía: Javier Aguirresarobe

Reparto: Javier Cámara, Leonor Watling, Darío Grandinetti, Rosario Flores, Geraldine Chaplin, Mariola Fuentes, Cecilia Roth, Paz Vega, Fele Martínez, Pina Bausch, José Sancho, Loles León, Chus Lampreave, Elena Anaya.

- ***La novia cadáver*** (*The Corpse Bride*) EE.UU., 2005.

Producción: Warner Bros. Pictures / Tim Burton Animation Co. / Laika Entertainment / Patalex Productions / Tim Burton Productions / Will Vinton Studios

Dirección: Tim Burton, Mike Johnson.

Guión: John August, Caroline Thompson, Pamela Pettler, Tim Burton, Carlos Grangel.

Fotografía: Pete Kozachik

Dirección artística: Nelson Lowry

- ***La guerra de las galaxias. Episodio III: La venganza de los Sith*** (*Star Wars. Episode III: Revenge of the Sith*) EE.UU., 2007.

Producción: 20th Century Fox

Dirección: George Lucas

Guión: George Lucas, Jonathan Hales.

Fotografía: David Tattersall

Efectos especiales: John Knoll, Roger Guyett.

Reparto: Ewan McGregor, Natalie Portman, Samuel L. Jackson, Hayden Christensen, Ian McDiarmid, Ahmed Best, Anthony Daniels, Andrew Secombe, Kenny Baker, Christopher Lee.

- *Los abrazos rotos*. España, 2009.

Producción: El Deseo S.A.

Dirección: Pedro Almodóvar

Guión: Pedro Almodóvar

Fotografía: Rodrigo Prieto

Reparto: Penélope Cruz, Lluís Homar, Blanca Portillo, José Luis Gómez, Rubén Ochandiano, Ángela Molina, Tamar Novas, Lola Dueñas, Chus Lampreave, Kivi Manver, Mariola Fuentes, Carmen Machi, Kira Miró.

ANEXO II

Obras seleccionadas

A continuación se expone un listado de las obras, correspondientes a diversas técnicas, aunque mayoritariamente pictóricas, que han sido citadas a lo largo del trabajo. Muchas de ellas han resultado objeto de análisis, mientras que otras tan sólo han sido mencionadas. El orden establecido es cronológico.

- *Venus de Milo* (siglo II a.C.)
- *El tributo de la moneda* (1424-1425). Masaccio.
- *Puerta del Paraíso* (1425-1452). Lorenzo Ghiberti.
- *Cristo muerto* (1480). Mantegna.
- *Nacimiento de Venus* (1485). Sandro Botticelli.
- *La construcción de la torre de Babel* (1563). Pieter Brueghel el Viejo.
- *La construcción de la pequeña torre de Babel* (1563). Pieter Brueghel el Viejo.
- *El triunfo de la muerte* (1562). Pieter Brueghel el Viejo.
- *Cristo muerto* (1582). Annibale Carracci.
- *Magdalena penitente* (1597). Caravaggio.
- *Santo Entierro* (1602-1604). Caravaggio.
- *El cambista* (1627). Rembrandt.
- *San Pablo en su escritorio* (1629). Rembrandt.
- *Mano de hombre* (1630). Diego Velázquez.
- *Estudioso meditabundo* (1631). Rembrandt.
- *Ledikant* (1646). Rembrandt.
- *Éxtasis de Santa Teresa* (1646-1652). Gian Lorenzo Bernini.
- *Lección de anatomía del doctor Deijman* (1656). Rembrandt.
- *Las hilanderas* (1657). Diego Velázquez.
- *Moisés con las tablas de la ley* (1659). Rembrandt.

- *Caballero con chambergo* (1662). Nicolás de Villacis.
- *Jeroglíficos de las postrimerías: Finis Gloríae Mundi* (1671-1672). Juan Valdés Leal.
- *Marat* (1793). Jacques-Louis David.
- *El sueño de la razón produce monstruos* (1799). Francisco de Goya.
- *La maja desnuda* (1800). Francisco de Goya.
- *El lector a la moda* (1812). Georg Friedrich Kersting.
- *Los fusilamientos de la Moncloa o El tres de mayo* (1814). Francisco de Goya.
- *La barca* (1817) Karl Friedrich Schinkel.
- *Acantilados de Rügen* (1818). Caspar David Friedrich.
- *Árbol con cuervos* (1822). Caspar David Friedrich.
- *Pareja viendo la luna* (1824). Caspar David Friedrich.
- *Lluvia, vapor y velocidad* (1844). William Turner.
- *El ángelus* (1857). Jean François Millet.
- *Olimpia* (1863). Édouard Manet.
- *El torero muerto* (1864). Édouard Manet.
- *El origen del mundo* (1866). Gustave Courbet.
- *Autorretrato con la muerte* (1871). Arnold Böcklin.
- *Huida y persecución* (1872). William Rimmer.
- *El empresario* (1877). Edgar Degas.
- *La calle Montorgeuil. Fiesta del treinta de junio de 1878* (1878). Claude Monet.
- *Mademoiselle Lala en el circo Fernando* (1879). Edgar Degas.
- *La isla de los muertos* (1880). Arnold Böcklin.
- *Silencio en el bosque* (1885). Arnold Böcklin.
- *Bosque gótico* (década de 1890). Walter Leistikow.
- *Dos mujeres bajo la lámpara* (1892). Édouard Vuillard.
- *Atardecer en el paseo Karl Johann* (1892). Edward Munch.
- *Los necróforos* (1892) Félix Vallotton.
- *El mal paso* (1893) Félix Vallotton.
- *Vistas de París* (1893) Félix Vallotton.
- *El asesinato* (1893). Félix Vallotton.

