

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES

**DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, LENGUAJE,
CULTURA Y ARTES, CIENCIAS HISTÓRICO-JURÍDICAS Y HUMANÍSTICAS
Y LENGUAS MODERNAS**



LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE PINTADO EN EL CINE

TESIS DOCTORAL

Presentada por: D. Abraham Domínguez Belloso

Dirigida por: Dr. D. Eduardo Blázquez Mateos

Madrid, 2015

INFORME.

AUTORIZACIÓN PARA LA DEFENSA DE LA TESIS DOCTORAL: LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE PINTADO EN EL CINE.

Doctorando: ABRAHAM DOMÍNGUEZ BELLOSO.

La tesis doctoral La representación del paisaje pintado en el cine cumple con los criterios de calidad y excelencia necesarios, tiene el visto bueno para poder defenderse ante un tribunal.

El riguroso trabajo de investigación realizado, donde se argumenta y se aporta documentación más que sobradamente, desarrolla y crea un campo innovador apoyado en las Humanidades Visuales. El proceso de trabajo, contrastando fuentes y analizando nuevas perspectivas, se apoya en la transversalidad de las Artes Visuales, uno de los baluartes de Universidad Rey Juan Carlos.

El término globalizador, desde la interdisciplinariedad del paisaje pintado en el cine, permite establecer paralelismos desde el lienzo a la pantalla, elaborando espacios de pensamiento ilustrados por las pinturas que, sobre dípticos y polípticos, caracterizan y definen el contacto entre las Artes Visuales.

El doctorando ha analizado los valores simbólicos en la pantalla, capturando el saber y el conocimiento de la pintura, elaborando y clasificando un cuerpo teórico que, en el marco de la Literatura artística de las Artes Visuales, descifra y explica los conceptos y fórmulas procedentes del Humanismo, aplicándose al cine, para centrarlo en la representación de la Naturaleza.

Estos escenarios de conocimiento permiten renovar la historia del arte, con significados descifrados desde las relaciones de las artes, uniendo cine y pintura, apelando a las analogías desde el estudio de la transmisión iconográfica antigua.

El doctorando nos descubre una unión entre arte y ciencia basada en la concordia entre cine y pintura, determinando las motivaciones y combinaciones de conceptos, de alegorías implantadas desde la pintura de paisaje.

El doctorando, desde el cine como arte total, innova en la tesis doctoral, al diseccionar y unir cine y pintura, plasmando un himno a la Naturaleza, a los paisajes en el cine.


Fdo: Eduardo Blázquez Mateos.

Madrid, 18/10/2015

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES

**DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, LENGUAJE,
CULTURA Y ARTES, CIENCIAS HISTÓRICO-JURÍDICAS Y HUMANÍSTICAS
Y LENGUAS MODERNAS**



LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE PINTADO EN EL CINE

TESIS DOCTORAL

Presentada por: D. Abraham Domínguez Belloso

Dirigida por: Dr. D. Eduardo Blázquez Mateos

Madrid, Octubre 2015

**DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, LENGUAJE,
CULTURA Y ARTES, CIENCIAS HISTÓRICO-JURÍDICAS Y HUMANÍSTICAS
Y LENGUAS MODERNAS**

FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES

TESIS DOCTORAL

LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE PINTADO EN EL CINE

D. Abraham Domínguez Belloso, Licenciado en Bellas Artes

Dr. D. Eduardo Blázquez Mateos

Madrid, 2015

Al tiempo, fiel aliado en mi búsqueda interior, arrojando
siempre luz.

Agradecimientos

Agradecer significa mostrar y sentir gratitud por algo. Durante los años que he dedicado a elaborar y completar este texto, he conocido a muchas personas e instituciones que me han ayudado y animado a realizar este proyecto y a concluirlo. Por tanto, mi más sentida gratitud al profesor Eduardo Blázquez Mateos, por su infinita paciencia y por el interés en dirigir este proyecto desde el principio, derivando en una gran amistad que sé que será eterna. A la Universidad Rey Juan Carlos, por acogerme desde un principio con cariño y comprensión. A Jesús y a Antonio, amigos del Máster de Cine de Valladolid, por creer en mí. A la profesora María García-Villaraco por su aportación y por afianzar la luz del conocimiento.

También quiero llevar mi agradecimiento a la Universidad de Salamanca y a la Universidad de Valladolid, por clavar en mí el aguijón del cine y de la pintura y hacer de ello mi modo de vida. A la filmoteca de Salamanca, por las horas y horas que pasé allí viendo películas sin que importara el tiempo. A la Universidad Católica de Ávila, por permitirme dirigir el curso “*La mujer en el cine, serpiente o ninfa*” (2005) en el Palacio de los Serrano (Ávila), impulsándome a creer en mí.

Y por último, quiero agradecer a mi familia el apoyo prestado, sobre todo a mis abuelos que, casi centenarios, siguen presumiendo con orgullo de su nieto.

A todos gracias.

Índice

Introducción	11
1.1. Estado de la cuestión	12
1.2. Formulación de la hipótesis	19
1.3. Metodología	21
1.4. Objetivos	23
Capítulo I. Paisajes oníricos en eterna descomposición	59
I.I <i>Un perro andaluz</i> (1929). Luis Buñuel	66
I.II <i>La Edad de Oro</i> (1930). Luis Buñuel	71
Capítulo II. Escenarios idílicos en territorio romántico	92
II.I <i>Rebeca</i> (1940). Alfred Hitchcock	99
II.II <i>Drácula de Bram Stoker</i> (1992). Francis Ford Coppola	109
Capítulo III. Paisajes saturnianos en el expresionismo pictórico y cinematográfico	129
III.I <i>Los Nibelungos</i> (1924). Fritz Läng	150
III.II <i>Las tres luces</i> (1921). Fritz Läng	167
Capítulo IV. El árbol como imagen de soledad y de expresión humana	183
IV.I <i>Carrington</i> (1995). Christopher Hampton	191

IV.II <i>Sentido y Sensibilidad</i> (1996). Ang Lee	197
Capítulo V. Mundos idílicos en el lienzo y la gran pantalla	207
V.I <i>Horizontes perdidos</i> (1937). Frank Capra.....	226
V.II <i>El bosque (The Village)</i> (2004). Night Shyamalan.....	233
Capítulo VI. El paisaje de soledad.....	240
Conclusiones	244
Bibliografía.....	253
Anexo: Breve conceptualización del Romanticismo, Expresionismo y Surrealismo ..	271
Filmografía.....	280

Introducción

Preámbulo

La presente investigación responde a un sentimiento personal, definido por una gran afinidad con el paisaje. Como artista plástico, siempre he considerado el paisaje como la mayor fuente inspiradora de mi obra. Su contemplación genera en mí un éxtasis parecido al que sentían los pintores románticos a principios del S.XIX, en una comunión entre el hombre y la Naturaleza. El paisaje forma parte del hombre, en un sentido vital, creando una inquietud y una serie de interrogantes sobre nuestra propia existencia. El cine y la pintura han sabido plasmarlo, utilizarlo, e incluso crear un lenguaje propio a través del simbolismo. Y es esa relación entre ambas modalidades, a través del paisaje, la que me lleva a iniciar esta investigación.

1.1. Estado de la cuestión

La influencia entre la pintura y el cine, y su representación, constituyen un campo de investigación de gran interés. La unión entre la imagen pictórica y la tecnológica va más allá de los aspectos puramente formales en cuanto a la representación de la realidad. En el S.XIX, fueron el teatro y sus representaciones las que generaban un cuadro cinematográfico con escenas basadas en la pintura clásica, generalmente de corte religioso o histórico. Con el nacimiento del cine a finales del S.XIX, la pintura realista entra en crisis ante la gran fidelidad con la que se representan las imágenes en la pantalla. Una de las respuestas a esa crisis fueron las Vanguardias de principios del S.XX. El cine ha tomado históricamente a la pintura como base de sus encuadres y perspectivas, y ha utilizado su lenguaje como fuente inspiradora. No es de extrañar que a Lumière se le considerase el último pintor impresionista.

De este modo, el cine adoptó, con el paso del tiempo, una manera de encuadrar basada en los planos pictóricos que contribuyeron a enriquecer en gran medida su lenguaje y su expresión, evolucionando e influenciándose mutuamente. Es obvio que el cine también ha influenciado a la pintura en sus composiciones; pintores como Francis Bacon o Edward Hopper son ejemplo de este hecho, poniendo de manifiesto el peso específico que tiene el cine en su obra.

La pintura moderna está influenciada por el cine midiéndose en encuadres y planos totalmente cinematográficos como el cine americano, antes impensable en una composición pictórica.

La bidimensionalidad es quizás, uno de los puntos de unión que asemeja a ambas modalidades. No olvidemos que, a la hora de encuadrar tanto en un lienzo como en un plano, se realiza un tratamiento similar que remarcará de nuevo la bidimensionalidad de ambas.

Son varios los pintores que se han convertido en directores de manera ocasional, como puede ser el ejemplo de Salvador Dalí con “*El perro andaluz*” (1929), siendo además un gran colaborador en la creación de escenarios de películas con directores como Hitchcock en “*Recuerda*” (1945), o con Walt Disney en “*Destino*” (1945-2003). También Edvard Munch, cuyo interés por los nuevos medios visuales le llevarían a realizar sus propias grabaciones experimentales, así como directores que han sido y son pintores o dibujantes, como el caso de Peter Greenaway o Tim Burton, que crean y generan el hecho pictórico en su obra fílmica, habiéndose convertido en “pintores que hacen cine” y “directores de cine que crean pintura”.

José Luis Borau, en su discurso al ser investido académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2002), deja patente que son tres las características del cine "trasvasadas" a la pintura: "el manejo artificial de la luz, el encuadre, y la posibilidad de reflejar el movimiento."¹ (BORAU: 2002).

Cine y pintura se mezclan constantemente en una metamorfosis de expresión humana que se aferra al paisaje en algunas ocasiones, desarrollando un mismo lenguaje de símbolos y de naturaleza primitiva, que resucita los mitos clásicos a través de lo visual.

El cine, heredero de lo pictórico desde sus orígenes, plantea la escenificación del paisaje mostrando la carga emocional del mismo, haciendo aún más palpable el sentimiento de la dialéctica en la escena. Así, Akira Kurosawa en su película “*Los Sueños de Akira Kurosawa*” (1990), incluye la pintura de Van Gogh “*Campos de trigo con cuervos*” (1890), resultando ser un elemento importante en este sueño, que nos viene a recordar de nuevo que cine y pintura van de la mano. Por su parte, la pintura determina el punto de partida del lenguaje cinematográfico a la hora de abordar el contenido del paisaje, siendo el punto de apoyo del que partiremos para analizar las escenas y fragmentos de las películas que en la investigación se abordan.

La contribución de los tres grandes movimientos artísticos como son el Romanticismo, el Expresionismo y el Surrealismo, resulta fundamental para el desarrollo de esta investigación, cuya selección hemos basado en un elemento en común

¹ BORAU, J. L. (2002). *El cine en la pintura*. Madrid: Discurso.

que los separa de otras corrientes influyentes en la historia del arte. En todos ellos, el paisaje adquiere una importancia tal que se impone a veces como motivo principal y relevante dentro del conjunto de la obra. Esto va a contrastar con la dependencia del elemento natural a la voluntad humana, que se transluce en todos los clasicismos prerrománticos. El mundo natural deja de ser sólo un mero “telón de fondo” sobre el que se destacan los personajes representados. Y es precisamente durante el período del Romanticismo, cuando cobra importancia la pintura de paisajes debido a la insistencia de dicho movimiento artístico en retornar a la naturaleza.

El ser humano ya no es el motivo fundamental de la composición, y se lo muestra inmerso y empequeñecido en y por la naturaleza, a veces agreste, pura y sublime, como en el Romanticismo, o por el contrario, desolada, deforme y putrefacta como en el Surrealismo. Y también en el Expresionismo vemos este empequeñecimiento del hombre ante las poderosas e incontrolables fuerzas naturales y sobrenaturales, un tema que, sin embargo, está presente en el arte desde los tiempos de la “*Odisea*” de Homero.

El Surrealismo, por su parte, contribuye de una manera decisiva en la visión onírica del paisaje y en las emociones que despierta. En los tres movimientos, el sentimiento del alma a través de la naturaleza y del paisaje sitúa el punto común. Cada uno con su lenguaje y su estética, pero con una misma función: la de ver más allá del paisaje.

Así es cómo se plantea nuestro principal objetivo, que no es otro que el de demostrar el importante aporte hecho por la pintura al cine en su manera de interpretar subjetivamente el mundo de la naturaleza y el paisaje, desligado ya de su dependencia a la dimensión puramente humana del prerromanticismo. Así mismo, basaremos nuestro marco teórico en la semiótica y el esteticismo filosófico de autores como Aby Warburg, que resume en una frase parte del sentido de esta investigación: “Las imágenes y las palabras están concebidas como una ayuda para los que me sigan en el intento de ganar para sí cierta claridad, y poder con ello resistir a la tensión trágica entre la magia instintiva y la

lógica discursiva. Son las confesiones de un esquizoide (incurable), depositadas en los archivos de los médicos del alma.”² (WARBURG: 2008).

También nos basaremos en autores como Erwin Panofsky, Umberto Eco, Gastón Bachelard, Roland Barthes, Andre Bazin, Gilles Deleuze y Ernst Gombrich entre otros, para establecer las relaciones entre las imágenes pictóricas y las cinematográficas en nuestra investigación. También será necesario explicar el valor simbólico del paisaje en ambas representaciones y hallar su significado. Para esto último, me basaré en los libros y en las investigaciones de Eduardo Blázquez y tomaré como referente la tesis doctoral de Juan Francisco Viruega sobre escenografía paisajística cuyo nombre es “La pintura en la obra de Carlos Saura. Escenoplástica y sublimación del encuadre fotográfico” (2015).

La segunda sección de la presente investigación, es el ámbito para buscar una dialéctica entre el paisaje idílico y el paisaje putrefacto en cuanto a estética, gusto y contenido. Partiendo del Romanticismo alemán, en concreto de la obra y pensamiento de Caspar David Friedrich, como ejemplo y culmen de este movimiento artístico, podemos comparar algunos de sus cuadros con dos películas, “*Rebecca*” (1940) de Alfred Hitchcock y “*Drácula, de Bram Stoker*” de Francis Ford Coppola (1992), que contienen la esencia del prototipo de paisaje que encierran los cuadros del pintor alemán.

En oposición al paisaje idílico, está el paisaje putrefacto de pintores y cineastas surrealistas como Salvador Dalí, Marx Ernst, Paul Delvaux, y el director de cine Luis Buñuel con “*Un perro andaluz*” (1929) y “*La Edad de Oro*” (1930), siendo todos ellos representantes plásticos del paisaje deleznable que tanto potenció André Breton en su viaje a Tenerife, y que será de donde parta mi teoría en este apartado, antecediendo en esto al paisaje romántico en el esquema de esta investigación.

La tercera parte de la investigación vuelve a incluir de nuevo al pintor alemán Caspar David Friedrich, a su obra, su pensamiento y a sus motivos naturales, entendidos desde el misterio y la mística de elementos como la energía, la luz, o la espiritualidad

1 ² WARBURG, A. (2008). El ritual de la serpiente, Nota 7, Sexto piso.

que emana de sus cuadros. Intentando desvelar su influencia casi un siglo después, en otro vocabulario como es el Expresionista desde el punto de vista pictórico de Edvar Munch y Emil Nolde, que a su vez reaparecerá en el cine expresionista de Fritz Lang con sus películas “*Las tres luces*”(1921) y “*Los Nibelungos*” (1924), donde las coincidencias entre lo natural y lo sobrenatural, lo ordinario y lo fantástico, la naturaleza y la divinidad, la vida y la muerte, perpetúan un concepto ideológico que, casual o no, fluye como un vaso comunicante de un estilo a otro.

