



Dentro del cuadro. 50 presencias pictóricas en el cine

Mónica Barrientos-Bueno
 Barcelona, Editorial UOC, 2017
 196 páginas

Reseña por Santiago García Romero

¿Podemos acercarnos al alma de las imágenes cinematográficas? ¿A su alma plástica? ¿A esa parte de su identidad que las conecta con una forma de representación visual anterior como es la pintura? Sin duda la lectura de *Dentro del cuadro. 50 presencias pictóricas en el cine*, de la profesora Mónica Barrientos de la Universidad de Sevilla, te deja la sensación de que sí. De que es posible.

Este volumen, incluido en la colección “Filmografías esenciales” (dedicada a recopilar estudios críticos de cincuenta películas vinculadas por géneros o temáticas), rastrea las relaciones entre cine y pintura de una forma rigurosa, didáctica y amena e indaga en las diferentes formas en las que se manifiesta en las películas. Antes poner la atención en la cincuentena de largometrajes seleccionados, la autora nos ofrece una introducción en la que aborda brevemente las conexiones entre lo pictórico y lo cinematográfico y que arranca con una cita del film *La joven de la perla* que apunta el hecho de ver el mundo con mirada pictórica. Es una clara referencia al origen de todo en el cine y la pintura: el acto de mirar. La mirada pictórica de los propios pintores pero también de los directores que miran a través de la pintura en sus películas.

A partir de ahí, se nos introduce en el mundo de la pintura en el cine desde los gestos más cotidianos de los personajes o la puesta en escena. Son detalles que habitualmente pasan desapercibidos al espectador cinematográfico medio. La lectura de estas páginas previas a los estudios críticos de las películas nos deja ver que la pintura en el cine va más allá de los *biopics* de pintores y la presencia de cuadros (con marco) en pantalla. Es también materia de influencias plásticas en cineastas que han construido sus universos visuales y de cuadros (ahora sin marco pictórico) enmarcados por los límites de la pantalla del cine. Son historias construidas alrededor de pintores que existen sólo en la ficción, de la pintura como referente para evocar y construir épocas del pasado para el cine, de documentales que se acercan a los pintores y su pintura, además de su conexión con las vanguardias históricas. Y finalmente es también materia de proyección hacia el futuro, un futuro en digital donde la pintura y su uso en el cine se expanden de una forma impensable en épocas pasadas. Se abren así multitud de posibilidades narrativas y estéticas que están por venir, pero que desde el incipiente empleo de las técnicas digitales en el cine se han usado para “aplicar pinceladas” pictóricas. Metafóricamente es la definitiva superación técnica del episodio dedicado a Van Gogh en *Sueños*, de Kurosawa, creado con técnicas electrónicas.

Lo que sigue son los estudios críticos de cincuenta películas escogidas, entre las muchas que componen la filmografía de la pintura en el cine, para construir una carta de navegación completa y exhaustiva en cuanto a las posibilidades expresivas, narrativas, temáticas, de puesta en escena, etc. que la pintura ofrece en el cine. El orden la ruta que la autora nos propone viene dada por las fechas de producción de los films; sin embargo es posible una navegación no lineal, el lector puede saltar de una cinta a otra, de un estudio a otro de forma aleatoria. Aunque sin duda seguir la línea cronológica común al resto de la colección “Filmografías esenciales” le aporta al recorrido más sentido si cabe.

Arranca con *La vida y pasión de Cristo* (Nonguet y Zecca, 1903), construida a partir de cuadros vivientes, y le siguen los filmes del expresionismo alemán *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920) y *Nosferatu, el vampiro* (Murnau, 1922). El cine europeo prolonga su presencia con *Mikael* (Dreyer, 1924), *La kermesse heroica* (Feyder, 1935) y *Rembrandt* (Korda, 1936), que apuntan usos de la pintura al margen de las vanguardias históricas, para posteriormente dar paso a los referentes del cine negro estadounidense *Laura* (Preminger, 1944) y *La mujer del cuadro* (Lang, 1944) donde la presencia de un retrato femenino determina toda la película. Tampoco falta un clásico de las relaciones entre cine y pintura como es la adaptación de *El retrato de Dorian Gray* (Lewin, 1945) de la era de los estudios de Hollywood. Se pone la mirada también en el cine asiático, con una primera en *Utamaro y sus cinco mujeres / Cinco mujeres alrededor de Utamaro* (Mizoguchi, 1946). El género fantástico, combinado con otros como la comedia, en el caso de *El fantasma y la señora Muir* (Mankiewicz, 1947), o el musical inspirado en la opereta, como es *La dama de armiño* (Lubitsch, 1948), abren el marco establecido hasta ese momento, y se prolonga con *Jennie* (Dieterle, 1948). El París de los impresionistas y otros pintores del cambio del siglo XIX al XX es reinterpretado por Hollywood en un musical de Metro Goldwyn Mayer, con una fulgurante fotografía en color: *Un americano en París* (Minnelli, 1951), y un film muy personal de John Huston, *Moulin Rouge* (1952). Y si existe un Van Gogh cinematográfico por excelencia es el que tiene el rostro de Kirk Douglas en *El loco del pelo rojo* (Minnelli, 1956).