- *El grito* (1893). Edward Munch.
- *Ansiedad* (1894). Edward Munch.
- *La guerra* (1896). Arnold Böcklin.
- *Pelirroja* (1896). Henri de Toulouse-Lautrec.
- *La visita* (1897). Félix Vallotton.
- *Las cinco* (1898). Félix Vallotton.
- *La cena, efecto de lámpara* (1899). Félix Vallotton.
- *La pelota* (1899). Félix Vallotton.
- *Cuatro bailarinas* (1899). Edgar Degas.
- *Cruzado* (comienzos del siglo XX). Dominique Alonzo.
- *Susto* (1901). Alfred Kubin.
- *Lubricidad* (1901-1902). Alfred Kubin.
- *La adoración* (1901-1902). Alfred Kubin.
- *Salto mortal* (1902). Alfred Kubin.
- *La mujer* (1902). Alfred Kubin.
- *El friso de Beethoven* (1902). Gustav Klimt.
- *Viejo guitarrista* (1903). Pablo Picasso.
- *Muchacha joven desnuda de pie* (1904). Pablo Picasso.
- *La encantadora de serpientes* (1907). Henri Rousseau.
- *La escalera de los adioses* (1908). Giacomo Balla.
- Ilustración para *Los Nibelungos* (1908). Carl Otto Czeschka.
- *Caballos pastando* (1911). Franz Marc.
- *Torre Eiffel* (1911). Robert Delaunay.
- *Molinillo de café* (1911). Marcel Duchamp.
- *El bibliófilo* (1911). Félix Vallotton.
- *Desnudo bajando una escalera, n° 2* (1911-1912). Marcel Duchamp.
- *Muchacha en el balcón* (1912).Giacomo Balla.
- *La mano del violinista* (1912).Giacomo Balla.
- *Dinamismo de perro con correa* (1912).Giacomo Balla.
- *Luces eléctricas* (1912). Natalia Gontcharova.

- *Mañana azul* (1912). George Grosz.
- *Figura triste* (1912). Francis Picabia.
- *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912). Pablo Picasso.
- *Avión sobre un tren* (1913). Natalia Gontcharova.
- *Los jugadores de fútbol* (1913). Albert Gleizes.
- *Sechstagerennen* (1913). George Grosz.
- *The rock drill* (1913-1915). Jacob Epstein.
- *El gran vidrio* (1915-1923). Marcel Duchamp.
- *Misterio y melancolía de una calle* (1914). Giorgio de Chirico.
- *Cántico del amor* (1914). Giorgio de Chirico.
- *Tren de la cruz roja atravesando un pueblo* (1915). Gino Severini.
- *El violinista de sociedad* (1915). Gino Severini.
- *Cuadrado negro* (1915). Kazimir Malevich.
- *El suprematismo: tres cuadriláteros irregulares* (1915). Kazimir Malevich.
- *El suprematismo: triángulo y plano, fundido* (1917). Kazimir Malevich.
- *Retrato de Helena Annenkova* (1917). Yuri Annenkov.
- *Un jinete* (1917). Yuri Annenkov.
- *Destroy this mad brute* (1917). H.R. Hopps.
- *Retrato de S. V. Balabanov* (1918). Yuri Annenkov.
- *Retrato de M. Sherling* (1918). Yuri Annenkov.
- *La danza de la muerte* (1918). Alfred Kubin.
- *Orgía* (1919). George Grosz.
- *Cortado con el cuchillo de cocina. Dadá a través de la última época de la weimariana cultura de la barriga cervecera de Alemania* (1919).Hanna Höch.
- *Cabeza mecánica* (1919). Raoul Hausmann.
- *Dadá vence* (1920). Raoul Hausmann.
- *Aquí todo sigue volando* (1920). Max Ernst.
- *Extracto mineral don de la naturaleza* (1920). Max Ernst.
- *La canción de la carne* (1920). Max Ernst.
- *El cine* (1920). William Roberts.

- *El elefante Celebes* (1921). Max Ernst.
- *La masía* (1921). Joan Miró.
- *Dadá-Ernst* (1921). Hanna Höch.
- *Las Pléyades* (1921). Max Ernst.
- *Madre y niño en una barca* (1921). David Bomberg.
- *El chino* (1921). Tamara de Lempicka.
- *Sombras nocturnas* (1921). Edward Hopper.
- *Noche de verano* (1922). Salvador Dalí.
- *Suburbio de Madrid* (1922). Salvador Dalí.
- *Burdel* (1922). Salvador Dalí.
- *Borracho* (1922). Salvador Dalí.
- *Edipo rey* (1922). Max Ernst.
- *Collage para Répétitions* (1922). Max Ernst.
- *El encuentro de los amigos* (1922). Max Ernst.
- *Piedad. Revolución de noche* (1923). Max Ernst.
- *El tiovivo* (1923). Stanley Spencer.
- *Retrato de André Gide* (1924). Tamara de Lempicka.
- *Cabeza de mujer eslava* (1924). Tamara de Lempicka.
- *Tierra labrada* (1924). Joan Miró.
- *Bañista* (1924). Salvador Dalí.
- *La taladradora* (1925). Franz Kupka.
- *Joséphine Baker* (1925). Karl Hagenauer.
- *Rueda luminosa* (1925). Max Ernst.
- *Balcones de la Bauhaus* (1925). László Moholy-Nagy.
- *Ascona* (1926). László Moholy-Nagy.
- *Noche en la ciudad* (1926). Georgia O'Keeffe.
- *El hombre del mar* (1926). René Magritte.
- *El asesino amenazado* (1926-1927). René Magritte.
- *La ladrona* (1927). René Magritte.
- *En la escalera de incendios* (1927). Alexander Rodchenko.