También se abordará la visión de la figura del “*árbol*” dentro del paisaje, como imagen de soledad y de expresión humana, y de su identificación con lo sagrado y lo profano. Nos basaremos para ello en las películas “*Carrington*” de Christopher Hampton y “*Sentido y Sensibilidad*” de Ang Lee. También abordaremos la relación existente entre el paisaje y lo acuático, adquiriendo en el lenguaje tanto pictórico como cinematográfico distintos significados, a veces asociados a la forma en que se encuentra dicho elemento: aguas estancadas, en movimiento lento o desbocado, cayendo en forma de lluvia³ (BACHELARD:1978). Aguas emblemáticas y casi con un sentido mágico, insistiendo en el poder autorrenovable y regenerador del agua. Lo acuático, concebido como santuario para las Musas y para el encuentro de las Ninfas, un lugar de recreo y poética inspiración como puerto para la primavera y las fuentes.⁴ (BLÁZQUEZ MATEOS: 2003).

En el penúltimo capítulo de nuestra investigación, se analizará cómo la pintura y el cine han representado paisajes que caracterizan a distintas sociedades ideales, como “*El País de Cucaña*”, “*República Moral Perfecta*”, “*Milenarismo*”, “*Utopía*” y “*Arcadia*”. Primeramente, haremos una distinción entre las diferentes definiciones que

³ BACHELARD, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México DF: Fondo Cultura Económica.

⁴ BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2003). *Viajes al Paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.

le corresponden a cada una de ellas, de acuerdo a la tipología que elaboró J. C. Davis⁵ (DAVIS: 1985) y relacionándolos con alguna representación pictórica que refleje sus principales características. Analizaremos las películas de F. Capra, “*Horizontes perdidos*” (1937) y “*El bosque*” (2004), de Night Shyamalan, relacionándolos con los grabados y pinturas del Romanticismo, y de autores como C. D. Friedrich y J. Constable, para encontrar las coincidencias entre ambas formas de expresión artística sobre estos mundos perfectos. Haremos hincapié, especialmente, en los conceptos de “*Utopía*” y “*Arcadia*” y, sobretodo, en su concepción de la Naturaleza y su relación con las comunidades humanas de “*Shangri-La*” (en la película de Capra) y de “*El bosque*”.

En el último capítulo, y a modo de epílogo, hablaremos del paisaje de soledad, haciendo alusión a las películas de Víctor Erice “*El espíritu de la colmena*” (1973) y “*El sur*” (1983), y a “*Muerte en Venecia*” (1970) de Luchino Visconti.

Finalmente, en la conclusión de todo el trabajo, comprobaremos cómo se van entrelazando definitivamente las relaciones entre pintura y cine sobre la manera de representar el paisaje, desde la óptica subjetiva y simbólica del creador. E intentaremos llegar a la conclusión de que, el paisaje, es parte fundamental en el cine y puede configurar un género cinematográfico en sí y que se puede establecer una tipología de paisajes en el cine.

Llegados hasta este punto, es obligatorio desarrollar en profundidad todo el análisis teórico y bibliográfico previo. Extraeremos del mismo los principales puntos de vista que diversos investigadores (semiólogos, historiadores del arte, de la pintura y el cine, filósofos) han elaborado sobre los conceptos de imagen y su relación con el tiempo, las principales características del Romanticismo, Expresionismo y Surrealismo, y, finalmente, el vínculo y la influencia que mantienen entre sí la pintura y el cine, respecto al paisaje.

⁵ DAVIS, J. C. (1985). *Utopía y la sociedad ideal: estudio de la literatura utópica inglesa, 1516-1700*. México DF: Fondo Cultura Económica.

1.2. Formulación de la hipótesis

Después de haber hecho todas estas consideraciones previas y teniendo en cuenta lo poco que hay investigado y escrito sobre este tema, es momento de definir nuestra hipótesis en la parte inicial de nuestra investigación. La *pintura* es una primera instancia de aproximación subjetiva a la *naturaleza* por parte del artista, que luego es utilizada por el *cine* con el fin de recrearla estéticamente de acuerdo a una mirada *simbólica y poética*, como un elemento que se impone siempre sobre los seres humanos. Para esto, es imprescindible definir cuál es el material primordial con el que trabajan ambas instancias del arte, esto es la *imagen*. Y también, para establecer la relación de esta última con la otra variable fundamental que opera en este ámbito creativo: el *tiempo*. De este modo, la forma en que el tiempo aparece capturado en un instante, que parece prolongarse indefinidamente en las imágenes pictóricas y cómo fluye libremente, a veces en forma continua y en otras ocasiones intermitentemente, en la proyección cinematográfica⁶ (DELEUZE: 1987). Por otro lado, nos planteamos cómo esta relación entre ambas modalidades, hace hincapié en un aspecto como es *el paisaje*, paisaje cinematográfico y paisaje pictórico, y cómo ambas modalidades beben de esta fuente inagotable de recursos con valores simbólicos y alegóricos, cuyo poso queda en la retina del espectador y en su inconsciente.

De esta forma, llegamos a la formulación de las hipótesis que surgen en nuestra investigación:

⁶ DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Hipótesis 1: ¿Existe un paisaje cinematográfico?

Al analizar el estado de la cuestión, comprobaremos que la respuesta a esta pregunta genera un amplio debate en torno a las interacciones del cine y la pintura. Y veremos que el cine, históricamente, bebe de las fuentes pictóricas y en muchos casos las adapta. Nos basaremos en los movimientos pictóricos del Romanticismo, Expresionismo y Surrealismo, con sus alegorías y símbolos en el paisaje, como parte fundamental de la narración cinematográfica. De este modo, el paisaje debe ser capaz de incidir en la percepción del espectador, imprimiéndose en el inconsciente y en el imaginario colectivo.

Hipótesis 2: ¿Se puede establecer una tipología de paisajes en el cine?

Para ello, debemos demostrar la primera hipótesis y analizar el resultado de varias películas a lo largo de la historia, entendiendo para ello que cine y pintura van de la mano y que el paisaje tiene mucho que aportar y que decir como género pictórico y, sobre todo, como género cinematográfico, dejando la puerta abierta a posibles investigaciones, y a la búsqueda de nuevos horizontes que se pongan de manifiesto con la experimentación del paisaje como género.

1.3. Metodología

Para la resolución de las hipótesis, desarrollaremos un análisis de una serie de películas que reflejen y sean parte de los movimientos artísticos y pictóricos, Romanticismo, Surrealismo y Expresionismo, eligiendo, en el caso del Romanticismo, películas basadas en ese periodo, y en el caso del Surrealismo y del Expresionismo, películas pertenecientes a esa época y género. Así, comprobaremos cómo el paisaje toma una relevancia importante, y veremos además cómo lo fílmico y lo pictórico interactúan. Hablaremos de escenas o secuencias concretas en muchos casos, y de su relación con algún cuadro que las haya podido generar o al que se asemejen.

Para analizar esta relación entre cine y pintura, recurriremos al método iconológico de Panofsky. A través del mismo, procederemos a extraer el significado oculto y simbólico en los paisajes de los tres periodos mencionados, tanto pictóricos como cinematográficos, y seguiremos sus tres pasos a la hora de analizar una imagen:

Análisis preiconográfico: Analizaremos la obra dentro del campo estilístico, ubicándola en el periodo artístico que el tratamiento de sus formas indiquen.

Análisis iconográfico: Analizaremos los elementos que acompañan a la obra, sus diferentes atributos o características, siguiendo los preceptos que este método impone.

Análisis iconológico: Analizaremos la obra en su contexto cultural, intentando comprender su significado en el tiempo en que se ejecutó.

Además, aplicaremos el método de investigación de Aby Warburg, descrito en su *“Atlas Mnemosyne”* (1905), relacionando diversas imágenes, pictóricas y cinematográficas, para desentrañar el significado que proponen. Además, aplicaremos su método iconológico (que también sistematizaría Panofsky), la desjerarquización de las imágenes y la ampliación del espectro temático. Abordaremos las relaciones entre el

pensamiento mágico y el pensamiento racional en el arte, a partir del concurso conceptual y metodológico de la antropología, la filosofía, la literatura y los estudios herméticos, presentando las imágenes como una superposición simbólica de contenidos latentes y manifiestos, portadora de los significados que permanecen en la memoria colectiva.

También nos apoyaremos en los análisis de Gaston Bachelard y su concepto del espacio poético en la relación del hombre y el mundo, y de los fenómenos lanzados a la conciencia aplicados al cine y a la pintura.

El lema horaciano “*Ut pictura poesis*” será uno de nuestros principales pilares en la investigación para argumentar nuestra analogía cine –pintura, entendiendo el concepto de cine, y en palabras de Luis Buñuel como: “*instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente*”

1.4. Objetivos

Uno de los objetivos principales de esta investigación es demostrar que, el paisaje, es una fuente inagotable de simbolismo dentro de la pintura y el cine, aportando una visión que pone de relieve que el paisaje es algo más que un mero decorado o escenario donde se desarrolla una acción determinada, aportando un lenguaje propio. Para abordar esta línea de investigación, recurriré a los métodos de Warburg o Panofsky.

Resulta casi imposible dedicar una sola investigación al simbolismo del paisaje pues se nos hace una tarea efímera, pudiendo ser esta la base para muchas otras investigaciones futuras. De manera colateral, tocaremos el tema del paisaje de soledad y, para ello, nos basaremos en Víctor Erice y en Luchino Visconti. En las conclusiones, intentaremos contribuir y arrojar un poco de luz con este análisis y esperamos contribuir y elevar el paisaje dentro de su propio espacio fílmico, catalogando su presencia como sublimadora.

Imágenes en el tiempo:

Es necesario definir de antemano los conceptos fundamentales con los que vamos a trabajar en toda nuestra investigación. El primero de ellos se refiere al significado del término *imagen*, por ser esta la materia prima fundamental que constituye tanto el lenguaje de la pintura como el del cine. A este respecto, hablar del significado de las imágenes en las artes nos remite a uno de los grandes historiadores del arte del siglo XX: Erwin Panofsky.

En su destacado libro titulado “*El significado de las artes visuales*” (1979), Panofsky explica que, en toda obra pictórica, conviven tres niveles de significado. En primer término tendríamos el significado *fáctico* o *expresivo*, es decir, lo que son las cosas y objetos representados en un cuadro, e incluso la expresión que se manifiesta en los semblantes o en los movimientos de la imagen. Se trataría de un significado inmediato, asequible a cualquier observador. En segundo lugar, estaría el significado propiamente dicho, congruente con las finalidades que el autor procuró plasmar y transmitir con su obra. El acceso a este tipo de significados no es tan universal, y está limitado a aquellos que conocen los temas y motivos recurrentes de la pintura. Por último, en un tercer nivel de significado, se emplazarían los significados intrínsecos, referidos al contenido recóndito que compone el universo de los valores simbólicos. Algunos de estos últimos se muestran encubiertos, velados o tan sólo insinuados por el artista. En otras ocasiones, son valores alegóricos representados inconscientemente por el autor al expresar involuntariamente el espíritu de su época, los afanes culturales, la ideología dominante o las tendencias esenciales de la mente humana. Se trataría de una serie de conceptos simbólicos, señales de una cultura, que tan sólo con un gran conocimiento y estudio del contexto histórico-cultural, seríamos capaces de distinguir.

A su vez Roland Barthes⁷ (BARTHES: 1986) señala, citando a Jean-Louis Schefer, que las imágenes pictóricas no pueden ser reducidas a un mero sistema de

⁷ BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

lenguaje, porque es casi imposible encontrar en ellas un léxico propio que separe claramente los significados denotados y connotados. El significado de lo representado en los cuadros se va desplazando siempre, en un análisis sin fin, cuya infinitud no es ni más ni menos que el sistema de estas obras de arte. En palabras de Barthes: “La imagen no es la expresión de un código, sino la variación de una labor de codificación; no es el depósito de un sistema, sino la generación de un sistema”.⁸

Otra de las definiciones que nos da Barthes profundiza sobre el aspecto de la polisemia de las imágenes y la manera en que las diversas culturas han tratado de solucionar este problema:

*«Como lo veremos de inmediato con mayor claridad, toda imagen es polisémica; implica, subyacente a sus significantes, una de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar los otros. La polisemia da lugar a una interrogación sobre el sentido, que aparece siempre como una disfunción, aun cuando la sociedad recupere esta disfunción bajo forma de juego trágico (Dios mudo no permite elegir entre los signos) o poético (el -pánico- de los antiguos griegos). Aún en el cine, las imágenes traumáticas están ligadas a una incertidumbre (a una inquietud) acerca del sentido de los objetos o de las actitudes. Por tal motivo, en toda sociedad se desarrollan técnicas diversas destinadas a fijar la cadena flotante de los significados, de modo de combatir el terror de los signos inciertos: el mensaje lingüístico es una de esas técnicas».*⁹

Para Umberto Eco¹⁰, las imágenes creadas por los artistas pueden ser estudiadas de acuerdo a las teorías de la semiótica. Estas últimas entienden a las culturas como procesos comunicacionales, y como tal deben ser analizadas. Además, desde esta perspectiva semiológica, bajo todos los procesos culturales (incluida la producción artística de la pintura y el cine), hay sistemas constantes que permanecen ocultos, pero

⁸ Ídem: p. 154.

⁹ Ídem: p. 35-36.

¹⁰ ECO, U. (1986). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

que a veces pueden aflorar de distintas formas dentro de las iconografías, y que terminan adoptando la forma de estructuras.

Eco continúa su análisis semiológico de las imágenes como una particular forma de mensajes, encontrando que, dentro de las representaciones visuales, hay un código común para el emisor y el receptor contenido de la misma manera en que este se haya incluido dentro de las formas de comunicación verbal. A su vez, la estructura interna del mensaje icónico se divide en: un *registro visual* de todas imágenes que se encuentran dentro de la composición pictórica o cinematográfica; las *denotaciones* de las imágenes que surgen de la descripción de aquellos objetos o personas que objetivamente están presentes(,) todos los elementos que podemos nombrar con sus características; y por último, las *connotaciones*, que son las sugerencias, las asociaciones que la imagen propicia dentro de un contexto cultural específico, son las ideas que surgen a partir de lo observado, en suma, el significado cultural de esa imagen, lo que la trasciende sin dejar de pertenecerle. Estos tres componentes interactúan para producir el sentido final de la totalidad de la obra¹¹ (ECO: 1986).

Por su parte, Roger Chartier¹²(CHARTIER: 1992) se refiere a la imagen como una representación “presente” de objetos o ideas que están “ausentes”, con carácter alegórico. Las imágenes no pueden ser reducidas a una mera descripción y/o explicación textual porque su riqueza connotativa las hace proclives a infinitas interpretaciones subjetivas de cada individuo. Estas representaciones visuales han acompañado al ser humano desde tiempos inmemoriales, y muchas veces se han usado para adoctrinar a un público analfabeto, tal como lo hicieron las estatuas, altos y bajorrelieves, pinturas y vitrales emplazados en las iglesias medievales¹³ (CHARTIER: 1992).

Un punto de vista similar es el que sostiene Alberto Manguel¹⁴ (MANGUEL: 2002). Las imágenes sobrepasan cualquier intento por encorsetarlas dentro de un relato crítico, puesto que estos escritos se parecen a las sombras encerradas en una oscura

¹¹ Ídem

¹² CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

¹³ Ídem

¹⁴ MANGUEL, A. (2002). *Leyendo imágenes: una historia privada del arte*. Bogotá: Norma.

caverna del relato de Platón, y también se asemejan a esos indescifrables anuncios que se nos presentan en un lenguaje extranjero cuya traducción desconocemos. El mensaje de las imágenes es por lo tanto subjetivo, hasta el extremo de que el código que nos permite comprenderlas es creado siempre después de que la imagen adquiera su propio ser. La polisemia de las representaciones iconográficas debe ser tenida en cuenta a la hora de interpretar sus múltiples y variados significados¹⁵ (MANGUEL: 2002).