El misterio Picasso (Clouzot, 1956) introduce los documentales en el libro, al que sigue una película de la que parece todo escrito, *Vértigo* (Hitchcock, 1958), aunque la visión pictórica le aporta un nuevo ángulo. *El tormento y el éxtasis* (Reed, 1965) y *Andrei Rublev* (Tarkovski, 1966) se presentan como dos formas distintas de abordar las biografías de pintores. Y prácticamente al mismo nivel de *Andrei Rublev* en cuando a visión personal de su director sobre el tema pictórico se encuentra *Fraude* (Welles, 1973), un auténtico trampantojo audiovisual en línea con su precedente pictórico. Con *Barry Lyndon* (Kubrick, 1975) la autora inaugura una serie de nuevas miradas sobre la pintura en el cine desde la reconstrucción histórica consciente de sus referentes y citas, que no esconde y muestra explícitamente: *La marquesa de O* (Rohmer, 1976) y *El contrato del dibujante* (Greenaway, 1982). Entre medias ha quedado *La hipótesis del cuadro robado* (Ruiz, 1978), un ejercicio de virtuosismo cinematográfico sobre la ausencia de la obra pictórica sobre la que gira todo el film. *Pasión* (Godard, 1982), *Frida, naturaleza viva* (Leduc, 1983) y *Caravaggio* (Jarman, 1986) son contribuciones que sobre el tema del libro se dan en la década de los ochenta y que sus directores emplean para reflexionar sobre el lenguaje audiovisual y la representación.

La cuota española se empieza a cubrir con una visión inmersiva en *Las Meninas* de Velázquez: *Luces y sombras* (Camino, 1988), Le siguen una historia de un retrato ausente que plasma la verdad del alma de la modelo en *La bella mentirosa* (Rivette, 1991), la de un pintor en lucha contra el imparable paso del tiempo en su motivo viviente en *El sol del membrillo* (Erice, 1992) y la de un autorretrato de Goya extraviado en el desalojo del Museo del Prado durante la guerra civil española en *La hora de los valientes* (Mercero, 1998). *Más allá de los sueños* (Ward, 1998), como Mónica Barrientos señala “no es una película perfecta” (pág. 126), sin embargo tiene elementos que la hacen enormemente valiosa en la selección realizada. Y si Kirk Douglas es cinematográficamente para muchos Van Gogh, para otros Francisco Rabal es Goya, *Goya en Burdeos* (Saura, 1999).

No son muchos los artistas del siglo XX en los que el cine ha puesto sus ojos, por ello la valía de encontrar *Pollock* (Harris, 2000) entre los films analizados. Y ya con el nuevo siglo inaugurado, se siguen prodigando muestras de esta relación que no tiene final entre cine y pintura: en *La inglesa y el duque* (Rohmer, 2001) los personajes transitan por cuadros en un sentido estricto y no figurado, con *Ebrio de mujeres y pintura* (Kwon-taek, 2002) volvemos la mirada de nuevo al arte oriental y *La joven de la perla* (Webber, 2003) nos lleva a la fascinación de un artista por su modelo. Pérez Reverte miraba y pensaba en Velázquez cuando escribía las novelas de Alatriste, y su adaptación cinematográfica (Díaz Yanes, 2006) tampoco puede evitar recurrir a su iconografía. *Cashback* (Ellis, 2006), *En la ciudad de Sylvia* (Guerin, 2007) y *La ronda de noche* (Greenaway, 2007) aportan la fresca mirada del cine independiente, de autor y alternativo sobre la pintura. *El molino y la cruz* (Majewski, 2011) emerge como un gran lienzo digital de Brueghel que reduce los diálogos a una mínima presencia a favor del componente visual. *El artista y la modelo* (Trueba, 2012) y *Renoir* (Bourdos, 2012) nos vuelven a ofrecer miradas de artistas, uno ficticio y otro real, ambos en búsqueda de belleza. *La mejor oferta* (Tornatore, 2013) revela cómo es posible construir personajes y un film completo alrededor de la pintura, su mirada y la relación de los protagonistas con el arte. *Shirley: visiones de una realidad* (Deutsch, 2013) funciona como un interesante experimento de puesta en escena de una sucesión de lienzos de Edward Hopper vinculados narrativamente. *Mr. Turner* (Leigh, 2014), protagonista de la cubierta del libro, cierra la presencia de *biopics*, del mismo modo que *National Gallery* (Wiseman, 2014) lo hace con los documentales. Y para concluir: *La chica danesa* (Hooper, 2015), donde la pintura se hace presente en personajes, ambientaciones y relaciones.

¿Podríamos pensar cualquiera de estos cincuenta films sin la presencia de la pintura que Mónica Barrientos analiza sintética y pormenorizadamente en cada uno de ellos? Sin duda no. O al menos no serían los mismos. Y todo ello sin entrar a relatar las corrientes artísticas, pintores, géneros, etc. que la autora transversalmente toca en su obra. No tenemos espacio para adentrarnos en ello, invitamos al lector a descubrirlo por sí mismo.

Este libro constata la mirada pictórica con la que Mónica Barrientos nos ofrece contemplar el cine; de la misma forma que Griet y Johannes Vermeer lo hacían a propósito de las nubes y sus colores en la cita con la que arranca *Dentro del cuadro. 50 presencias pictóricas en el cine*.