- *La miel es más dulce que la sangre* (1927). Salvador Dalí.
- *El juego lúgubre* (1927). Salvador Dalí.
- *Aparato y mano* (1927). Salvador Dalí.
- *Cordero místico y beso* (1927). Francis Picabia.
- *Barcelona* (1927). Francis Picabia.
- *Cenicitas* (1927-28). Salvador Dalí.
- *Estampas cinemáticas* (1927-1928). Maruja Mallo.
- *Cabezas-paisaje* (1928). Francis Picabia.
- *El asno podrido* (1928). Salvador Dalí.
- *La mano cortada* (1928). Salvador Dalí.
- *Dedo pulgar, playa, pájaro putrefacto y luna* (1928). Salvador Dalí.
- *Pájaro herido* (1928). Salvador Dalí.
- *Al teléfono* (1928). Alexander Rodchenko.
- *Jesús y el delfín* (1928). Francis Picabia.
- *Los amantes* (1928). René Magritte.
- *El falso espejo* (1928). René Magritte.
- *El bárbaro* (1928). René Magritte.
- *Retrato del Dr. Haustein* (1928). Christian Schad.
- *Ventanas en la noche* (1928). Edward Hopper.
- *Nueva York con luna* (1928). Georgia O'Keeffe.
- *Cabeza de negro* (1928). Joaquín Torres-García.
- *Cabeza primitiva* (1928). Joaquín Torres-García.
- *El árbol Lawrence* (1929). Georgia O'Keeffe.
- *Wallace Beery, detective* (1929). Maruja Mallo.
- *Charles Bowers, inventor* (1929). Maruja Mallo.
- *Las bodas de Ben Turpin* (1929). Maruja Mallo.
- *Cartel para Exposición de Arte Soviético* (1929). El Lissitzky.
- *Hormigas* (1929). Salvador Dalí.
- *Autorretrato con el jefe de policía Zörgiebel* (1929). John Heartfield.
- *Fantasmagoría* (1930). Salvador Dalí.

- Cartel para *Día de la mujer trabajadora* (1930). Valentina Kulagina.
- *Construyendo el socialismo bajo la bandera de Lenin* (1930). Gustav Klutsis.
- *Aello* (1930). Francis Picabia.
- *Máscara de Greta Garbo con mechón* (1930). Pablo Gargallo.
- *Lenin en la tribuna* (1930). Alexander Gerasimov.
- *Bailarina hindú* (sobre 1930). Claire Jeanne Roberte Colinet.
- *Retrato de chica joven* (1930-1932). Tamara de Lempicka.
- *Bola en suspensión* (1931). Alberto Giacometti.
- *La gigante* (1931). René Magritte.
- *Parábola óptica* (1931). Manel Álvarez Bravo.
- *Autorretrato* (1931). Victor Brauner.
- *Mujer con la cabeza cortada* (1932). Alberto Giacometti.
- *Púa en el ojo* (1932). Alberto Giacometti.
- *Adán y Eva* (1932). Rosario de Velasco Belausteguigoitia.
- *Desnudo* (1932). Roberto Fernández Balbuena.
- *Retrato de la joven duquesa de Alba* (1932). Ignacio Zuloaga.
- *La URSS en construcción* (1932). El Lissitzky.
- *El jardinero* (1933). José Caballero.
- *El baile* (1933). José Caballero.
- *Fuente necrófila manando de un piano de cola* (1933). Salvador Dalí.
- *Kabyline en acción* (1933). Victor Brauner.
- *Los dulces placeres del sadismo* (1934). José Caballero.
- *El sangriento juego del ajedrez* (1934). José Caballero.
- *Hitler* (1934). Victor Brauner.
- *Una semana de bondad* (1934). Max Ernst.
- *A la hora del observatorio, los enamorados* (1934). Man Ray.
- *La Gioconda enamorada de Charlot* (1934). Fernand Léger.
- *La cara de Mae West que se puede utilizar como apartamento surrealista* (1934). Salvador Dalí.
- *Virgen azul* (1934). Tamara de Lempicka.

- *Patricia en Cockmarsh Hill* (1935). Stanley Spencer.
- *La sogá* (1935). José Caballero.
- *La llave del campo* (1936). René Magritte.
- *Retrato en un jardín* (1936). Stanley Spencer.
- *Venus de Milo con cajones* (1936). Marcel Duchamp y Salvador Dalí.
- *Accidente* (1936). Alfonso Ponce de León.
- *Retrato de Dora Maar* (1936). Man Ray.
- *Construcción blanda con judías hervidas* (1936). Salvador Dalí.
- *Jirafa ardiendo* (1936-1937). Salvador Dalí.
- *La bestia fascista* (1937). Ricardo Boix.
- *Cabeza de mujer llorando* (1937). Pablo Picasso.
- *Cabeza de mujer* (1937). Pablo Picasso.
- *Guernica* (1937). Pablo Picasso.
- *El sueño* (1937). Salvador Dalí.
- *La reina Salomé* (1937). Salvador Dalí.
- *Apolo y sus caballos* (1937). Francis Picabia.
- *El intelectual* (1937). Marcelo Pogolotti.
- *Sueño y mentira de Franco* (1937). Pablo Picasso.
- *Autorretrato* (1937). Victor Brauner.
- *El principio del placer* (1937). René Magritte.
- *Restos de un automóvil dando a luz a un caballo ciego que muerde un teléfono* (1938).
Salvador Dalí.
- *La imagen desaparece* (1938). Salvador Dalí.
- *Cine de Nueva York* (1939). Edward Hopper.
- *Adán* (1939). Jacob Epstein.
- *Shirly Temple, el monstruo sagrado más joven del cine contemporáneo* (1939).
Salvador Dalí.
- *Fascinación* (1939). Victor Brauner.
- *Greta Garbo* (1939). Joseph Cornell.
- *De noche en la oficina* (1940). Edward Hopper.

- *Trasnochadores* (1942). Edward Hopper.
- *El retorno de la llama* (1943). René Magritte.
- *El hornero* (1945). Stanley Spencer.
- *Mito de la luz* (1946). Marie Germinova.
- *Un cisne para Tamara Taumanova...* (1946). Joseph Cornell.
- *Presagios* (1946). Joan Ponç.
- *El gran transparente* (1946). Jacques Hérold.
- *Noche de verano* (1947). Edward Hopper.
- *Autorretrato* (1947). Angus Mc Bean.
- *La sombra* (1953). Pablo Picasso.
- *La sombra sobre la mujer* (1953). Pablo Picasso.
- *Golconde* (1953). René Magritte.
- *La gigante* (1961). Frank Frazetta.
- *El hijo del hombre* (1964). René Magritte.
- *La gran guerra* (1964). René Magritte.
- *Odesa mon amour* (1970). Equipo Crónica.
- *Enmascarado* (1981). Joan Ponç.
- *Físico* (1981). Joan Ponç.
- *Edificio* (1987). Alfredo García Revuelta.
- *Ciudad* (1987). Alfredo García Revuelta.
- *Catedral* (1987). Alfredo García Revuelta.
- *Mundo nuevo* (1992). Ángel Orcajo.
- *Sacrificio* (1993). Ángel Orcajo.
- *Rompiendo las nubes* (1996). Ángel Orcajo.
- *Símbolos del Big Bang* (2002-2003). Komar & Melamid.
- *Custodia compartida* (2007). Antonio García López.
- *Fausto* (2008). Dave McKean.
- *Caligari* (2008). Dave McKean.
- *La luz que mata* (2008). Dave McKean.
- *La rueda* (2008). Dave McKean.