También es importante tener en cuenta el contexto en el que están las imágenes, puesto que, según Ernst Gombrich¹⁶(GOMBRICH: 1987), cuanto más aisladas se encuentren estas, adquieren en forma proporcional una carga de mayor ambigüedad en sus significados. En otras palabras, el aislamiento aumenta la polisemia de las representaciones pictóricas. La mayor implicación de todo esto es que el artista, al reducir la riqueza de la naturaleza para ajustarla a su código, va a aumentar indudablemente la ambigüedad de su pincelada o marca personal. De esta forma, si quien pinta lo hace de acuerdo a los estilos vanguardistas (en los que se afirma la independencia creativa de sus moldes meramente reproductivos de la realidad), esta combinación de los significados adquiere un interés sobresaliente. Esto explicaría los paisajes a menudo desolados en los que se destacan solitarias figuras polisémicas, que aparecen en las obras expresionistas y surrealistas¹⁷ (GOMBRICH: 1987).

Hasta aquí hemos visto definiciones de las imágenes provenientes del arte pictórico. A continuación vamos a analizar aquellas otras representaciones visuales que surgen de la pantalla cinematográfica. Estas últimas tienen una dinámica distinta por el hecho de que muestran una sucesión temporal, que en los cuadros aparece como *congelada* en un instante que capta aun las sensaciones de movimientos más

¹⁵ Ídem

¹⁶ GOMBRICH. E. H. (1987). *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza.

¹⁷ Ídem: p. 34-35

desenfrenados para la eternidad. El cine salta esta barrera de la temporalidad *instantánea*, para mostrarnos cómo el tiempo va transformando a las imágenes en una sucesión capaz de mostrarse como un relato coherente a la manera de los escritos literarios¹⁸ (BERGUER: 1997).

Cabe aclarar que, esta distinción entre imágenes pictóricas fijadas para siempre en el tiempo, es criticada por especialistas en el tema de la talla de Ernest Gombrich. Según este autor, la mera idea de que pueda existir un instante que no tenga movimiento, y de que esta intemporalidad hipotética pueda ser captada y fijada en forma estática por el artista, conduce a un absurdo final. Esto es, si suponemos que existe una fracción de tiempo en la que no hay movimiento, éste como tal resulta inexplicable. Hasta una fotografía instantánea registra las huellas de movimientos, por breves e imperceptibles que estos sean. Los seres humanos tenemos una percepción mucho más lenta que las cámaras, lo que cimentó el éxito del cine al crear una sensación de movimiento continuo en nuestra memoria visual, mediante la proyección de veinticuatro imágenes sucesivas en el lapso de un segundo¹⁹ (GOMBRICH: 1987).

Para André Bazin²⁰ (BAZIN: 1990), las imágenes provistas por el cine son preferentemente una reproducción objetiva de la realidad, de manera similar a las de la fotografía. Este realismo extremo pondría en un segundo plano a todo simbolismo, que está metido dentro de una contextura rigurosamente plástica. Directores cinematográficos como O. Welles y L. Visconti son los preferidos por la crítica de Bazin, debido a su utilización de técnicas para crear un cine realista que se destaca, sobre todo, por la calidad estética de sus imágenes fotográficas. Éstas transmiten de manera directa su contenido, sin necesidad de interpretaciones excesivamente subjetivas. Pero ello no es obstáculo para que puedan servir de transmisoras de poderosos mensajes repletos de compromisos políticos e ideológicos. En palabras del mismo Bazin, quien se refiere en este caso a un film concreto de L. Visconti titulado “*La tierra tiembla*” (1948), las imágenes eminentemente realistas son las que mejor

¹⁸ BERGER, J. (1997). *Cada vez que decimos adiós*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

¹⁹ GOMBRICH. Op. Cit.

²⁰ BAZIN, Op. Cit.

pueden transmitir su contenido sin distorsiones producidas por un simbolismo demasiado polisémico:

*«Visconti ha buscado—y obtenido incontestablemente— una síntesis paradójica de realismo y esteticismo. Rouquier también, pero la trasposición poética de Farrebique era debida esencialmente al montaje (hay que recordar las secuencias sobre el invierno y la primavera); la de Visconti, por el contrario, no ha recurrido en absoluto a los efectos obtenidos por la sucesión de imágenes. Cada una de ellas encierra su sentido y lo expresa por completo. También por eso, “La tierra tiembla” sólo puede relacionarse de manera muy parcial con el cine soviético de los años 1925 a 1930 en el que el montaje era esencial. Hay que añadir que no es gracias al simbolismo de la imagen como descubrimos el sentido; ese simbolismo al que Eisenstein (y Rouquier) han recurrido constantemente. La estética de la imagen es siempre rigurosamente plástica; evita toda trasposición épica. La flotilla de barcas que sale del puerto puede ser de una belleza arrebatadora, pero no deja de ser sin embargo la flotilla de un pueblo; y no, como en El acorazado Potemkin, el entusiasmo y la adhesión de la población de Odesa que enviaba sus barcos de pesca para llevar provisiones a los rebeldes. Pero, se dirá quizá, ¿dónde puede refugiarse el arte después de unos postulados tan ascéticamente realistas? En todas partes. Primeramente, en la calidad fotográfica. Nuestro compatriota G. R. Aldo, que no había hecho antes nada de importancia y no era apenas conocido más que como simple fotógrafo, ha conseguido un estilo de imagen profundamente original y de la que no encuentro apenas otro equivalente que los cortometrajes suecos de Arne Sucksdorf. Me permito recordar, para acortar mi explicación, que en el artículo sobre la escuela italiana de la Liberación estudié algunos aspectos del realismo cinematográfico actual y me vi conducido a considerar Farrebique y Citizen Kane como los dos polos de la técnica realista. El primero alcanza la realidad en el objetivo; el otro, en las estructuras de su representación. En Farrebique todo es verdad; en Kane todo ha sido reconstruido en el estudio, pero porque la profundidad de campo y la rigurosa composición de la imagen no podrían ser obtenidas en el exterior. Entre los dos, Païsa se emparentaría más con Farrebique por su imagen, ya que la estética realista se introduce entre los bloques de realidad, gracias a una concepción particular del relato. Las imágenes de “La tierra tiembla” encierran paradójicamente la habilidad suficiente para integrar el realismo documental de Farrebique con el realismo estético de Citizen Kane».*²¹ (BAZIN: 1990)

Continuando con su análisis del *Neorrealismo italiano*, Bazin se enfoca sobre “*El ladrón de bicicletas*” (1948), de V. de Sica. También aquí encuentra imágenes realistas, que transmiten su gran carga dramática sin necesidad de ningún efecto de encuadre o iluminación que acentúe su simbolismo:

²¹ Ídem.

«Ése es el mérito de De Sica y de Zavattini. Su *Ladrón de bicicletas* está construido como una tragedia, con cal y arena. No hay una imagen que no esté cargada con una fuerza dramática extrema, pero tampoco ninguna por la que no nos podamos interesar independientemente de su continuación dramática. El film se desarrolla sobre el plano de lo accidental puro: la lluvia, los seminaristas, los «cuáqueros» católicos, el restaurante...»²² (BAZIN: 1990)

Como se ve, esta concepción de Bazin sobre las imágenes cinematográficas las emparenta mucho más con la fotografía documental que con la pintura. Y su contenido, sobrio y unívoco hasta el extremo, deja poco o ningún lugar para cualquier otra significación que no sea la puramente indicada. Aunque esto no implica, en absoluto, una negación del papel del director cinematográfico como creador de obras comprometidas a nivel político y social, tal como lo muestran los filmes del neorrealismo italiano de los que Bazin hace objeto de su análisis crítico en su texto emblemático *¿Qué es el cine?*.

Por su parte, Gilles Deleuze²³ (DELEUZE: 1984) toma como base las definiciones de H. Bergson, quien en su *“Materia y memoria”*,²⁴(BERGSON: 2006) planteó la superación de la oposición psicológica entre el movimiento como realidad física en el mundo exterior, y la imagen como realidad psíquica en la conciencia. Bergson descubrió los conceptos de *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*, que más de un siglo después de haber sido desvelados siguen conservando su vigencia para Deleuze. Particularmente, la conjunción que Bergson estableció entre imagen-movimiento e imagen cinematográfica, es destacada por Deleuze como de gran importancia para un estudio sobre una definición del cine y sus recursos. Además, este último autor nos ofrece esta explicación sobre el llamado “séptimo arte” y sus características más distintivas:

²² Ídem.

²³ DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.

²⁴ BERGSON, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

*«Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos. La enorme proporción de ineptitud en la producción cinematográfica no es una objeción: no es mayor que en otros terrenos, aunque tenga consecuencias económicas e industriales sin parangón. Los grandes autores de cine son, únicamente, más vulnerables: impedirles realizar su obra es infinitamente más fácil. La historia del cine es un prolongado martirologio. Pero, aun así, el cine forma parte de la historia del arte y del pensamiento, bajo las insustituibles formas autónomas que esos autores supieron inventar y, a pesar de todo, hacer viables».*²⁵ (DELEUZE: 1984)

Más adelante, Deleuze retoma su análisis sobre las tesis de Bergson en cuanto al movimiento. Según la primera (y tal vez la más importante para nuestra propia investigación) de dichas afirmaciones, el movimiento no se confunde con el espacio recorrido, porque mientras este último es pasado, el primero es presente, en un acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, no así el movimiento. Por lo tanto, no se puede rehacer el movimiento con una sucesión de cortes inmóviles, ya sea como una sucesión de posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo. Solo se puede reconstruir el movimiento mediante una abstracción de un proceso, de un tiempo homogéneo, mecánico y universal. La importancia de todo lo anteriormente expuesto, se hace más notable de acuerdo a las palabras del mismo Deleuze como:

*«En 1907, en La evolución creadora, Bergson bautiza la mala fórmula: es la ilusión cinematográfica. El cine procede, en efecto, con dos datos complementarios: cortes instantáneos llamados imágenes; un movimiento o un tiempo impersonal, uniforme, abstracto, invisible o imperceptible, que está “en” el aparato y “con” el cual se hace desfilar las imágenes. El cine nos presenta, pues, un falso movimiento, es el ejemplo típico del falso movimiento. Pero es curioso que Bergson imponga un nombre tan moderno y reciente (“cinematográfica”) a la más vieja de las ilusiones. En efecto, dice Bergson, cuando el cine reconstruye el movimiento con cortes inmóviles, no hace sino lo que hacía ya el pensamiento más antiguo (las paradojas de Zenón), o lo que hace la percepción natural. En este aspecto, Bergson se distingue de la fenomenología, para la cual el cine rompería más bien con las condiciones de la percepción natural».*²⁶ (DELEUZE: 1984)

²⁵ DELEUZE. Op. Cit. p. 12.

²⁶ DELEUZE. Op. Cit., p. 14

En su indagación sobre la segunda tesis de Bergson, Deleuze menciona el hecho de que, la reconstrucción del movimiento hecha por los antiguos, esto es, la utilización de cortes temporales y espaciales hechos en momentos y situaciones de suma importancia, es de gran utilidad para el cine. Porque son estas pausas privilegiadas, que se asemejan a las poses de un ballet, las que le confieren a las distintas escenas su relevancia dentro de la totalidad de la película:

*«Se suele decir que Eisenstein extrae de los movimientos o de las evoluciones ciertos momentos de crisis de los que hace por excelencia el objeto del cine. Incluso esto es lo que él llamaba lo «patético»: él selecciona culminaciones y gritos, lleva las escenas a su paroxismo, y las pone en colisión una con la otra. Pero ésta no es en modo alguno una objeción».*²⁷ (DELEUZE: 1984)

Pero más adelante, Deleuze va a concluir que la cita anterior no es la antigua manera de reconstruir el movimiento, sino la moderna, donde los cortes se aplican sobre cualquier instante (al que luego se le puede dar o no determinada importancia dentro del “continuum”), que va a servir al cine:

*«Los instantes privilegiados de Eisenstein, o de cualquier otro autor, son también instantes cualesquiera; lo que sucede, simplemente, es que el instante cualquiera puede ser regular o singular, ordinario o señalado. El que Eisenstein seleccione instantes señalados no impide que los extraiga de un análisis inmanente del movimiento, en absoluto de una síntesis trascendente. El instante señalado o singular sigue siendo un instante cualquiera entre los demás. Esta es incluso la diferencia entre la dialéctica moderna, por la que Eisenstein se pronuncia, y la dialéctica antigua. La antigua es el orden de formas trascendentes que se actualizan en un movimiento, mientras que la moderna es la producción y confrontación de los puntos singulares inmanentes al movimiento. Ahora bien, esta producción de singularidades (el salto cualitativo) se cumple por acumulación de ordinarios (proceso cuantitativo), hasta el punto de que lo singular es obtenido en lo cualquiera, él mismo es un cualquiera simplemente no-ordinario o no-regular. El propio Eisenstein declaraba que «10 patético» suponía «10 orgánico», como conjunto organizado de instantes cualesquiera en donde se han de efectuar los cortes».*²⁸ (DELEUZE: 1984)

Se desprende de todo esto el papel relevante del director cinematográfico como aquel que, basándose en su visión personal de toda su obra, puede seleccionar cualquiera de estos momentos de cortes, de por sí comunes, para elevarlo a la categoría de instantes trascendentes. Por medio de técnicas propias del cine tales como la

²⁷ Ídem: p. 18

²⁸ Ídem: p. 19.

iluminación o los encuadres, puede darle a estas imágenes escénicas un contenido que las haga resaltar del resto mediante un simbolismo manifiesto. Y con la utilización del guión cinematográfico, ubica estos “segundos privilegiados” dentro del contexto espacio-temporal de la totalidad de la película. Y sin olvidar la influencia de la pintura en su obra cinematográfica, que en el caso de Eisenstein se basa, en muchas ocasiones, en los grabados de motivos de ruinas de Piranesi y en la pintura de Picasso “*El Guernica*”, (1937), poniendo de manifiesto que la pintura es fuente de recursos y de inspiración del cine y de sus directores.

En otra de sus obras titulada “*La imagen-tiempo*” ²⁹(DELEUZE: 1987), Deleuze refuerza esta idea de que toda imagen cinematográfica está cargada de un mayor o menor simbolismo subjetivo, oponiéndose a Bazin más allá de que su apariencia se nos muestre de una manera objetiva en extremo en una primera aproximación:

*«Las distinciones entre lo trivial y lo extremo, por una parte, y entre lo subjetivo y lo objetivo, por la otra, tienen valor pero es un valor meramente relativo. Valen para una imagen o una secuencia, no para el conjunto. Valen incluso con respecto a la imagen-acción, a la que ellas cuestionan, pero ya no valen del todo en lo que respecta a la nueva imagen que nace. Indican polos entre los cuales hay un constante pasaje. En efecto, las situaciones más triviales o cotidianas desprenden «fuerzas muertas» acumuladas, iguales a la fuerza viva de una situación-límite (así, en Umberto D de De Sica, la secuencia del anciano que se examina y cree tener fiebre)».*³⁰ (DELEUZE: 1987)

De esta forma, retornamos al tema de la polisemia intrínseca de las imágenes, tanto pictóricas como cinematográficas, dado que es imposible encorsetarlas en un pretendido significado objetivo y unívoco. A pesar de esto, y siguiendo las recomendaciones de todos los autores antes estudiados, podemos reconocer y emplear

²⁹ DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

³⁰ DELEUZE, Op. Cit, p. 18.

en nuestra investigación un examen de los contenidos simbólicos comunes a ambos tipos de iconografías. Nos serán de gran utilidad, asimismo, los conceptos de Gastón Bachelard, que aunque se enfocan sobre las imágenes poéticas, pueden ser aplicados tanto a las representaciones visuales utilizadas en la pintura como en el cine.

Este mismo pensador francés, denomina *imaginación material* al origen del proceso que conduce a la génesis de una imagen poética o visual, a partir de la experiencia onírica nocturna y/o el ensueño diurno. Se trata, en Bachelard, de estimular las facultades creativas de la actividad propia de los sueños, de acuerdo a los dinamismos psíquicos de los cuatro elementos primordiales para el pensamiento griego: aire, agua, tierra y fuego. Sin embargo, la energía esencial a cada elemento y que funciona como impulsor de la creación artística, si bien constituye un “a priori”, está subordinado a modos determinados de expresión. En efecto, la forma en que el sueño nocturno o el ensueño diurno se revelan, puede relacionarse a rasgos únicos propios de un estilo artístico dado.