- *La sangre de un poeta* (2008). Dave McKean.
- *El Dr. Mabuse* (2008). José Luis Carranza.

ANEXO III

Bibliografía

Específica sobre relaciones entre cine y artes plásticas

- AUMONT, Jacques, *El ojo interminable. Cine y pintura*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.

- BARRIENTOS BUENO, Mónica, *Celuloide enmarcado. El retrato pictórico en el cine*. Quiasmo, Madrid, 2009.

- BERRIATÚA, Luciano, *Los proverbios chinos de W. F. Murnau*. Filmoteca Española, Madrid, 1992.

- BONITZER, Pascal, *Desencuadres: cine y pintura*. Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007.

- BORAU, José Luis, *La pintura en el cine; El cine en la pintura: discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Ocho y medio, Madrid, 2003.

- CAMÓN AZNAR, José, *La Cinematografía y las artes*. C.S.I.C. Instituto Diego Velazquez, Madrid, 1952.

- Catálogo de exposición: *Dalí y el cine*. Electa, Barcelona, 2008.

- Catálogo de exposición: *Art and Film Since 1945. Hall of Mirrors*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1996.

- Catálogo de exposición: *Peinture-Cinéma-Peinture*. Hazan, París, 1989.
- COCHRAN, Sara, “Recuerda” en Catálogo de exposición, *Dalí y el cine*, pp. 174-185.
- COSTA, Antonio, *Cinema e pittura*. Loescher Editore, Turín, 1991.
- ESTRADA, José Manuel, “Visita al museo imaginario: biografías (cinematográficas) de los más excelentes pintores desde Giotto hasta nuestros días”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 11, 1992, pp. 60-65.
- DEROUET, Christian, “Léger et le cinéma” en Catálogo de exposición, *Peinture-Cinéma-Peinture*, pp. 121-143.
- GARCÍA LÓPEZ, Antonio, *Inversión de las relaciones cine y pintura, análisis desde los géneros cinematográficos*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.
- GASCH, Sebastiá, “Pintura y cinema”, *La Gaceta Literaria*, nº 43, 1928, p. 4.
- GUBERN, Román, “La iconografía cinematográfica daliniana” en *Dalí: 1904-2004. Los lenguajes de un genio*. Fundación Cajamurcia, Murcia, 2004, pp. 15-20.
- GUTIÉRREZ COSSÍO, Francisco, “Nuestros pintores y el cine”, *La Gaceta Literaria*, nº 43, 1928, p. 3.
- HAAS, Patrick de, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*. Tréséditions, París, 1985.

- HUESO MONTÓN, Ángel Luis, “Referentes pictóricos en el cine español” en VV. AA., *Memoria Artis. Studia in Memoriam M^a Dolores Vila Jato. Tomo II*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 171-184.

- JEFFETT, William, “Babaou” en Catálogo de exposición, *Dalí y el cine*, pp. 122-131.

- LISTA, Giovanni, “Futurisme et cinéma” en Catálogo de exposición, *Peinture-Cinéma-Peinture*, pp. 59-65.

- MICHELSON, Annette, “Joseph Cornell” en Catálogo de exposición, *Peinture-Cinéma-Peinture*, pp. 235-251.

- MINGUET BATLLORI, Joan M., *Salvador Dalí, cine y surrealismo (s)*. Parsifal, Barcelona, 2003.
 - “Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura. (La imagen de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo.)”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 11, 1992, pp. 48-59.

- MONTERDE, José Enrique, “De la pintura al cine: estrategias espectatoriales y modos de recepción” en Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte, Vol. I, CEHA, 20-23 de Octubre de 2004. Universitat de les Illes Balears, 2008, pp. 897-906.

- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Paidós, Barcelona, 2003.

- PABLOS PONS, Juan de, “El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Victor Erice y Edward Hopper”, *Icono 14*, nº 7, 2006.
www.icono14.net/revista

- POSADA KUBISSA, Teresa, “Picasso y el cine: El Guernica y El Acorazado Potemkin”, *Boletín del Museo del Prado*, T. IX, nº 25, 26 y 27, 1988, pp.110-117.

- RAMALLO ASENSIO, Germán, “Algunos paralelos entre el cinematógrafo y la obra de Picasso. El Guernica y la luz cinética” en VV. AA., *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Actas de las X Jornadas de Arte. C.S.I.C., Madrid, 2001, pp. 529-544.
 - “El poder la la ménade en el cine. Un caso español” en VV. AA., *La visión del mundo clásico en el arte español*. Actas de las VI Jornadas de Arte. C.S.I.C., Madrid, 1993, pp. 419-430.
 - “Una aproximación al estudio de la iconografía en el cine” en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo IV-8, 1991, pp. 284-296.

- SIMÉONI, Charles-Eric, “Peinture-Cinéma-Peinture / Cinéma-Peinture-Cinéma” en Catálogo de exposición, *Peinture-Cinéma-Peinture*, pp. 37-55.

- TAYLOR, Michael R., “Jirafas en ensalada de lomos de caballo” en Catálogo de exposición, *Dalí y el cine*, pp. 140-153.

- TUPITSYN, Margarita, *Malevich y el cine*. Catálogo de exposición, Fundación “la Caixa”, Barcelona, 2002.

- VIATTE, Germain, “Décomposition et montage” en Catálogo de exposición, *Peinture-Cinéma-Peinture*, pp. 172-179.