En su obra titulada “*El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación y la materia*”, (BACHELARD: 1978)³¹ se concentra en aquellas imágenes que surgen asociadas a la imaginación. Estas representaciones mentales se dividen, a su vez, en *imágenes de la forma* (evocadas por los psicólogos de la imaginación), y en *imágenes directas de la materia*, aquellas como las que este autor decide comprobar en su citado trabajo. Ambas operan en conjunto y se hallan confusamente unidas dentro de nuestra imaginación³² (BACHELARD: 1978).

Además, a las imágenes percibidas e interpretadas por la imaginación en estado de conciencia, Bachelard le agrega aquellas producidas por la actividad onírica. Llega a afirmar que se sueña antes de contemplar. Y que sólo se mira con pasión estética, como un espectáculo consciente, los paisajes que hemos visto primero en nuestros ensueños y experiencias oníricas³³ (BACHELARD: 1978).

³¹ BACHELARD. Op. Cit.

³² Ídem.

³³ Ídem.

Así, continuando con el ejemplo del agua, la visión de esta en estado de reposo (como la que pueda haber en una charca) se asociaría en la psiquis, según Bachelard por su propia experiencia personal, con imágenes y estados de melancolía. Si se trata de arroyos y ríos pequeños que corren fluidamente, el sentimiento connotado por esta percepción visual (y también sonora) sería el de alegría y frescura. Asimismo, las aguas claras y transparentes se relacionan con los espejos, con la posibilidad de vernos reflejados en ellas con todos nuestros defectos y virtudes. Por lo contrario, la turbiedad es sinónimo de todo aquello inquietante y misterioso que se esconde en las profundidades de la naturaleza y la mente humana³⁴ (BACHELARD: 1978).

En un nivel más profundo, las imágenes del agua se asocian con la esencia femenina, con la matriz que origina toda forma de vida. Es también conocida la identificación de la lluvia con las lágrimas, y de las nubes que la portan con funestos y tristes presagios. Y sus propiedades de ser la sustancia que limpia por excelencia, se relacionan con la representación de la pureza y la purificación, tanto material como espiritual. Es por esto que, numerosas culturas y religiones, han adoptado los rituales de bautismos como forma de eliminar los pecados y faltas de sus fieles³⁵.

Sin embargo, las aguas también evocan sentimientos negativos (ira, cólera) tal como los que emanan con las imágenes visuales (y también sonoras) de los mares, lagos y ríos tempestuosos. Así es cómo la visión de una naturaleza todopoderosa nos hace ver en toda nuestra insignificancia, y nos devuelve al lugar que nos corresponde dentro del orden cósmico. Toda acción humana frente a estas fuerzas primigenias queda condenada a tener el mismo efecto que la que nos cuenta Heródoto en su “*Historia*” (libro VII). En ella, Jerjes, soberano del todopoderoso imperio persa, reaccionó contra la destrucción de sus navíos en el Helesponto por causa de una imprevista y violenta tempestad,

³⁴ Ídem.

³⁵ Ídem.

ordenando que se le dieran al mar trescientos latigazos, mientras le recriminaba de viva voz por su acción desleal³⁶(BACHELARD: 1978).

Dejamos entonces el ejemplo del simbolismo de las imágenes que representan el agua, ya sea en forma visual como literaria, para no extendernos demasiado en él y poder pasar a ahondar en la cuestión de cómo se conforman estas en la imaginación poética. De nuevo recurrimos a Gastón Bachelard, quien en su trabajo “*La poética del espacio*”³⁷ (BACHELARD: 1965) se ocupó de éste tema.

Bachelard encara su análisis desde la perspectiva de la filosofía fenomenológica. Encuentra que la imaginación poética se plasma en la pintura de manera tal de que, su misma realización, implica decisiones que provienen del espíritu del artista. Consecuentemente, la aplicación de un estudio que utilice la fenomenología del alma puede revelar el primer compromiso de una obra. El alma se expresa a través de una “*luz y visión interior*” en la imagen pictórica, por medio de las combinaciones de formas, colores y juegos de luces y sombras. El alma apasionada de un pintor, lucha por salir al mundo exterior, en un movimiento incontrolable con la que busca redimirse³⁸(BACHELARD: 1965).

Más adelante, Bachelard critica a Bergson y a los psicólogos clásicos por subestimar la importancia de la imaginación. Por el contrario, esta última sería para el autor de “*La poética del espacio*”, una potencia mayor de la naturaleza humana. La imaginación estaría mucho más allá de lo que proponía Bergson, esto es, la facultad de producir imágenes. Según Bachelard, ésta nos desprende del pasado y de la realidad con sus acciones, además de abrirse en el porvenir³⁹(BACHELARD: 1965).

Las imágenes nacen, de acuerdo a la concepción de Bachelard, de la ensoñación poética de los artistas. Y no hay que confundir a ésta con la simple actividad onírica. Los movimientos del alma son los que hacen surgir a las representaciones de la

³⁶ Ídem: p. 268-269

³⁷ BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. México DF: Fondo Cultura Económica.

³⁸ Ídem: p. 12.

³⁹ Ídem: p. 26-27

inspiración, en los que poco o nada tienen que ver los circuitos del saber. Sólo en una instancia posterior, cuando es necesario plasmar en un proyecto concreto toda la obra de arte, entran en juego las habilidades del espíritu asociadas a la racionalización de los procedimientos⁴⁰(BACHELARD: 1965).

Finalmente, para poder comprender la producción de imágenes pictóricas y cinematográficas por parte de los artistas, habrá que situar a éstas dentro del contexto histórico-cultural en el que surgió y se desarrolló. Hay que decir, en primer lugar, que el enfoque marxista ortodoxo, con su insistencia en considerar a la creación artística como un mero epifenómeno de las relaciones sociales y económicas de producción, está hoy día claramente cuestionado. Conclusiones como las que extrajo Arnold Hauser en *“Historia social de la literatura y del arte”*⁴¹(HAUSER: 1983), sobre una supuesta traición de las vanguardias post-impressionistas a toda una larga tradición occidental realista, no se sostienen más que de manera radical. A esto, le debemos agregar el hecho de que este autor también reprocha a expresionistas, cubistas y surrealistas, por su pretendido intento por alejar a las masas del arte (con la excepción del cine), y reservarlo sólo para una pequeña élite capaz de comprender todo su significado. Sin embargo, Hauser muestra lo sesgado de su análisis al no poner el mismo énfasis en la crítica del “realismo socialista”, al que rescata como un legítimo continuador del naturalismo europeo. Esto lo hace sin tener en cuenta que, dicho “ismo”, contó con el apoyo oficial de la dictadura de Stalin, la que por otra parte, censuró y prohibió cualquier tendencia de arte alternativo, obligando a destacados artistas a exiliarse, no sólo para salvar sus obras sino también sus vidas⁴² (HAUSER: 1983).

Tampoco ahonda Hauser en las voces críticas que, desde dentro mismo del marxismo, se alzaron para denostar no sólo al realismo socialista, sino también a las

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ HAUSER, A. (1983). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor. Pág. 3.

⁴² Ídem: p. 3.

persecuciones contra todos los disidentes dentro del mundo del arte por parte de Stalin. Nada menos que León Trotsky, André Breton y Diego Rivera, firmaron un manifiesto en México durante 1938 en el que condenaban la política cultural oficial de la URSS y al servilismo de los intelectuales y artistas que la implementaban. Además, estos tres autores enfatizaban la libertad creativa como imprescindible para generar un arte verdadero, capaz de acompañar a un genuino proceso revolucionario⁴³ (BRETON, A., TROTSKY, L., Y RIVERA: 1938)

Una última y demoledora crítica a Hauser y su libro más conocido fue hecha por E. Gombrich, quien señaló las deficiencias de su enfoque teórico y metodológico, así como la superficialidad y falta de rigor histórico de muchas de sus formulaciones. Además, le reprocha a Hauser la rigidez de un determinismo que sólo encuentra en el arte un producto de las condiciones socio-económicas. Gombrich, a su vez, rescata el valor de la creación artística como un hecho autónomo de la vida cultural que, aunque hunde sus raíces en su mismo contexto social, se desarrolla por sus propios caminos, a veces hasta oponiéndose a las tendencias artísticas y culturales socialmente aceptadas. Los ejemplos de los rechazos que han generado en casi todo el espectro social, varias de las llamadas vanguardias en los últimos dos siglos del arte occidental, son ilustrativos a este respecto⁴⁴ (GOMBRICH: 1992).

A la hora de hacer un balance final en torno a la cuestión de la imagen, podemos decir que, a pesar de ser ésta una problemática difícil de abordar debido, entre otras cosas, a la polisemia intrínseca de estas representaciones visuales, es posible interpretarlas en cuanto a su contenido simbólico, teniendo en cuenta ciertos enfoques sobre ellas.

El primero de estos tópicos es el tener en cuenta los tres niveles de abordaje para entender los significados de una obra de arte enunciados por Panofsky. Los análisis de Barthes y Eco surgen a continuación para aclararnos cómo interpretar a las representaciones visuales a través de sus códigos explícitos e implícitos. Luego habría que incluir las afirmaciones de Gombrich en cuanto a que las imágenes que se

⁴³ BRETON, A., TROTSKY, L., Y RIVERA, D. "Manifiesto por un arte revolucionario independiente". México DF: 25/7/1938.

⁴⁴ GOMBRICH, E.H. (1992). *Historia del arte. Volúmenes 2 y 3*. Barcelona: Garriga.

encuentran más aisladas son las que contienen una mayor carga de ambigüedad. Para tratar específicamente la relación de estas iconografías con el tiempo, hemos de remitirnos a las concepciones de Bazin, Deleuze y Gombrich. Y también debemos incluir las ideas de Bachelard, en cuanto a que la mejor manera de comprender a una imagen es compenetrarse empáticamente con la inspiración del artista que la creó a partir de sus sueños o pensamientos más profundos. Finalmente, es menester tener en cuenta los conceptos de Gombrich en cuanto a que, la creación artística en general, es autónoma dentro de ciertos límites del contexto socio-cultural en la que se genera y se desarrolla.

Sin duda, uno de los estudios más notables que hay sobre este tema, central para el desarrollo de nuestra propia investigación, es el de A. Bazin “¿Qué es el cine?”⁴⁵ (BAZIN: 1990). En esta obra, su autor afirma que la adaptación, denostada por los pretendidos “puristas” de cada una de las ramas del arte, es una constante en su historia:

*«Malraux ha mostrado lo que el Renacimiento pictórico debía, en su origen, a la escultura gótica. Giotto pinta en alto-relieve. Miguel Ángel ha rechazado voluntariamente los recursos de la pintura al óleo, porque el fresco se adapta más a una pintura escultórica; lo que, sin duda, no fue más que una etapa rápidamente superada hacia la liberación de la pintura “pura”».*⁴⁶
(BAZIN: 1990)

Para el caso específico del cine, Bazin señala que este es una forma de arte demasiado reciente. Esto explicaría cómo, en su proceso de maduración y crecimiento, se ha visto obligado a adaptarse en sus temas y recursos, a los ejemplos consagrados por una larga y rica historia de la pintura, la literatura y la música. A su vez, la

⁴⁵ BAZIN. Op. Cit.

⁴⁶ Ídem: p. 104.

popularidad del cine ha hecho que otras formas artísticas, cuyo público se ha reducido considerablemente durante el siglo XX por distintas causas, hayan vuelto a entrar en una audiencia masiva a través de las adaptaciones concebidas para la gran pantalla. Esta retroalimentación entre el cine, la pintura, la literatura y la música, es permanente en los últimos años de la historia del arte en general⁴⁷(BAZIN: 1990).

La visión de Pascal Bonitzer va más allá puesto que, en su libro titulado “*Desencuadres. Cine y pintura*”,⁴⁸ (BONITZER: 2007) propone en su tesis principal que el vínculo entre el cine y la pintura es, sino indudable, por lo menos endeble y oculto, una correlación que antes de afirmarse en la comprobación inmediata, la rehúye. Pintura y cinematografía comparten determinadas cuestiones artísticas, y esgrimen para sus objetivos recursos análogos, si bien de otra manera. Estos efectos similares representan a una particularidad que Bonitzer ubica tanto para el cine como para la pintura. Según este autor, una obra pictórica y otra cinematográfica establecen una acción de desarrollo semiótico y narrativo, una estructura de signos en la que el artista pone en marcha el acontecer del sentido, y en el que la pantalla (o lienzo) se comporta en el plano como área de investigación, y el tiempo y el espacio son universos manipulados, sitios del sentido que componen un entramado de aspectos para manipular. “Reproducir el espacio tal como lo capta nuestra visión implica inscribir en él una subjetividad virtual, para la cual, el espacio, la realidad, constituirá virtualmente una trampa”⁴⁹ (BONITZER: 2007).

Bonitzer describe la representación como dueña de una ficción específica, maniobrando en ambos sentidos contrapuestos: en el del objeto, y en el de su desaparición, “*a través del espejismo, del artificio que ella constituye*”⁵⁰ (BONITZER: 2007). Recupera recursos visuales como el “*trompe l’oeil*”, la “*anamorfosis*”, y el “*décadrage*”, y los muda en herramientas metodológicas para pensar alrededor de

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ BONITZER, P. (2007). *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

⁴⁹ Ídem: p. 13.

⁵⁰ Ídem: p. 71.

problemas pertinentes a la iconografía tanto pictórica como cinematográfica⁵¹(BONITZER: 2007).

La deformación que emplaza el *trompe l'oeil*, tanto en el cine como en la pintura, tiene que ver con el carácter simbólico de la imagen cinematográfica y pictórica, auténticos aparatos de elaboración de ilusiones. En el *trompe l'oeil* la representación “*se desdobra o desgarr*”, y se coloca en el acto a sí misma como “*realidad trucada*”⁵² (BONITZER: 2007).. Lo propio ocurre en la *anamorfosis*: por definición tanto la pintura como el cine acentúan el plano como espacio, de acuerdo a las definiciones de Bazin, orientado hacia adentro, delimitado por márgenes que componen el cuadro que envía siempre al fuera de campo. El cine surgió resguardando los cánones formativos del Renacimiento pictórico, la utilización de la perspectiva y la anamorfosis cuyo resultado de distorsión de la imagen, que envía a una ilusoria proporción y a la deformación del plano racional, lleva a quien lo ve a concentrarse en un punto de fuga, en un explícito foco visual que el artista se plantea destacar y que por eso acentúa y da un nuevo significado a través de la dislocación y la inclinación. El *décadrage* (desencuadre) es considerado como una representación paradójica, como un enfoque visual revestido de rareza que perturba, descentra y desorienta la contemplación del observador. En la historia de las variantes de la iconografía, el *décadrage* y el *fuera de campo* conmueven las formas de la representación tradicional y su jugada anamórfica por el sesgo⁵³ (BONITZER: 2007).

Por su parte, Jacques Aumont plantea en su trabajo *El ojo interminable*⁵⁴ (AUMONT: 1996), un estudio comparativo entre pintura y cine a partir de los cuales pueden salir las leyes que los conforman, a través de la edificación de un lenguaje

⁵¹ Ídem.

⁵² Ídem: p. 72.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ AUMONT, J. (1996). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós Comunicación.

distintivo que parte de distintas fuentes y disciplinas. Siguiendo esta idea central, coteja los casos de pintores impresionistas con el de Lumière. Encuentra que los primeros han erigido a la luz y el aire como objetos pictóricos, en tanto que el cine los sistematiza a través de estos tres conceptos medulares: lo *impalpable* (la luz), lo *irrepresentable* (el aire sugerido como atmósfera), y lo *fugitivo* (la representación del tiempo como si estuviera embalsamado). Todo lo anterior es lo que rebasa la cinematografía a través del *efecto de realidad*. Lumière aplica en sus creaciones los conceptos de *marco* o *encuadre*, de *campo*, de *puntos de fuga* y *puntos de vista*, desde la óptica de la perspectiva. La pintura y el cine se unen en Lumière por no ser otra cosa que la historia de lo visible⁵⁵ (AUMONT: 1996).

Por tanto, la principal coincidencia entre lo pictórico y lo cinematográfico es a través de un descubrimiento y aprendizaje desde lo visual del arte. En ambos casos, los espectadores deben ajustar su enfoque a las características particulares tanto de la pantalla del cine como la del lienzo pictórico. Para el caso de este último, la mirada hace un barrido a través de unas líneas de lectura, por medio de la percepción, dando de esta forma una noción globalizadora final. Edifica una totalidad de significado por medio de la contemplación, la estructuración y la rememoración de las imágenes⁵⁶ (AUMONT: 1996).

En cambio, para el caso del cine, las miradas tienden a alejarse del centro por las características que Bazin ya había señalado para su marco *centrífugo*, que se opone al cuadro pictórico, *centrípeto*, y que empuja la visión hacia el foco de la pintura. El cinematógrafo intenta buscar los puntos de vista más eficaces, ventajosos, y que expresen un mayor control de la situación sensorial. Por contraste, la pintura va tras los focos visuales descentrados e insólitos. La representación pictórica aparece con un aspecto de inmovilidad, pero contiene dentro de sí la idea de la secuencialidad, captando de esta forma el instante pregnante⁵⁷ (BARTHES: 2005) (el condensado de sentido que capta la emoción y la creencia del espectador), coincidiendo en esta tesitura

⁵⁵ Ídem.

⁵⁶ Ídem.

⁵⁷ BARTHES, R. (2005). *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI Editores.

Aumont con lo ya explicado antes de los análisis de Deleuze y Gombrich⁵⁸(AUMONT: 1996).

Como se puede deducir de todo lo anterior, para Aumont las equivalencias entre lo pictórico y lo cinematográfico son eventuales y se dan en la parte más implícita del arte, sin coincidir con lo que postulan los estetas clásicos⁵⁹(AUMONT: 1996).

Aurea Ortiz y María José Piqueras invierten la relación en su obra “*La pintura en el cine*” (1995): los potenciales elementos del influjo del arte cinematográfico sobre distintas expresiones plásticas, más concretamente sobre la pintura, se pueden seguir desde el examen contrastante entre pintores y cineastas. Temas, procedimientos, estilos, encuadres o formas de iluminar, han influido en diferentes artistas durante todo el siglo XX. Para Ortiz y Piqueras, son cuatro las principales vías de acceso de la pintura al cine. La primera de ellas es como una referencia iconográfica en los filmes de ambientación histórica. La segunda es cuando las corrientes de la pintura vanguardista, a partir de la década de 1920, han hecho uso de determinadas técnicas cinematográficas para darle una nueva dimensión a las creaciones pictóricas. La tercera remite a aquellas pinturas que han servido como argumento para ciertas películas. Y por último, en la cuarta vía, las obras pictóricas aparecen física y directamente en el encuadre cinematográfico.⁶⁰ (ORTIZ y PIQUERAS: 1995)

Ambas autoras rescatan, entre otros, los ejemplos de Serguei Mijailovich Eisenstein (1898-1948) y Peter Greenaway (1942), como dos directores cinematográficos muy diferentes entre sí a primera vista, pero que fueron además pintores. Consecuentemente, la obra de los dos cineastas descubre una similitud en su idea del encuadre, emanada innegablemente del marco pictórico. Sus películas no se

⁵⁸ AUMONT. Op. Cit.

⁵⁹ Ídem.

⁶⁰ ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J. (1995). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.

consiguen comprender sin tener en consideración que, antes de la existencia del cine y su práctica creativa en él, ya estaba el arte de la pintura con su larga y fecunda historia⁶¹. (ORTIZ y PIQUERAS: 1995)

José Luis Borau, además de haber ofrecido notables películas donde el paisaje es parte vital de la historia, como en “*Furtivos*” (1975), ha concebido una atrayente contribución teórica y didáctica en concordancia con el arte cinematográfico. Este director aragonés ha estudiado el influjo del cine en la pintura del siglo XXI, a la que auxilió en su aspiración de irradiar el movimiento y en la exploración de inéditos encuadres. Para Borau son tres las tipologías del cine trasladadas a la pintura: el manejo artificioso de la luz, el encuadre y la eventualidad de expresar el movimiento. Este académico y artista de la gran pantalla señala que, a partir de que el cine tuvo a su disposición una gramática visual propia y desistió de pronunciarse exclusivamente en planos fijos y habituales, aprendió a descomponer la acción en cuadros parciales. La cámara divide la conjeturada realidad, la secciona. Lo que le lleva a confirmar a Borau que el cinematógrafo ha ayudado a restablecer la pintura actual. Uno de los artistas que mejor ha expresado la influencia del cine sobre la obra pictórica ha sido, según Borau, Francis Bacon, seguidor de Eisenstein y Buñuel, que ha esgrimido en el lienzo el plano-contraplano característico de la gran pantalla y ha tanteado manifestar el movimiento. No obstante, el máximo ejemplo de la pretensión de la pintura por capturar la movilidad, que sí se da en el cine, fue la corriente futurista personificada por las creaciones de Marinetti y Boccioni⁶². (BORAU: 2003).

Más adelante, Borau ratifica que el cinematógrafo viene estimulando desde hace años la comprensión, la fantasía, la intuición y hasta la energía de la inspiración de gran cantidad de artistas, a pesar de que algunos de ellos lo hayan ignorado, acaso por no ser siquiera conscientes del suceso. Ese influjo logra medirse por la continuidad e intensidad con que la obra sobre el lienzo acoge formas o comportamientos particulares de la gran pantalla, y no por la presencia de cosas y personajes típicos de la misma o de lo que podríamos nombrar como de su parafernalia. Nadie ha podido negar que el cine haya ayudado a reorientar a la pintura actual. Para el director aragonés, el séptimo arte,

⁶¹ Ídem.

⁶² BORAU, J.L. (2003). *La pintura y el cine*. Madrid: Ocho Y Medio.

además de engrandecer con representaciones y proporciones originales, así como con nuevos discernimientos lúcidos, ha acercado un poco más la obra pictórica al movimiento, su perenne deseo. Respecto al uso artificioso de la luminosidad, Borau declara que muchos de los artistas barrocos o románticos manejaron la luz, y erigieron verdaderas ambientaciones luminosas como Rembrant, Turner o Caravaggio. Asimismo, hallamos este escenario en los artistas actuales como Hockney, llamado el maestro del tecnicolor. En referencia al desenfoque de las pinturas, el cineasta español dice que “si bien pueden confundirse con perplejidades post-impresionistas, esto no elimina un influjo cinematográfico concurrente”.⁶³ (BORAU: 2003)

Juan de Pablos Pons⁶⁴ (DE PABLOS: 2004) añade su aporte a la discusión bibliográfica sobre el mutuo influjo entre la pintura y el cine, con estos conceptos:

*«Las mutuas influencias entre la representación pictórica y la cinematográfica constituyen un campo analítico de gran interés. La vinculación entre la imagen pictórica y la tecnológica va más allá de los aspectos puramente formales en cuanto a la representación de la realidad. Cuando a finales del siglo XIX surgen la fotografía y el cine, todo un tipo de pintura parece quedar falto de sentido porque hay una invención técnica que representa la imagen de las apariencias con una gran fidelidad. El proceso de declive en el que parecen entrar las formas pictóricas realistas, fue avalado por las vanguardias de los primeros años del siglo XX y por la influencia de artistas con una poderosa personalidad como Picasso o Bacon».*⁶⁵(DE PABLOS: 2004)

Algunas páginas más adelante, Pablos Pons amplía estas concepciones y retoma el ejemplo de Lumière, antes visto por Aumont, como el último de los artistas impresionistas que extendió su obra desde la pintura al cine:

⁶³ Ídem.

⁶⁴ DE PABLOS, J. (2004). *De Velázquez al hipertexto: algunas implicaciones socioculturales*. Oviedo: Aula Abierta, Universidad de Oviedo, n.º. 84. Págs. 103-116

⁶⁵ Ídem: p. 3

«El cine, o más precisamente su lenguaje, como arte del tiempo y el espacio, consideró desde sus orígenes a la representación pictórica como un referente importante. Así, la manera de encuadrar un plano fílmico sigue las mismas reglas que la pintura al tratarse en ambos casos de una representación bidimensional. Luis Lumière fue llamado el último pintor impresionista. En aquel entonces, finales del siglo XIX, la pintura en el cine aparecía como una referencia estética, y sirvan como ejemplo las películas bíblicas que se hicieron durante los primeros años de existencia del cinematógrafo. Las relaciones entre el cine y la pintura, planteadas a otros niveles, no apoyadas en la imitación de las formas pictóricas, irrumpen a partir de los años treinta del siglo XX, cuando el cine comienza a liberarse de las formas elementales de narración, tales como el sistema de géneros (que ya entró en crisis a partir de la segunda guerra mundial), o de la puesta en escena teatral».⁶⁶(DE PABLOS: 2004)

Según John Berger, quién en su análisis hace hincapié más en las diferencias que en las semejanzas que se pueden encontrar en la relación de las obras pictóricas con las cinematográficas, existe una indiscutible divergencia entre el cine y la pintura. La imagen proyectada en la gran pantalla es dinámica, mientras que aquella pintada sobre una superficie plana es inmóvil: “La imagen pintada transforma lo ausente –porque sucedió lejos o hace mucho tiempo- en presente. La imagen pintada trae aquello que describe el aquí y ahora. Colecciona el mundo y lo trae a casa.”(...) “Turner cruza los Alpes y trae consigo una imagen de la imponente naturaleza”.⁶⁷ (BERGER: 1997).

La pintura recopila el universo y lo lleva a nuestro ámbito cotidiano, y únicamente logra realizar esto debido a que sus imágenes son inmóviles e inmutables. En el cinematógrafo, por el contrario, las imágenes son intrínsecamente dinámicas. El cine: “...nos transporta desde el lugar en que estamos hasta la escena de la acción. (...) La pintura nos trae a casa. El cine nos lleva a otra parte”⁶⁸ (BERGER: 1997).

Ya hemos visto cómo estas ideas de Berger fueron criticadas anteriormente por Deleuze⁶⁹ (DELEUZE: 1984) y Gombrich⁷⁰ (GOMBRICH: 1987). Particularmente, este último

⁶⁶ Ídem: p. 4-5.

⁶⁷ BERGER. Op. Cit., p. 34.

⁶⁸ Ídem: p. 34.

⁶⁹ DELEUZE. Op. Cit.

⁷⁰ GOMBRICH. Op. Cit.

negó que pueda existir un instante fijo, inmutable y congelado, separado del “continuum temporal”, afirmando que hasta las representaciones captadas por una fotografía instantánea revelan secuencias de movimientos brevísimas y casi imperceptibles para el ojo humano. Además, nuestro cerebro tiende a unir determinadas series de imágenes que pasan a una velocidad tan rápida que no nos permite vislumbrar ningún corte, formando una serie ininterrumpida de movimientos. Esta es la esencia del cine, que, como se puede deducir de las anteriores afirmaciones de Gombrich, no difiere tanto con la de la pintura y la fotografía, por más instantánea que esta última sea.

Frank Baiz Quevedo⁷¹ (BAIZ QUEVEDO: 1997), por su parte, se ocupa de estudiar la influencia de la pintura sobre el cine a través de ejemplos de géneros provenientes de este último. Previamente hace una crítica de aquellos análisis que reducen la esencia del séptimo arte a su dependencia al relato, destacando el valor de sus componentes puramente visuales (y también sonoros) para comprender toda su carga de contenidos, tanto explícitos como implícitos. El cine que aborda temas vinculados a la historia es el primer caso donde se puede analizar este auxilio de la pintura a las películas. En sus palabras:

«El cine de temática histórica -llamado comúnmente cine histórico- es un cine en el que lo cinematográfico abreva naturalmente de lo pictórico. La pintura de época constituye la principal fuente visual de información para cualquier cineasta que intenta poner en imágenes el pasado (1). Esta información, como sostiene José Monterde, no sólo abarca aspectos de “contenido” (vestuario, maquillaje, objetos, decoraciones, ceremonias, usos, en el caso de la pintura de “género”; paisajes, interiores, bodegones, retratos. -información histórica, mitológica, hagiográfica civil o religiosa, en el caso de la pintura más culta-) sino que es una fuente rica de elementos “formales”, una manera de componer las imágenes (que permitirá detectar unos criterios de orden, jerarquía, gusto), una determinada forma de iluminar las escenas (que podrán aportar una doble información, realista y simbólica, sobre el sentido de la luz en ese pasado), un hieratismo o una capacidad de intuir el movimiento (vinculadas con la idea de una sociedad estática o fluyente, cerrada o abierta)...»⁷² (BAIZ QUEVEDO: 1997)

⁷¹ BAIZ QUEVEDO, F. (Junio 1997). “Cine y pintura”, En revista: *Encuadre*

⁷² Ídem: p. 1

«Vale la pena, siempre de la mano de Ortiz y Piqueras, hacer una pequeña enumeración de referencias útiles: “French Can Can” el conocido filme de Jean Renoir (1955), acusa, en el tratamiento del color, la influencia de Toulouse Lautrec y de otros pintores impresionistas franceses, sin hablar de la inconfundible representación iconográfica de las bailarinas de la escandalosa danza parisiense tal como las contemplara el pintor. En “Senso” (Visconti, 1954) y “El gatopardo” (Il Gattopardo, 1963) pueden identificarse las fuentes pictóricas del Ottocento italiano, como pueden encontrarse similarmente, en Los nibelungos de Fritz Lang (Die Nibelungen, 1924) las ilustraciones art déco de Carl Otto Czeschka y Gustav Klimt. Cabiria (G. Pastrone, 1913), ya mucho antes, había desplegado un colosal inventario de obras de artes visuales de todo tipo. Y a esta lista habría que seguir citando el “Excalibur” de John Boorman (1981), seguidora de los modelos prerrafaelistas (Burne Jones, John Everet Millais); el Perceval le Gallois del mismo Rohmer (1978); el Fausto de F.W. Murnau (Faust, 1926); The private life of Henry VIII de Alexander Korda o “The Draughtsman's Contract” (1982) y “A Zed & Two Noughts” (1985) de Peter Greenaway; e innumerables títulos más que demuestran la fuerza incuestionable con la que la pintura han enriquecido y siguen enriqueciendo el universo del cine». ⁷³ (BAIZ QUEVEDO: 1997)

Otros géneros, además del histórico, en los que el cine emplea el auxilio de la pintura, son los que incluyen a la iconografía religiosa por un lado y los relacionados con los movimientos artísticos de vanguardias por el otro. Baiz Quevedo nos ofrece, a continuación, una lista somera con las que considera las principales películas en las que se presentan estas influencias de la pintura sobre el cine “de vanguardia” y aquel que encara los grandes temas de la fe:

«Los códigos propios de la pintura se despliegan en otras dos áreas que apenas mencionaremos (6). La primera de ellas se refiere a la iconografía religiosa en el cine y de ellas se puede dar un demorado inventario (Rey de reyes, C.B. de Mille, 1927; Ben Hur, W. Wyler, 1959; La Biblia; John Huston, 1966 y hasta Jesucristo Superstar, Norman Jewinson, 1973). La segunda, que quizás constituye la más radical forma de presencia de los códigos de la pintura en el cine, se refiere a los trabajos inscritos en las vanguardias históricas y que, en la modalidad de cine experimental, aunque con muy poca fuerza, se prolonga hasta el cine que se hace en nuestros días. Se inscriben en esta categoría obras fílmicas de artistas como Walter Ruttmann, Hans Richter y Vikking Eggeling, agrupados dentro de lo que se suele denominar el cine abstracto; las creaciones de los futuristas, de los dadaístas, del surrealismo y el cine puro y también del llamado cine cubista, y, si se quiere, a algunos aspectos del cine expresionista, movimiento que, si bien cuenta con obras eminentemente narrativas, alimenta sus recursos expresivos de la pintura (recuérdese el trabajo de los artistas plásticos expresionistas Hermann Warmn, Walter Reimann y Walter Rohrig para filmes como El gabinete del doctor Caligari - Das Kabinett des Dr. Caligari - de Robert Wiene, 1919)...» ⁷⁴ (BAIZ QUEVEDO: 1997)

⁷³ BAIZ QUEVEDO. Op. Cit., p. 2.

⁷⁴ BAIZ QUEVEDO. Op. Cit., p. 3.