- VOVELLE, José, “Magritte et le cinéma” en Catálogo de exposición, *Peinture-Cinéma-Peinture*, pp. 197-206.

- WILSON, Sarah, “Hans Richter, Dreams That Money Can Buy” en Catálogo de exposición, *Peinture-Cinéma-Peinture*, pp. 217-231.

Sobre vanguardias cinematográficas

- BERTETTO, Paolo, *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*. Marsilio, Venecia, 1983.
- BORDWELL, David, *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*. Paidós, Barcelona, 1999.
- BUÑUEL, Luis, “Juana de Arco de Carl Dreyer”, *La Gaceta Literaria*, nº 43, 1928, p. 4.
- CAMPS, Montse, “Els Films ornem de Sergei Charchoune: si no eren films, què eren?”, *D'Art*, nº 21, 1995, pp. 67-83.
- CUBILLOS, Víctor, “La teoría del montaje de atracciones (parte II). Eisenstein contra Vertov y *El acorazado Potemkin*”, *La Fuga. Revista de cine*. lafuga.cl
- DESNOS, Robert, “*Fantômas, Les Vampires, Les Mystères de New York*” *Le Soir* (26 de febrero de 1927), reeditado en DESNOS, Robert, *Cinema*, Gallimard, París, 1966, pp. 153-155.
- EINER, Lotte H., *La pantalla demoniaca*. Cátedra, Madrid, 1988.
- GUBERN, Román, “Tardosurrealismo/postsurrealismo: ecos y efluvios” en VV.AA., *Surrealistas, Surrealismo y Cinema*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1991, pp. 185-212.

- KRACAUER, Sigfried, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona, 1985.

- LICCIOLI, Edi, “De Platón a Caligari: El cine como danza de sombras en la oscuridad”, *Antaria*, nº 2, Fundación Cajamurcia, 2004, pp. 166-186.

- LIMA, Sergio, “El surrealismo va al cine”, *La página*, nº 64-65, pp. 79-84.

- LISTA, Giovanni, *Cinema e fotografia futurista*. Skira, Milán, 2001.

- MÜLLER, Jürgen (Ed.), *Cine de los 20 e inicios de la cinematografía*. Taschen, Colonia, 2008.

- PALACIO, Manuel, “Cine de vanguardia” en VV. AA., *Historia general del cine. Vol. V. Europa y Asia (1918-1939)*. Cátedra, Madrid, 1997.

- PÈREZ PERUCHA, Julio, “A propósito de los surrealistas y el cinema” en VV.AA., *Surrealistas, Surrealismo y Cinema*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1991, pp. 7-18.

- RADISARDA, Giusi (Ed.), *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excentrico (FEKS)*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

- REPLINGER, Mercedes, “Sombra deslumbrante y luminosa en noche cerrada”, *Antaria*, nº 2, Fundación Cajamurcia, 2004, pp. 120-133.

- ROHMER, Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Union Générale d'Éditions, París, 1977.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós, Barcelona, 2004.
- *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Verdoux, Madrid, 1990.

- SÁNCHEZ-VIDAL, Agustín, “El viaje a la luna de un perro andaluz” en VV. AA., *Valoración actual de la obra de García Lorca*. Actas del coloquio hispano-francés celebrado en la Casa de Velázquez. Universidad Complutense, Madrid, 1988, pp. 141-162.

- SANCHO RODRÍGUEZ, Luis, *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2008.

- SCHNITZER, Luda, SCHNITZER, Jean, y MARTIN, Marcel, (recopiladores), *El cine soviético visto por sus creadores*. Sígueme, Salamanca, 1975.

- VV.AA., *Surrealistas, Surrealismo y Cinema*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1991.

Sobre vanguardias artísticas

- ARMENGOL, Laia Rosa, *Dalí, icono y personaje*. Cátedra, Madrid, 2003.

- BRAGAGLIA, Antón Giulio, *Fotodinamismo futurista*. Giulio Einaudi, Turín, 1970.

- BRETON, André, *Antología (1913-1966)*. Siglo veintiuno, México D.F., 1977.

- Catálogo de exposición: *Max Ernst. Une semaine de bonté. Los collages originales*. Fundación MAPFRE, Madrid, 2009.

- Catálogo de exposición: *Yves Tanguy. El universo surrealista.*, Musée des Beaux-Arts de Quimper, Quimper, 2007.

- Catálogo de exposición: *George Grosz: obra gráfica, los años de Berlín.* IVAM Centre Julio González. Consellería de Cultura, Educació i Ciencia, Valencia, 1992.

- Catálogo de exposición: *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias hasta la posguerra.* Bompiani-Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990,

- CONDE HERNÁNDEZ, Rosa, *Las influencias dinámicas en la obra de Boccioni.* Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996.

- DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno. El siglo XX.* Cátedra, Madrid, 2002.

- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* Alianza, Madrid, 1983.

- DESCHARNES, Robert y NÉRET, Gilles, *Dalí. La obra pictórica.* Taschen, Colonia, 1993.

- FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, "Giorgio de Chirico y Alberto Savinio de la Metafísica al Surrealismo" en Catálogo de exposición, *Memoria del futuro...*, pp. 65-70.

- FALQUI, Enrico, *Bibliografía e iconografía del futurismo.* Casa Editrice Le Lettere, Florencia, 1988.

- FER, Briony, BATCHELOR, David Y WOOD, Paul, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo.* Akal, Madrid, 1999.

- GARCÍA MARTÍNEZ, José A., *Arte, psicoanálisis y surrealismo*. Noé, Buenos Aires, 1973.

- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A., *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Antropos, Barcelona, 1989.

- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, y MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Istmo, Barcelona, 1999.

- GUBERN, Román, “La asimetría vanguardista en España” en VV. AA., *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. Actas del III Congreso de la A.E.H.C., Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1991, pp. 255-279.

- HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967.

- HOLLIER, Denis, “Portrait de l’artiste en son absence (Le peintre et son modele)”, *Les Cahiers du Musée d’Art Moderne*, nº 30, 1989, pp. 5-22.

- LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*. Alianza, Madrid, 1988.

- MAGRITTE, René, *Escritos*, Síntesis, Madrid, 2003.

- MALEVITCH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*. Alberto Corazón, Madrid, 1975.

- MATISSE, Henri, “Notas de un pintor”, *La Grande Revue*, París, 1908, recogido en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, y MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Istmo, Barcelona, 1999. pp. 45-52.

- NOLDE, Emil, “El color como vibración”, recogido en HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967.

- REWALD, John, *El postimpresionismo: de Van Gogh a Gauguin*. Alianza, Madrid, 1988.

- RUBIN, William, *Dada, Surrealism and Their Heritage*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1968.

- SALARIS, Claudia, *Storia del futurismo: libri giornali manifesti*. Riuniti, Roma, 1985.

- SAN MARTÍN, Francisco Javier, *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*. Alianza Forma, Madrid, 2004.

- SÁNCHEZ, José A., *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1992.

- TARABUKIN, Nikolai, “Del caballete a la máquina”, recogido en GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco, y MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Istmo, Barcelona, 1999, pp. 318-327.

- TUPITSYN, Margarita, *Gustav Klutssis and Valentina Kulagina. Photography and Montage after Constructivism*. Catálogo de exposición, IPC/ Steidl, Nueva York, 2004.

- TZARA, Tristan, “Manifiesto Dadá”, recogido en HUELSENBECK, Richard (Ed.), *Almanaque Dadá*. Tecnos, Madrid, 1992, p. 131.

- VV. AA., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal, Madrid, 2006.

General

- ADES, Dawn, *Fotomontaje*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

- AGÜERA ROS, José Carlos, *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Tabularium, Murcia, 2002.

- ARENAS, Carlos, "H.R. Giger: visiones de la Nueva Carne" en VV.AA., *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Valdemar, Madrid, 2002, pp. 325-367.

- ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Plaza y Janés, Barcelona, 1987.

- ARNHEIM, Rudolf, *El cine como arte*. Paidós, Barcelona, 1996.

- AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997.

- BARRERA CALAHORRO, José Luis, "*M*", *el vampiro de Düsseldorf: Fritz Lang (1931)*. Nau Llibres, Valencia, 1996.

- BATAILLE, Georges, *Historia del ojo*. Coyoacán, México, 1995.

· *El erotismo*. Tusquets, Barcelona, 1979.

- BENET, Vicente J., *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*. Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999.

- BOULLET, Jean, “Willis O’Brien o la génesis de un film. Del dibujo al fotograma”, *Midi-Minuit Fantastique*, nº 3, 1962, recogido en GUBERN, Román (Ed.), *Homenaje a King Kong*. Tusquets, Barcelona, 1974, pp. 38-52.

- BURCH, Noel, *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra, Madrid, 1987.

- CANUDO, Ricciotto, “Manifiesto de las Siete Artes” recogido en ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds), *Fuentes y documentos del cine. La estética, las escuelas y los movimientos*. Fontamara, Barcelona, 1985, pp. 17-20.

- CAO, Francisco, “Tradición y originalidad en la iconografía lorquiana” en VV. AA., *Lecturas del texto dramático. Variaciones sobre la obra de Lorca*. Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1990, pp. 21-42.

- CARMONA, Ramón, “De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos” en VV.AA, *Historia general del cine, Vol.I: Los orígenes del cine*. Cátedra, Madrid, 1998, pp. 39-78.

- CASAZZA, Ornella, *Masaccio y la Capilla Brancacci*. Scala, Florencia, 1992.

- Catálogo de exposición: *La sombra*. Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2009.

- Catálogo de exposición: *Torres-García. Tras la máscara constructiva*. Fundación Cajamurcia, Murcia, 2008.

- Catálogo de exposición: *Félix Vallotton, 1865-1925*. Banco de la República, Bogotá, 1987.

- Catálogo de exposición: *Stanley Spencer*. Royal Academy of Arts, Londres, 1980.

- CERAM, C. W., *Arqueología del cine*. Destino, Barcelona, 1965.

- CIRLOT, Juan Eduardo, *El ojo en la mitología: su simbolismo*. Huerga y Fierro Editores, Madrid, 1998.

- CLARIDGE, Laura., *Tamara de Lempicka. Una vida de déco y decadencia*. Circe, Barcelona, 2000.

- CLARK, T.J., *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (Adiós a una idea: episodios de una historia de la modernidad). Yale University Press, New Haven y Londres, 1999.

- COLÓN PERALES, Carlos, *Fellini o lo fingido verdadero*. Alfar, Sevilla, 1989.

- CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Direcció General de Museus i Belles Arts, Valencia, 1996.

- CHARNEY, Leo y SCHWARTZ, Vanessa R., *Cinema and the Invention of Modern Life*. University of California Press, Berkeley, 1995.

- CHERCHI USAI, Paolo, "The Color of Nitrate: Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films" en VV. AA., *Silent Film*. Athlone, Londres, 1999, pp. 21-30.

- DALÍ, Salvador, *El mito trágico de "El ángelus" de Millet*. Tusquets, Barcelona, 2004.

- DURGNAT, Raymond y SIMMON, Scott, *King Vidor, American*. University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1988.

- DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Paidós, Barcelona, 2001.

- EISENSTEIN, Sergei, *El sentido del cine*. Siglo XXI, México D.F., 2005.
 - *Hacia una teoría del montaje*. Paidós, Barcelona, 2001.
 - *Teoría y técnica cinematográfica*. Rialp, Madrid, 1989.

- FERNÁNDEZ CID, Miguel, “Imágenes y actitudes de Alfredo García Revuelta” en *1985-2007. Todo sigue igual*, Catálogo de exposición. Fundación Málaga, Málaga, 2008.

- FOSTER, Hal, *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.

- GERHOLD, Hans, “El lirismo casual de la serie y de los precursores del cine policiaco: de *The Adventures of Dolly* [*Las aventuras de Dolly*] (1908) a *Les vampires* [*Los vampiros*] (1915-1916)” en VV.AA., FAULSTICH, Werner Y KORTE, Helmut (compiladores), *Cien años de cine (1895-1995). Vol.1.(1895-1924). Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*. Siglo XXI, México D.F., 1998, pp. 208-228.

- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Teoría de los colores*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1992.

- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel, *Méliès: el alquimista de la luz. Notas para una historia no evolucionista del cine*. Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2001.

- GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel, *D. Cronenberg. La estética de la carne*. Nuer, Madrid, 1999.

- GONZÁLEZ SEARA, Luis, *Opinión pública y comunicación de masas*. Ariel, Barcelona, 1968.

- GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Anagrama, Barcelona, 1999.
 - “El cine en la cultura del siglo XX” en VV. AA., *100 años del cine*. Universidad de Lima, Lima, 1995, pp. 13-28.
 - *Homenaje a King Kong*. Tusquets, Barcelona, 1974.
 - *Historia del cine. Vol. 1*. Lumen, Barcelona, 1973.

- HAUPTMAN, Jodi, *Joseph Cornell. Stargazing in the Cinema*. Yale Publications in the History of Art, New Haven, 1999.

- HEGEL, G.W.F., *Estética. La forma del Arte simbólico*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983.

- IAMPOLSKI, Mikhail, “Symbol and Origin in Komar and Melamid’s *Symbols of the Big Ban*”, *Fulcrum, an annual of poetry and aesthetics*, nº 2, 2003, pp. 315-322.

- KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*. Paidós, Barcelona, 2003.

- KANT, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (traducción, estudio introductorio, notas e índice analítico de Dulce M^a Granja Castro). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2005.

- KONIGSBERG, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*. Akal, Madrid, 2004.

- LA METTRIE, *El hombre máquina-El arte de gozar*. Valdemar, Madrid, 2000.

- LAUTRÉAMONT, Comte de, *Los cantos de Maldoror*. Guadarrama, Madrid, 1982.

- LE BOT, Marc, *Pintura y maquinismo*. Cátedra, Madrid, 1970.

- LEIRIS, Michel, *L'Âge d'Homme*. Gallimard, París, 1964.

- LOSILLA, Carlos, *El cine de terror. Una introducción*. Paidós, Barcelona, 1993.

- LUCAS, Gonzalo de, *Vida secreta de las sombras. Imágenes del fantástico en el cine francés*. Paidós, Barcelona, 2001, pp. 82-102.

- MARÍN VIADEL, Ricardo, *Equipo Crónica: pintura, cultura, sociedad*. Institució Alfons el Magnanim, Valencia, 2002.

- MARTÍN, Fernando Gabriel, *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*. Filmoteca Regional Francisco Rabal, Murcia, 2010.

- MARTÍN ARIAS, Luis, "Cinematógrafo y carnaval", *Tres al cuarto*, nº 5, 1999, pp. 23-27.

- MAS CORNELLÁ, Martí, "La representación del movimiento y la actitud (antropomorfos y zoomorfos) en los motivos pictóricos de los abrigos rocosos de Sierra Momia (Benalup-Casas Viejas, Cádiz)", *Espacio, tiempo y forma. Serie I. Prehistoria y arqueología*, nº 14, 2001, pp. 185-202.

- MICHALSKI, Sergiusz, "Sombras de soledad, sombras de amenaza" en Catálogo de exposición: *La sombra*, pp. 52-59.

- MILLÁN AGUDO, Francisco J., *Las huellas de Buñuel: influencias en el cine iberoamericano*. Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2004.

- MUÑOZ, Sagrario y GRACIA, Diego, *Médicos en el cine. Dilemas bioéticos: sentimientos, razones y deberes*. Editorial Complutense, Madrid, 2006.

- Mc MAHAN, Allison, *Alice Guy Blaché*. Plot Ediciones, Madrid, 2008.

- MUÑOZ MOLINA, Antonio, “Las ventanas de Hopper” en VV.AA. *El realismo en el arte contemporáneo: 1900-1950*. MAPFRE, Madrid, 1998, pp. 240-248.

- MURCH, Walter, *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Ocho y medio, Madrid, 2003.

- NAVARRO, Antonio José, “Sufrir es gozar: la Nueva Carne según Clive Barker” en VV.AA., *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Valdemar, Madrid, 2002, pp. 215-256.

- PEDRAZA, Pilar, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Valdemar, Madrid, 1998.

- PEDRAZA, Pilar Y LÓPEZ GANDÍA, Juan, *Federico Fellini*. Cátedra, Madrid, 1993.

- PÉREZ CASTRO, Pedro, *Cabaret. París-Berlín, años 30*. Catálogo de exposición, Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca, 2005.

- PÉREZ ROJAS, Javier y GARCÍA CASTELLÓN, Manuel, *El siglo XX: persistencias y rupturas. Volumen 9. Introducción al arte español*. Silex, Madrid, 1994.

- PINO, Georgina, *Las artes plásticas*. EUNED, Costa Rica, 2005.

- PUIG, Arnau, *Dau al set, una filosofia de la existencia*. Flor del viento, Barcelona, 2003.
 - *La poética plástica de Joan Ponç*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1983.

- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Siruela, Madrid, 2003.
 - *Medios de masas e Historia del Arte*. Cátedra, Madrid, 1997.
 - *Edificios y sueños*. Nerea, Madrid, 1991.

- REDI, Riccardo, “Marco general de la difusión del invento” en VV.AA, *Historia general del cine, Vol.I: Los orígenes del cine*. Cátedra, Madrid, 1998, pp. 143-187.

- REVAULT D’ALLONNES, Fabrice, *La luz en el cine*. Cátedra, Madrid, 2003.

- RODRIGUEZ RUIZ, Delfín, *La arquitectura del siglo XX*. Historia del Arte nº 47, Historia 16, Madrid, 1993.

- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds), *Textos y manifiestos del cine. Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Cátedra, Madrid, 1998.

- ROSE, Phyllis, *Jazz Cleopatra. Josephine Baker y su tiempo*. Tusquets, Barcelona, 1991.

- RUBIN, William, *Dada, Surrealism and Their Heritage*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1968.