Por su parte, Rafael Cerrato plantea en su libro “*Cine y pintura*”⁷⁵ (CERRATO: 2009) cómo ambas formas de arte visual entablan una profunda relación, un desplazamiento de constante ir y venir, en el que el cine ha inquirido su inspiración en la expresión pictórica, tanto en la forma como en el color. El análisis de este influjo tan íntimo e indispensable es lo que plantea este autor en su trabajo de investigación arriba citado. Desde que el cine ha sido proyectado por vez primera, es decir, cuando los hermanos Lumière proporcionaron movimiento a las incipientes imágenes cinematográficas en los últimos años del siglo XIX, se manifestó la intrínseca concordancia entre la pintura y esta nueva forma artística⁷⁶.(CERRATO: 2009)

Esta relación recíproca Cerrato la aborda desde su doble conocimiento del erudito, tanto en artes plásticas como en el cine. Dicho autor afirma, en la introducción de su obra aquí analizada, que “este libro pretende hacer su aportación en el esclarecimiento del crucial influjo que la pintura ha ejercido sobre el cine desde su epifanía”. Más adelante, en una primera parte en la que expone y sintetiza las indagaciones más atrayentes llevadas a cabo hasta la fecha sobre esta temática (que titula como “Teoría y praxis: Relación cine-pintura”), disecciona en tres apartados los antecedentes. En ellos, menciona a los primeros investigadores que desde la década de los veinte comenzaron a analizar la correlación entre ambas formas de arte (como Bazin) para, tras saltar a las teorías más recientes (con directas referencias a dos directores hispanos como José Luis Borau y Víctor Erice), colocar el caso de “*Los Nibelungos*”, que Fritz Lang dirigió en 1924, y donde permanecen de relieve las muchas influencias pictóricas que hay en la película⁷⁷. (CERRATO: 2009)

⁷⁵ CERRATO, R. (2009). *Cine y pintura*. Madrid: JC Clementine.

⁷⁶ Ídem.

⁷⁷ Ídem.

La segunda parte de este trabajo de Cerrato, está consagrada a “La relación cine-pintura en la cinematografía española”, con referencia a las películas españolas que, de una manera u otra, han estado influenciadas por la pintura. Se destaca en ella un apartado ofrecido a “*La imagen de Goya en el cine de ficción español*”, tal vez el pintor español que más influencia ha tenido entre los directores cinematográficos de su país. Esta investigación de Cerrato concluye con un análisis profundo sobre “*Un caso especial: El cine de Víctor Erice*”, el cineasta español que mejor ha sabido atraer la poética de la pintura en su cine⁷⁸. (CERRATO: 2009)

Unos años antes, Cerrato había investigado en su libro *Víctor Erice: El poeta pictórico* (2006) la labor artística de Víctor Erice y las profundas uniones que las películas del director vasco establecen con ciertos pintores. Desde una recóndita meditación sobre las formas de representación cinematográfica dominantes en su época de iniciación (los años sesenta y setenta del siglo XX), Erice se plantea encarar un cine poético. Tuvo como precursores en ese camino a directores como Bresson o Pasolini. La noción principal de esta alternativa gira alrededor de la enunciación de un lenguaje poético fundado en la utilización de la narrativa audiovisual, al que la pintura logra aportar las referencias ineludibles para encarar varios de los aspectos estéticos y temáticos a solucionar. En palabras del mismo Erice: “...la pintura va a ayudar al cine a liberarse de los artificios literarios y teatrales heredados desde su nacimiento, salvándolo de las fórmulas narrativas y las convenciones dramáticas presentes en los guiones que la industria le ha impuesto tradicionalmente”.⁷⁹ (VV.AA.: 1998)

Cerrato plantea la técnica de la expresión pictórico-poética de modo que, identificándola en forma conceptual, la emplea en el examen de la labor artística de Víctor Erice. Este lenguaje, trastorna la racionalidad con la que las personas percibimos la naturaleza, al transferir un contenido repleto de significados interpretables. Lo que Cerrato denomina como un “contenido psicológico”. Ese contenido “agregado” que aportan las grandes obras de pintores realistas como Velázquez, Rembrandt, Rubens, Caravaggio, Vermeer, Goya y en el siglo XX artistas como Balthus, Edward Hopper y

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ VV.AA. (1998) “Víctor Erice”, En: *Banda Aparte. Revista de cine-formas de ver*, nº. 9 y 10. P.120.

Antonio López, es lo que procura traducir Erice al lenguaje cinematográfico⁸⁰. (CERRATO: 2006).

El estudioso húngaro y profesor de la prestigiosa Bauhaus, László Moholy-Nagy, en uno de sus trabajos más conocidos, *Pintura, fotografía, cine* (publicada originalmente en 1925), trata también de la relación establecida entre esas tres ramas del arte visual. En este libro, y teniendo como plataforma la obra pictórica, la experiencia fotográfica y la práctica cinematográfica, construirá una estética de la luz cuyo componente creador será el fotograma. Establece a la fotografía como un medio independiente cuyos recursos potenciales están aún por revelar, critica el Pictorialismo y se pronuncia en favor de una fotografía drásticamente innovadora, creativa, fructífera. Distingue en la Serialidad una de las particularidades fundamentales de la experiencia fotográfica y confronta el “aura” de la obra única con la multiplicidad “ad infinitum” del cliché fotográfico⁸¹. (MOHOLY-NAGY: 2005).

En uno de los apartados de *Pintura, fotografía, cine* (Producción-Reproducción) (MOHOLY-NAGY, L: 2005), el autor toma al ser humano como síntesis de todos sus sistemas funcionales. En su pensamiento progresista del hombre, es decir, del ser humano como algo que se puede perfeccionar, éste conseguiría en cada edad su plenitud “cuando los sistemas funcionales que lo conforman –tanto las células como los órganos más complicados– se perfeccionen y lleguen intencionalmente hasta el límite de sus capacidades”.⁸² (MOHOLY-NAGY: 2005).

Sobre la prolífica producción de Moholy-Nagy y su particular concepción acerca de las artes visuales, Olivia María Rubio escribe en una de sus recientes obras titulada

⁸⁰ CERRATO, R. (2006). *Víctor Erice: el poeta pictórico*. Madrid: JC Clementine.

⁸¹ MOHOLY-NAGY, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

⁸² MOHOLY-NAGY, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili. 127

“El arte de la luz”⁸³ (RUBIO: 2010), estas consideraciones sobre este autor húngaro y su obra paradigmática *Pintura, fotografía, cine* (MOHOLY-NAGY, L: 2005):

«En sus numerosos textos irá desgranando sus ideas y plasmará toda una estética artística y pedagógica, que tendrá uno de sus puntos álgidos en el ensayo *Pintura, fotografía, cine* publicado en 1925. En él, Moholy-Nagy elabora una teoría estética de la luz. La luz como matriz del arte, el arte como arte de la luz. Esta teoría estética de la luz será aplicada tanto a la pintura como a la fotografía y el cine, pero también a la escenografía y al diseño. A partir de ahí, la luz fundamenta la obra teórica y práctica de Moholy-Nagy. Para el artista, cualquier arte adquiere sentido en la medida en que refleja la luz. La pintura será reinterpretada bajo este criterio constituido por la luz. En la fotografía y en el cine esta teoría cobrará su máxima importancia. En la fotografía porque, como su misma etimología dice, es «escritura de la luz»; en el cine porque su esencia reside en las «relaciones de movimientos entre las proyecciones de luz». Todo esto es posible, porque la invención de los instrumentos ópticos y técnicos proporciona al creador óptico inestimables estimulantes. Los medios técnicos abren la posibilidad al surgimiento de nuevos campos de representación. Engendran, además de la imagen a base de pigmentos, la imagen a base de luz; además de la imagen estática, la imagen cinética; además del cuadro, juegos de luz cinéticos; además de vastos cuadros históricos, películas que se extienden en todas las dimensiones».⁸⁴ (RUBIO: 2010)

Mónica Keska retoma el concepto de influencias recíprocas entre el cine y la pintura en uno de sus artículos titulado “*Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*”⁸⁵ (KESKA: 2005). Sin embargo, para esta autora es el cine el que va a hacer mayores aportes a las tendencias pictóricas de vanguardia, y no al revés, como sostienen otros investigadores del tema, como Baiz Quevedo. El cine facilitó a los futuristas una forma de representar el movimiento, en tanto que proveyó de motivos iconográficos a dadaístas y surrealistas. Para los primeros, el séptimo arte era un sinónimo de la modernidad, mientras que, según Marinetti, era una especie de purificador de la pintura. El cine también influyó en los experimentos cinéticos que, durante esas mismas primeras décadas del siglo XX, efectuaba L. Moholy-Nagy en su labor tanto pictórica como fotográfica⁸⁶. (KESKA: 2005)

⁸³ RUBIO, O. M. (2010). *El arte de la luz: Laszlo Moholy-Nagy*. Madrid: La Fábrica; XIII Edición de Photo España.

⁸⁴ Ídem: p. 12-13

⁸⁵ KESKA, M., “*Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*” En: *Artigrama*, n° 20, 2005, pp. 547-562.

Keska destaca entre los surrealistas la obra de Dalí quien, además de incluir en sus cuadros motivos y elementos tomados de las películas, colaboró con Buñuel en el guión de “*Un perro andaluz*” y diseñó la secuencia onírica de la película de Hitchcock “*Recuerda (Spellbound)*”. También señala esta autora el influjo de Eisenstein y sus imágenes, provenientes de películas tales como “*El acorazado Potemkin*” en la pintura del realismo soviético de la década de 1930. A su vez, R. Magritte dedicó uno de sus cuadros surrealistas a un conocido representante del cine norteamericano de esa misma época, titulándola “*In memoriam: Mack Sennet*”.⁸⁷ (KESKA: 2005)

Cerramos esta discusión bibliográfica centrada sobre el tema de la relación y el influjo que se han desarrollado entre la pintura y el cine con una cuestión pendiente: los paisajes. Como hemos podido apreciar hasta aquí, el tema casi no apareció dentro de todas las problemáticas que hemos analizado hasta ahora. Es por esta razón que hemos de estudiar este aspecto casi inexplorado hasta la fecha, y disponer para ello de un novedoso punto de vista. Este es aquel que hemos adelantado como hipótesis en la introducción de nuestro trabajo, y que sostiene que la pintura provee al cine de motivos de inspiración poética, surgidos del ensueño y/o actividad onírica del artista (a la manera de lo que sostiene Bachelard), y plasmados tanto en el lienzo como en la gran pantalla. Estas imágenes componen un paisaje que expresa una visión particular, tanto de los pintores como de los cineastas aquí analizados, sobre la Naturaleza. Y si bien esta última es mostrada de distinta forma de acuerdo a las diferentes miradas que tienen sobre ella el Romanticismo, el Expresionismo y el Surrealismo, en todos estos enfoques el paisaje aparece siempre por encima del ser humano. Nuestro próximo paso será entonces el análisis de la interpretación pictórica y cinematográfica del entorno natural, dentro de esos tres “ismos”.

⁸⁶ Ídem: p. 547-548.

⁸⁷ Ídem: p. 548.

- El paisaje en el cine

En la actualidad, son varias las obras que realizan un estudio descriptivo de los paisajes. Si bien son tan escasas las obras como las investigaciones al respecto. El desinterés que ha existido quizás se deba a que no ha sido un tema tan recurrente como puedan ser otros, como por ejemplo los guiones, los encuadres, la iluminación o la banda sonora. Dentro de la industria cinematográfica, el paisaje ha sido durante años un componente más del espacio escenográfico, donde se desarrollaba una escena determinada y, en muchas ocasiones, pasaba desapercibido, pues su importancia no era justificada ni tratada como tal. Por supuesto, el valor material o económico de un paisaje radicaba en su elaboración cuando era un decorado que tenía que ser construido y, en algún momento, podía adquirir ciertos valores simbólicos. Cuando el paisaje era natural componía una bonita fotografía y constituía una representación dentro de la película.

Pero un paisaje cinematográfico, que en muchas ocasiones derivaba de la pintura, constituye un valor al alza que debemos redescubrir y revisar. Su valor estético o artístico guarda una complejidad que va más allá de la visión del espectador y, por tanto, tiene un sentido pedagógico y multidisciplinar.

El cine se configura como el estadio último en la manera de convertir la naturaleza en un paisaje para la contemplación del observador. Una manera de ver que ya había sido entrenada con la contemplación de la pintura.⁸⁸ (GÁMIR ORUETA: 2012).

Algunos autores conceden al cine un mayor grado de autonomía respecto a la pintura, al ser capaz de generar un paisaje propio. Uno de los principales investigadores del impacto que provocan en la sociedad contemporánea los inventos ópticos previos al cine y las primeras filmaciones, Tom Gunning, ha destacado la importancia de la alianza entre los nuevos avances desarrollados por el transporte ferroviario en la segunda mitad del siglo XIX y el cine - especialmente en el breve periodo que transcurre entre el nacimiento de éste (1895) y el surgimiento del cine de ficción (hacia 1907) - como clave explicativa de la apreciación de un

⁸⁸ GÁMIR ORUETA, A., (2012). *La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine*. Scripta nova, revista electrónica de geografía y ciencias sociales, Universidad de Barcelona.

nuevo paisaje, el paisaje fílmico, con elementos que lo desvinculan del paisaje pictórico. La captura de la naturaleza desde cámaras incorporadas a los vagones del ferrocarril e incluso a la parte frontal de las locomotoras, permitían la generación de un nuevo tipo de paisaje, fílmico, en el que el espectador no adopta una postura pasiva, tal y como ocurre en la contemplación de un cuadro, sino que penetra y se introduce en el entorno natural gracias al movimiento de la locomotora. En palabras de W. Schivelbusch: *“El ferrocarril crea un nuevo paisaje”*. De la misma idea participa Harnold Hauser cuando afirma que en el *film “el espacio pierde su carácter estático, su pasividad inerte, para hacerse dinámico: no preexiste sino que nace delante de nuestros ojos”*.⁸⁹ (GÁMIR ORUETA: 2012).

En el cine, la constante del tiempo es fundamental, pues constituye una parte de un todo donde el espectador puede observar el paisaje. Este paisaje fílmico puede definirse como el lugar donde se desarrolla la acción cinematográfica, y siempre guarda relación con el lugar o país donde está sucediendo.

A lo largo de la historia del cine, los paisajes han ido evolucionando y han pasado de ser decorados pintados, a los grandes escenarios en tres dimensiones del cine actual, pasando por los escenarios naturales que daban más credibilidad a la narración.

Ha pasado más de un siglo desde la invención del cine pero, según nuestro criterio, el estudio del paisaje en el cine está aún en la casilla de salida. Aunque el cine en nuestros días está de capa de caída por múltiples factores sociales (crisis económica, nuevas tecnologías, grabaciones,...) sería interesante poder extrapolar el tema de investigación al paisaje televisivo, a través de las series o de las propias películas que se emiten a diario en nuestra televisión.

⁸⁹ Ídem.

Capítulo I. Paisajes oníricos en eterna descomposición

André Breton afirmó, al llegar a la isla de Tenerife y durante su estancia en ella, que esa isla era Surrealista, la única. Pero fue en su ascensión al Teide cuando aquella expresión cobró todo su sentido, al contemplar su paisaje eruptivo, salvaje y en estado primitivo, que se abrió ante sus ojos, repleto de figuras geológicas, arenas negras y dragos. *“Es el mundo soñado y real del surrealismo puro”*.⁹⁰ (PEREZ MINIK: 2002).

Así fue el viaje de Breton al Teide, como una contemplación directa de los mejores cuadros surrealistas: *“Yo sentía que el principio de su devastación estaba en mí, sólo era necesario que un lirio de jugo frotase para que diese valor a todo lo que existe”*.⁹¹ (PEREZ MINIK: 2002).

El Teide y su hallazgo por Breton supusieron para los surrealistas un punto de partida, el encuentro de un infierno o paraíso hecho a su medida, una mezcla de realidad interior y exterior, una fábrica de sueños que permitía desplegar toda la imaginación.

A partir de ese encuentro con el paisaje putrefacto que tanto llamó la atención a los surrealistas, se buscó un punto de partida que es parte esencial de películas como *“Un perro andaluz”* (1929) y *“La Edad de Oro”* (1930) de Buñuel y Dalí, en una visión de un mundo fantástico, lírico, cargado de lo subjetivo, de un gusto por los paisajes deleznable, descompuestos, inundados por los binomios real / imaginario, consciente / inconsciente, racional / irracional, promovidos por André Breton. Universos mágicos donde lo onírico y lo metamórfico se ponen de manifiesto y nacen espontáneamente como testimonio de la actividad inconsciente.

⁹⁰ PEREZ MINIK, D. (2002). *Facción española surrealista de Tenerife*. Tenerife: Tusquest Editores. P.107.

⁹¹ Ídem.: p. 107.

Pero el Surrealismo, en su conciencia de la importancia del inconsciente, está lleno de metáforas, y es en la pintura donde alcanza su mayor esplendor; y donde el universo interior, se ve reflejado por la búsqueda de objetos insólitos, medio a través del cual, se puede “*iluminar la parte no revelada y sin embargo revelable de nuestro ser, donde toda belleza, todo amor, toda virtud que apenas conocemos, lucen de manera intensa*”.⁹² (BRETON: 1941)

Así pues, la naturaleza es representada como la visión de mundos calcáreos, irreales e inventados, cargados de sentido metafórico donde Eros, en forma de mujer, disfruta del protagonismo que el artista le otorga en muchas obras. Y es la impronta literaria, la que se exterioriza en muchas otras, apareciendo en todas la metáfora que se abre camino en las formas plásticas. Pero ante todo, se pueden contemplar en ciertas obras pictóricas y visuales, paisajes surrealistas de naturaleza abrupta tan enraizados con aquel del Teide, eruptivo, que tanto cautivó la atención y el pensamiento de Breton. Reflejando así una imagen de deseo, en la que el volcán es un objeto eyaculador, expulsador de lava y también un dispersor de ideas. Y por qué no, un difusor e impulsador del propio surrealismo, de lo salvaje y primitivo del paisaje y de lo humano.⁹³ (GOMBRICH: 1992).

Un antecedente de la representación paisajística surrealista, la encontramos en las obras del pintor flamenco del Renacimiento J. Bosch, llamado “El Bosco”. En la que quizás es la más conocida de todas de ellas, *El jardín de las delicias*” (Fig. 1.1), (fecha entre 1503-1504). En ella, podemos reconocer una visión que se anticipa al surrealismo, en cuanto a lo inverosímil de toda una abigarrada composición estética. Hombres y mujeres desnudos pueblan toda la escena en compañía de animales gigantescos, que en el centro de la misma, giran en un circuito alrededor de una laguna poblada por fantásticas criaturas, que nadan o retozan en ella. En el fondo del paisaje, vemos deformes y retorcidas formaciones que se asemejan a montañas o a desmesuradas estructuras artificiales, que cierran el acceso visual, a una línea del horizonte boscoso. Y sobre este último, mágicas figuras aladas que revolotean entre las nubes. En suma,

⁹² BRETON, A. (1941), “*El surrealismo y la pintura*”. En: GONZÁLEZ GARCÍA, A.; CALVO SERRALER, F. Y MARCHAN FIZ, S. (compiladores.), (1999). *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*. Madrid: Akal. P. 495.

⁹³ GOMBRICH, E.H. (1992). *Historia del arte. Volumen 3*. Barcelona: Garriga.

un escenario, donde la naturaleza aparece en su estado más monstruoso y salvaje, donde los seres humanos están despojados de toda su carga cultural y se integran como un elemento más del paisaje. Para la mentalidad medieval de su autor y de quienes lo contemplaron por vez primera, quizás era éste uno de los peores pecados concebibles, puesto que equipara al hombre con las bestias que ignoran a Dios.⁹⁴ (GOMBRICH: 1992).



Fig. 1.1. *Jardín de las Delicias*. (1503-1504) El Bosco. Pintura al aceite. Museo del Prado.

Ya dentro del movimiento surrealista, destaca el enfoque que hizo Salvador Dalí (1904-1989) del marco natural. Dalí, creó su propio mundo imaginario de perspectivas lejanas, de paisajes marinos, claros y luminosos, con un primer plano en que aparecían

⁹⁴ GOMBRICH. Op. Cit. V. 2 y 3.

elementos tan poco relacionados entre sí, como partes anatómicas y aparatos mecánicos, que se unen unos con otros.⁹⁵ (POLETTI: 2006).

Una visión del entorno algo diferente a la de Dalí es la de Yves Tanguy, “*Divisibilidad Indefinida*” (Fig. 1.2) (1900-1955), pintor de origen francés que se caracterizó por los paisajes imaginarios y desolados, plagados de extrañas y fantásticas formas óseas de oscuro significado, que proyectan en los suelos grandes sombras y horizontes lejanos en paisajes de ensueño, con un aspecto orgánico interrogante.



Fig. 1.2. *Divisibilidad Indefinida* (1942) Yves Tanguy. Óleo sobre lienzo. Galería de Arte Albright Knox, Buffalo, Nueva York

Por su parte, Paul Delvaux, (1897-1994), pintor belga, empezó pintando casi exclusivamente paisajes, para pasar a practicar una especie de realismo impresionista (Fig. 1.3). Su técnica contrasta con su afición por los temas misteriosos y por la plasmación de un mundo onírico y personal, en el que la mujer se configura como un ser arcano, a veces sometido a

⁹⁵ POLETTI, F. (2006). *El siglo XX: vanguardias*. Barcelona: Random House Mondadori.

metamorfosis vegetales, hombres distraídos e incluso esqueletos, en una atmósfera inquietante marcada por un cierto erotismo.



Fig 1. 3. *Las fases de la luna – II* (1941). Paul Delvaux. Óleo sobre lienzo. 143 x 175 cm. Galería Patrick Derom. Bruselas

Otro exponente del paisaje surrealista fue Max Ernst, (1891-1976). Fue una figura fundamental tanto en el movimiento Dadá como en el surrealismo (Fig. 1. 4). Se caracterizó por la utilización de una extraordinaria diversidad de técnicas, estilos y materiales. En 1922 se trasladó a vivir a París, donde comenzó a pintar obras

surrealistas en las que podemos ver figuras humanas de gran solemnidad y criaturas fantásticas que habitan espacios renacentistas, realizados con detallada precisión.⁹⁶ (HOLZWARTH: 2000).

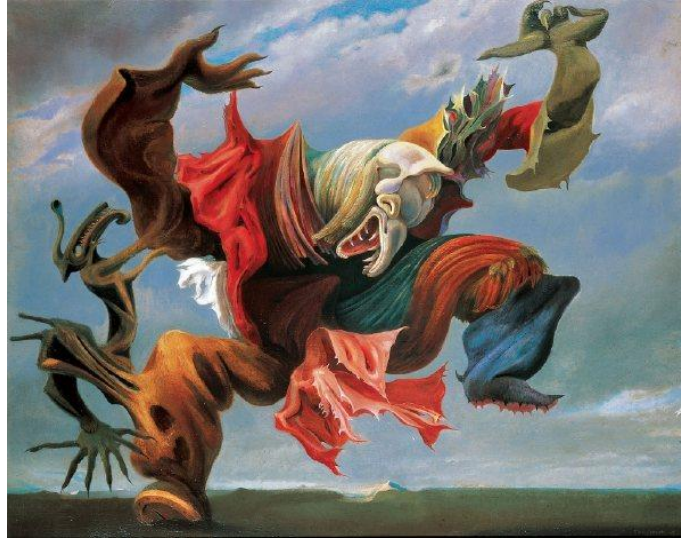


Fig. 1.4 *El Ángel del Hogar* (1937). Max Ernst. Óleo sobre lienzo. 114x146cm. Colección particular.

Como podemos notar en muchas de estas obras pictóricas surrealistas, la ambigüedad del significado de sus imágenes se acentúa por los espacios vacíos y desolados que las rodean, de acuerdo a lo postulado por Gombrich⁹⁷ (GOMBRICH: 1987). También es significativo cómo se enlazan sus procesos de creación estética, basados en el psicoanálisis de Freud con las ideas centrales de Bachelard⁹⁸ (BACHELARD: 1965), para quién las imágenes surgen de un proceso de ensoñación y/o actividad onírica de los artistas; y sólo más tarde, se plasman en representaciones visuales. En ambos casos, se puede apreciar cómo se prescinde de la racionalidad para facilitar la inspiración poética generadora del arte.

⁹⁶ HOLZWARTH, H. W. (2000). *ARTE MODERNO 1870-2000. DEL IMPRESIONISMO A LA ACTUALIDAD*. Colonia-Madrid: Taschen Benedik.

⁹⁷ GOMBRICH, E. H. (1987). *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza.

⁹⁸ BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. México DF: Fondo Cultura Económica.

También es notable el aporte de Oscar Domínguez, (1906-1957), que ingresó en el movimiento surrealista en 1934, por sus obras en donde aparece una iconografía que alude frecuentemente a volcanes, grutas y la vegetación típica de las Islas Canarias. Justamente éste fue el prototipo de paisaje que tanto había llamado antes la atención de Breton en su ascensión a la cumbre Teide⁹⁹ (POLETTI: 2006).

⁹⁹ POLETTI. Op. Cit.

I.I *Un perro andaluz* (*Un Chien Andalou*) (1929). Luis Buñuel

Si bien este primer film de Buñuel y Dalí no presenta marcos paisajísticos importantes, más allá de algunos episodios menores, es importante analizarlo, puesto que muchos de sus contenidos y recursos van a reaparecer posteriormente en “*La Edad de oro*”. En su fabricación, en la relación que exige entre espectador y obra y en su intento por liberar la imaginación, “*Un perro andaluz*” es un poema surrealista de intención transgresora, que busca revolucionar nuestro concepto de la realidad. Surge de la misma manera que Bachelard¹⁰⁰ (BACHELARD: 1965) propone, como la actividad libre y espontánea de la inspiración poética, que busca sus temas e imágenes en los sueños y ensoñaciones, para librar a la creación artística de sus ataduras con la racionalidad cotidiana.

“*Un perro andaluz*” fue el primer corto surrealista de la historia del cine y tuvo un gran éxito. El título fue elegido porque no guardaba relación alguna con los temas del film. Esta película de Buñuel presenta una manera de expresión, una estética y una moral consonantes con los principios expuestos por André Breton en su “*Primer Manifiesto Surrealista*”¹⁰¹. (BRETON: 2001).

Un perro andaluz está considerada la película más significativa del cine surrealista. Transgrediendo los esquemas narrativos canónicos, la película pretende provocar un impacto moral en el espectador a través de la agresividad de la imagen. Remite constantemente al delirio y al sueño, tanto en las imágenes producidas, como en el uso de un tiempo no lineal de las secuencias¹⁰². (DELEUZE: 1987).

La película es surrealista en su hechura. El guión ha sido escrito por Luis Buñuel y Salvador Dalí, usando un método parecido a la técnica surrealista sugerida por Breton en su *Manifiesto*¹⁰³ (BRETON: 2001), que consiste en relajarse y plasmar las imágenes que vengan a la mente, sin cuestionarlas. Llevando lo irracional aún más lejos, la

¹⁰⁰ BACHELARD. Op. Cit.

¹⁰¹ BRETON, A. (2001). *Manifiestos del Surrealismo*. (1ª ed. 1924). Argentina: Argonauta.

¹⁰² DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

¹⁰³ BRETON,. Op. Cit.

película también está compuesta por elementos oníricos, ya que algunas de las escenas, como la de las hormigas saliendo de la mano del protagonista, están tomadas de sueños de Dalí y de Buñuel. Representa entonces, una nueva manera de expresarse que toma en consideración al inconsciente, uno de los elementos centrales en el surrealismo.

La película también exige una nueva relación entre la obra de arte y el espectador, representada en el film por la imagen de Buñuel cortando el ojo de una mujer con una navaja de afeitar (Fig. 1.5). Sólo este vínculo sin prejuicios entre objeto emisor y sujeto receptor, puede alcanzar la liberación deseada por los surrealistas.



Fig. 1. 5 Fotograma de “*Un perro andaluz*” (L. Buñuel, 1929)

“*Un perro andaluz*” es un monumento supremo a la libertad de la imaginación, el principio básico del surrealismo. En su película, Buñuel intenta dejar salir las imágenes que están en el subconsciente para, de este modo, liberar la imaginación que ha sido reprimida por la sociedad. Las imágenes son trampolines para la mente del que las ve; ellas deben estimular el proceso imaginativo sin restringirlo. Esta técnica es esencialmente surrealista, porque busca destruir la lógica de la razón y sustituirla por la del método del subconsciente, un mundo donde no existe unidad de tiempo y espacio,

sino una realidad fragmentada. Como se puede apreciar, es una manera de hacer y entender el cine que se encuentra en contraposición de lo que postulaba A. Bazin en su *¿Qué es el cine?* (1990).¹⁰⁴ (BAZIN: 1990).

El universo surrealista de la película está lleno de manos mutiladas, de insectos, de expresiones del deseo sexual. Aparecen nubes que tapan la luna en el firmamento y un ciclista caído en medio de una calle decimonónica, del que brota una serpiente en lugar de sangre, en una de las pocas escenas exteriores. Sólo al final de la película, la mujer que personifica uno de los papeles principales deja los interiores de un departamento, para huir de un hombre que la acosaba y así encontrarse, tras sólo abrir una puerta, con una playa agreste. Allí encontrará a una nueva pareja con la que, después de pasear, terminarán semienterrados en la arena desnudos, ciegos y devorados por los rayos del sol y un enjambre de insectos. De este modo, Buñuel se subleva contra la prohibición de cualquier tipo de búsqueda de la realidad que no esté de acuerdo con las prácticas aceptadas.

El mismo Buñuel señalaba la importancia que para él tenían los sueños, las visiones y los delirios en su vida cotidiana, en el grupo surrealista de París y, por tanto, en su cine. Por influencia de las teorías de Sigmund Freud, el Surrealismo admitía las imágenes e ideas oníricas dentro de sus postulados. Toda la cinta puede definirse como una sucesión de sueños encadenados.

En varias imágenes se pueden descubrir las obsesiones recurrentes en Buñuel y Dalí, como consecuencia de su comunión en la labor artística para crear esta película. Así ocurre con la crítica a la educación impartida por la Iglesia, la represión sexual, el «carnuzo» o burro en descomposición, la mano con hormigas o el cuerpo femenino¹⁰⁵. (KESKA: 2005)

Buñuel y Dalí elaboraron el guión en simpatía ideológica y con la máxima de no dejar intervenir ningún atisbo de control racional, o asociación de ideas lógicas y convencionales, mientras lo escribían. También rechazaban el menor indicio de

¹⁰⁴ BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: (2a. Ed.) Rialp.

¹⁰⁵ KESKA, M. (2005) *Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*. En: *Artigrama*, n° 20. Pp. 547-562.

simbolismo, motivo o clave que pudiera ser interpretada desde un punto de vista cultural. Incluso en el momento de su creación, los dos autores habían evitado interpretar su sentido, pues esto habría supuesto negar la esencia de la propia película. Por ello, no cabe hacer interpretación alguna sobre esta cinta, aunque no han faltado interpretaciones desde varias afiliaciones, en especial, desde las filas del psicoanálisis. Imágenes sin códigos aparentes, desafiando a los modelos semiológicos como los de Barthes¹⁰⁶ (BARTHES: 1986) y Eco¹⁰⁷ (ECO: 1986).

La originalidad primordial y su lugar en la historia del cine, radican en que la película, de modo premeditado, destroza las convenciones de la narrativa fílmica habitual. Busca liberar de la mimesis aristotélica tradicional a la cinematografía, del modo en que ya había sido hecho en pintura o literatura. Es patente el método consciente de ruptura de la continuidad o “raccord” entre los distintos planos de la película, tanto en aquel del espacio como en el del tiempo, cuyo ejemplo más visible es la ostentosa heterogeneidad de los sucesivos intertítulos: «Erase una vez», «Ocho años después», «Hacia las tres de la mañana», «Dieciséis años antes», «En primavera»¹⁰⁸. (DELEUZE: 1987).