- RUIZ, Luis Enrique, *Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1895-1917)*. Mensajero, Bilbao, 2000.

- SALAS, Carlos, “Ilusiones perniciosas: un viaje alucinado por el cine de David Cronenberg”, *Antaria*, nº 9, Fundación Cajamurcia, 2008, pp. 124-137.
- “Recuerdos de celuloide: el cine como representación de los procesos de la memoria”, *Antaria*, nº 5, Fundación Cajamurcia, 2006, pp. 144-160.

- SEMBACH, Klaus-Jürgen, *Art Nouveau*. Taschen, Colonia, 2002.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Paidós, Barcelona, 1996.

- SEBBA, Gregor (ed.), *Kubin's Dance of Death and Other Drawings*. Dover Publications, Nueva York, 1973.

- SEGUIN, Jean-Claude, *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Filmoteca Regional Francisco Rabal, Murcia, 2009.

- SHARF, Aaron, *Arte y fotografía*. Alianza Forma, Madrid, 1994.

- SMITH, Paul, *Impresionismo*. Akal, Madrid, 2006.

- STOICHITA, Victor I., *Breve historia de la sombra*. Siruela, Madrid, 2006.

- STOURDZÉ, Sam, *Chaplin en imágenes*. Catálogo de exposición, Fundació “La Caixa”, Barcelona, 2007.

- TRÉBOL, Manuel, “La técnica del collage. El arte del siglo XX”, *Galería Antiquaria*, nº 244, 2005, pp. 32-36.

- VILLAIN, Dominique, *El montaje*. Cátedra, Madrid, 1999.

- *El encuadre cinematográfico*. Paidós, Barcelona, 1997.
- VV.AA., *Historia general del cine, Vol.I: Los orígenes del cine*. Cátedra, Madrid, 1998.
- VV.AA., *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Valdemar, Madrid, 2002.
- WALKER, Alexander, *Stanley Kubrick dirige*. Taller de ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1975.
- WILDER, Billy y KARASEK, Hellmuth, *Nadie es perfecto*. Mondadori, Barcelona, 2000.
- YOUNG, Paul y DUNCAN, Paul, *Cine artístico*. Taschen, Colonia, 2009.
- ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier, *Ingmar Bergman: fuentes creadoras del cineasta sueco*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2004.
- ZUNZUNEGUI, Santos, “Sonata de espectros” en Catálogo de exposición: *La sombra*, pp. 70-81.

De contextualización

- ARA, Guillermo, *V. Hugo*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967.
- BONET CORREA, Antonio, “Los cafés históricos”, *LARS. Cultura y ciudad*, nº 9, 2007, pp. 46-53.

- BOWIE, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Visor, Madrid, 1999.

- BUSQUETS, Joan, *Barcelona: la construcción urbanística de una ciudad compacta*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2004.

- CARTER, Boyd G., *Las revistas literarias de hispanoamérica: breve historia y contenido*. Ediciones De Andrea, México, 1959.

- COLOMER, Eusebi, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. T. II El idealismo: Fichte, Schelling y Hegel*. Herder, Barcelona, 2001.

- CONRADS, Ulrico, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Lumen, Barcelona, 1973.

- CORNEVIN, Robert, *Histoire de la colonisation allemande*. Presses Universitaires de France, París, 1969.

- EIFFEL, Gustave, *La Tour de tríos cents mètres*. J.F. Guyot, París, 1989.

- FEJTÖ, François, *Réquiem por un imperio difunto. Historia de la destrucción de Austria-Hungría*. Mondadori, Madrid, 1990.

- FIGES, Orlando, *Los que susurran. La represión en la Rusia de Stalin*. Edhasa, Barcelona, 2009.
- *La revolución rusa, 1891-1924. La tragedia de un pueblo*. Edhasa, Barcelona, 2008.

- FLOYD, David, *La primerarevolución rusa. Resquebrajamiento del poder zarista*. Nauta, Barcelona, 1970.

- HAUSSMANN, Georges-Eugène, “Le Plan de Paris” en *Mémoires du Baron Haussmann: grands travaux de Paris. Vol. 1*. Guy Durier, París, 1979.

- JIMÉNEZ CHUECA, Iván, “El tratado de Versalles. ¿La paz que preparó una guerra?”, *Clio. Revista de Historia*, nº 95, 2009, pp. 46-57.

- JIMÉNEZ MEZA, Manrique, *Nietzsche, cuestión judía y nazismo*. JIME, Madrid, 1997.

- JOHNSTON, William M., *El genio austrohúngaro. Historia social e intelectual (1848-1938)*. KRK, Oviedo, 2009.

- JODOROWSKY, Alejandro, *Manual de Psicomagia (consejos para sanar tu vida)*. Siruela, Madrid, 2009.
- *Psicomagia*. Siruela, Madrid, 2004.

- LAÍN ENTRALGO, Pedro y GARCÍA MONTERO, Luis, *La generación del 27: tradición y vanguardia*. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1993.

- MAYER, Arno J., *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra*. Alianza, Madrid, 1986.

- REBATET, Lucien, *Una historia de la música. De los orígenes a nuestros días*. Omega, Barcelona, 1997.

- SANZ BOTEY, José Luis, *La arquitectura del siglo XX. La construcción de la metáfora*. Montesinos, Barcelona, 1998.

- SCHORSKE, Carl E., *Viena fin-de-siecle. Política y cultura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

- SHAW, Donald L., *La generación del 98*. Cátedra, Madrid, 1982.

- SICA, Paolo, *Historia del urbanismo. El siglo XIX. Vol. I*. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1981.

- TROCMÉ, Héléne, *Los americanos y su arquitectura*. Cátedra, Madrid, 1983.

- VV. AA., *Wittgenstein y el Círculo de Viena -Wittgenstein und der Wiener Kreis*, Actas del Congreso Internacional, Toledo, 2-5 de noviembre, 1994, coordinadores, PADILLA GÁLVEZ, Jesús y DRUDIS BALDRICH, Raimundo. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998.

- WALLER, Bruce, *Bismarck*. Ariel, Barcelona, 1999.