Finalmente, este film está basado en la transgresión y en el escándalo como arma subversiva. En su manifiesto, Breton clama por la inconformidad. Luis Buñuel se levanta en armas contra todos los valores de la sociedad, contribuyendo con su obra a la revolución surrealista. No queda duda entonces, de que en la mejor tradición vanguardista, Luis Buñuel levantó la tapa de la caja de Pandora de su subconsciente

¹⁰⁶ BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

¹⁰⁷ ECO, U. (1986). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

¹⁰⁸ DELEUZE. Op. Cit.

para dar rienda suelta a su imaginación poética, alimentada por sus sueños y ensueños (Fig. 1.6), a la manera de Bachelard¹⁰⁹. (BACHELARD: 1965).



Fig. 1.6 Fotograma de “*El perro andaluz*” L. Buñuel, (1929)

¹⁰⁹ BACHELARD. Op. Cit.

I.II *La Edad de Oro* (1930). Luis Buñuel

El paisaje eruptivo, volcánico y en descomposición, es el protagonista de esta película de Luis Buñuel, que recoge la esencia del surrealismo en una visión crítica, irónica y sobrecogedora, de una Naturaleza primitiva, originaria y espontánea. Repleta de escenas con lugares oníricos y metafóricos, se pone de manifiesto el gusto de este cineasta por ciertos aspectos de lo natural que, como surrealista, traslada a parajes e ideas de lo no perfecto, de la vida y de la muerte, y de la rebeldía social que metaforizan las pasiones humanas. Nos lo muestra aquí mediante paisajes que plantean los símbolos y las rupturas con lo establecido en una predisposición del hombre hacia el amor. El amor será lo único que queda y perdura.

El hecho de que esta segunda película, fuera escrita y rodada una vez que Buñuel formaba parte ya del grupo surrealista de París, es un dato realmente importante para contextualizarla como obra surrealista y poder apreciar plenamente todo su valor. Y es surrealista no sólo en la forma externa, sino en las diferentes escenas, en las imágenes impactantes que sobresaltan a los espectadores o en las arriesgadas asociaciones y metáforas. Es, además y esencialmente, una manifestación surrealista en su contenido, en el fondo, en la medida en que relata una historia de amor pasional que trata de romper las barreras que se le imponen, de los límites. Asimismo, hay un trasfondo de rebelión, revolución y cuestionamiento de las normas morales y sociales muy evidente, pero como antítesis del cine realista exaltado por Bazin¹¹⁰. (BAZIN: 1990).

Este filme de Buñuel se trata pues, de la revuelta de dos amantes que se niegan a que su amor, pasional y sujeto sólo a sus propias normas, tenga que ser extinguido debido a los prejuicios y preceptos morales y sociales tradicionales.

¹¹⁰ BAZIN. Op. Cit.

Teniendo en cuenta que sería ésta la línea argumentativa de la película, podemos incluso considerarla como una metáfora del propio grupo surrealista, de su manera de entender la vida y las relaciones humanas, de la necesidad de ser coherente con los principios morales propios, pese a las normas de conducta convencionales: la jerarquía civil, el clero, la moral pública, el poder de la aristocracia, la buena educación, el equilibrio, la medida de los instintos propios, el autocontrol y, en definitiva, el predominio de lo racional sobre lo instintivo, en todos los aspectos de la vida de la persona¹¹¹. (BRETON: 2001).

Las dos líneas temáticas principales son entonces, el amor y el deseo (con toda la carga de sensualidad, sexualidad y frustración que implican) y, por otra parte, los intentos de estos dos amantes de volver a la “*edad de oro*” (se ve, pues, que el título de la película recoge uno de los principales temas de los que trata), es decir, de acabar con la sociedad burguesa, asentada sobre los pilares tradicionales de la jerarquía social y el clero, que impide a los individuos ser ellos mismos.

El retorno a la *edad de oro* representa la vuelta a la Naturaleza, la comunión de ésta con el hombre y sus instintos en perfecta armonía y sin ninguna represión del deseo, convirtiendo las cosas extrañas en cotidianas, las cotidianas en extrañas, lo obvio en raro y lo raro en obvio, construyendo un paisaje en verso que va a adornar toda la película. Y teniendo en cuenta el azar.

Citando a Juan Antonio Ramírez: “*El azar-se lee citando también a Breton en uno de los libros canónicos del Surrealismo- sería la forma de manifestación de la necesidad exterior que se abre un camino en el inconsciente humano*”.¹¹² (RAMÍREZ: 1999)

Pero antes de abordar el paisaje de “*La Edad de Oro*”, es preciso detenerse en el plano que cierra el filme emblemático de Buñuel y Dalí, que ya hemos visto: “*Un perro*

¹¹¹ BRETON. Op. Cit.

¹¹² RAMÍREZ, J. A. (1999) *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela. P. 170.

andaluz” (1929), donde la pareja de amantes aparece en el centro de la escena medio enterrados por la arena de la playa.

Buñuel y Dalí incluyen un par de insectos para reforzar la metáfora de sus maniquíes: una mariposa en el cuerpo de la mujer y algo parecido a un saltamontes junto a la espalda del hombre, liberando así el subconsciente onírico de la imaginación.

Para Buñuel y Dalí, la plasticidad con la que en estos insectos se manifiestan las pulsiones instintivas, les proporciona un pasillo directo entre el comportamiento y el subconsciente. El saltamontes señala tanto el espécimen devorado por las hormigas que aparece en “*El Gran Masturbador*” (1929) (Fig. 1.7), como la transformación de la campesina en mantis religiosa, según la lectura paranoico-crítica de Salvador Dalí sobre “*El Ángelus de Millet*” (1934) (Fig. 1.8). Los insectos también aparecen como una metáfora de la brevedad de la vida, y de que ésta no puede ser disfrutada si no es a través de la liberación de todos los instintos, particularmente aquellos vinculados al placer.



Fig. 1.7 *El Gran Masturbador*, Salvador Dalí Óleo sobre lienzo, 1929 [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía](#)

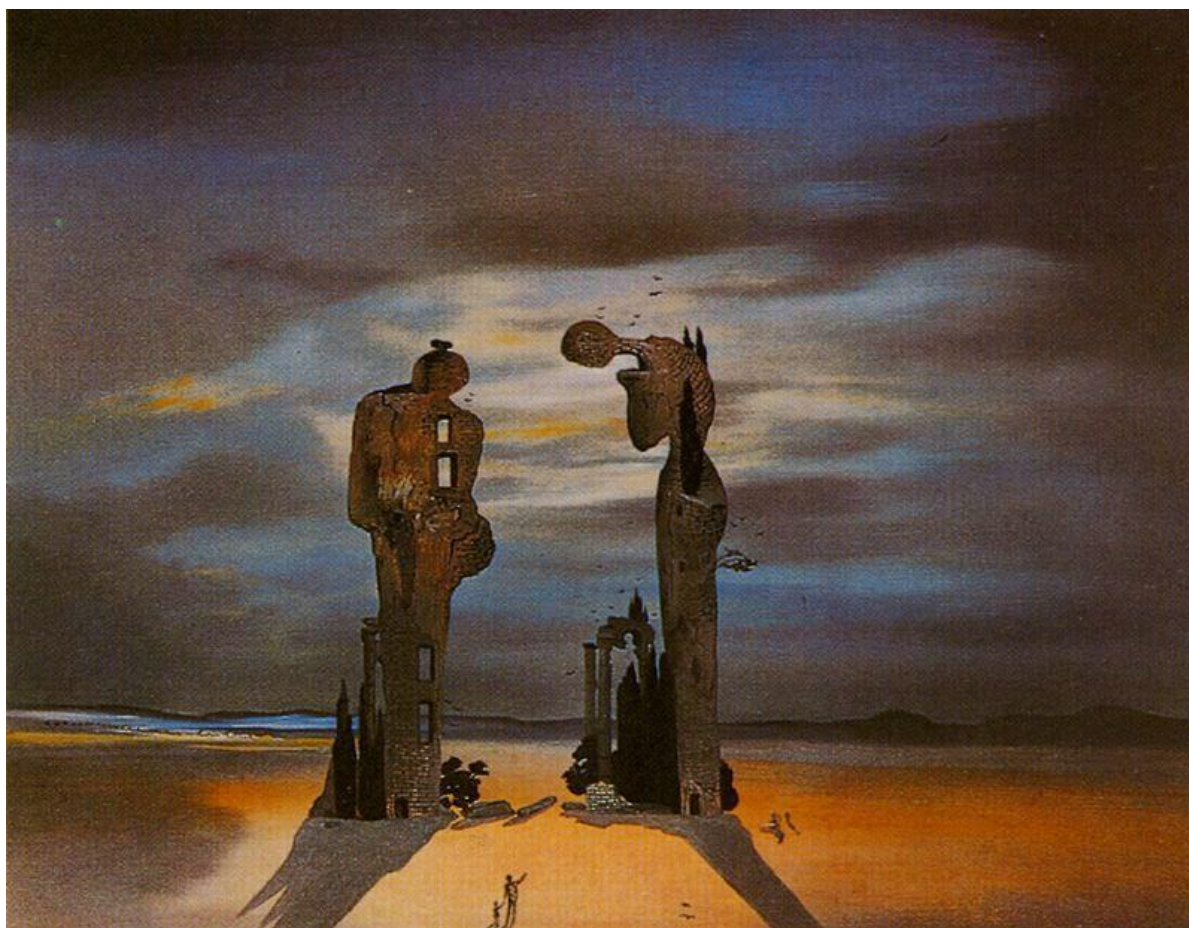


Fig. 1.8 *El ángelus de Millet*, Salvador Dalí, 1934

Así, en “*El Gran Masturbador*” (Fig. 1.7), las pulsiones de los personajes, expresadas de forma directa con harta elocuencia, son reforzadas por la presencia de hormigas, la polilla de cabeza de muerto o la apoteosis final con la libélula, el saltamontes y la evocación de “*El ángelus de Millet*” que, para Dalí, significaba la representación subliminal de una mantis religiosa que, en actitud orante, se disponía a devorar al macho, Eros frente a Tánatos. Ambas puestas de escena coinciden y se relacionan a la vez con “*Duelo a garrotazos*” (1819) de Goya (Fig. 1.9), superpuesto en la escena final de “*Un perro andaluz*” donde hombre, mujer y naturaleza, participan de una misma pesadilla. Los personajes están atrapados, pegados al suelo y devorados por él. Como se puede comprobar, la pintura de Goya sirvió de modelo a la de Dalí y al film

de Buñuel, mostrando el tipo de relación entre ambas formas de arte señalado por Ortiz y Piqueras¹¹³. (ORTIZ y PIQUERAS: 1995).



Fig. 1.9 *Duelo a Garrotazos*, (1819) Francisco de Goya. Óleo sobre revoco, trasladado a lienzo.
Museo del Prado.

El paisaje construido en los soportes de lo onírico y ambivalente se adelanta, en el caso de Goya, a formas plásticas y estéticas, del surrealismo de un siglo después. Tanto el paisaje de “*Duelo a garrotazos*”, como el de “*Un perro andaluz*” y “*La Edad de Oro*”, nacen del inconsciente, de una mirada interior que evoca una realidad soñada; las rocas, el desierto y el paisaje, pertenecen a la subjetividad que domina la escena.

La adicción de la apoteosis de insectos que remata “*Un perro andaluz*” con la secuencia de “*El Ángelus de Millet*”, se prolonga al principio de “*La Edad de Oro*” con un documental sobre escorpiones¹¹⁴ (ORTIZ y PIQUERAS: 1995). Estos arácnidos se ocultan bajo las rocas frías e inertes que, como cúpulas mortuorias, cobijan su mundo. Las peñascosas rocas y el barro, representan el reino de la descomposición que sitúa a

¹¹³ ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J. (1995). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.

¹¹⁴ Ídem.

los personajes y a los protagonistas en un paisaje agreste, que contrasta con la jerarquía que se quiere imponer. El interés por los insectos viene de la propia afición de Buñuel a ellos: “Me gusta la observación de los animales, sobre todo de los insectos. Lo que me gusta es observar sus costumbres”¹¹⁵ (ORTIZ y PIQUERAS: 1995). También se hace alusión al sentido de la muerte mediante la figura de la polilla. Los escorpiones aluden a la sociedad y a los bandidos.

Dos amantes se revuelcan en el lodo, una mujer (Lya Lys) y un hombre (Gastón Modot) que, como Adán y Eva, encuentran su paraíso particular en lo deleznable y viscoso, pero donde el amor es posible en continua comunión con la naturaleza, suponiendo para ellos el agua y el lodo, la matriz y la entraña de donde provienen, y su estado de felicidad dentro de la lascivia incontrolada que más adelante será arrebatada por la propia sociedad. Es una lucha del deseo por alcanzar unos objetivos, que son impedidos por una serie de obstáculos hasta desembocar en los impulsos de muerte.

El gobernador lee un fragmento sobre resistencia de materiales, composición del gres y las adherencias de las argamasas, ya que van a poner la primera piedra para construir la Roma Imperial, civilización judeo-cristiana que se cimenta con la represión del deseo y la ruptura del hombre con la Naturaleza, con la que está en continua pugna. A la inversa, el triunfo del amor desenfrenado supone la destrucción de esa sociedad, la vuelta a la edad de oro, en definitiva, el retorno al deseo y al placer.

La escenificación de la Roma Imperial se presenta en un paisaje rocoso, lleno de oquedades y salientes que, como puntas amenazadoras, evocan lo que será la nueva civilización que se pretende implantar en ese lugar de corte lunar e ilusorio, donde la argamasa recuerda a excrementos. Hasta lo sublime del paisaje, con la escena de amor intenso en el barro, clama en pura descomposición, evocando lo efímero de la vida y el gusto surrealista por lo eruptivo.

La Naturaleza se presenta, en un principio, a través de paisajes viscosos, palpitantes, cargados de una lujuria más mental que física y, sobre todo, se muestra a través de entornos en verso donde la poética inunda la escena, haciendo que de ésta

¹¹⁵ Ídem.

emane un toque de lirismo. En esto, el director aragonés se anticipó a su homólogo vasco Víctor Erice en cuanto a la utilización de un lenguaje poético en sus filmes¹¹⁶. (CERRATO: 2006).

Los dos protagonistas son separados a través de una escena escatológica, montada paralelamente entre la lava y el fluir del agua, que parece sacada más bien del Dadaísmo que del Surrealismo. La mujer aparece en el retrete y el hombre lleno de barro, mezclando esos planos con erupciones volcánicas. Se está presentando de nuevo un paisaje fluyente de agua y lava que juega, al igual que en toda la película, con la ambivalencia entre lo que atrae y lo que repele, en un intento irracional de acertada intuición, de destruir la sociedad imperante e iconoclasta a través de lo ridículo de los personajes y del propio paisaje repulsivo. Imágenes secuenciales que, con su polisemia extrema, enfrentan con éxito el desciframiento semiológico de Eco¹¹⁷ (ECO: 1986) y Barthes¹¹⁸ (BARTHES: 1986).

Los obispos, que aparecen en una primera toma encaramados sobre las rocas de la playa y cantando el “*Dies Irae*” (típico canto de las celebraciones fúnebres), aparecen después podridos y reducidos a sus esqueletos entre las piedras; son un eco de los que pintara Valdés Leal en su cuadro “*Finis Gloriam Mundi*” (Fig. 1.10), haciendo referencia a la putrefacción de la sociedad moribunda que impide el encuentro entre los amantes¹¹⁹ (LA GACETA LITERARIA: 1931). Pero también son una metáfora de lo efímero del poder y las riquezas mundanas, un tema que hunde sus raíces en las ideas medievales y que Buñuel retoma desde las imágenes de Valdés Leal. La presencia de la muerte como una gran igualadora, está reforzada en la obra de este pintor barroco con la figura simbólica de la balanza de la justicia que, con su equilibrio, restaura el balance

¹¹⁶ CERRATO, R. (2006). *Víctor Erice: el poeta pictórico*. Madrid: JC Clementine.

¹¹⁷ ECO. Op. Cit.

¹¹⁸ BARTHES. Op. Cit.

¹¹⁹ LA GACETA LITERARIA. Madrid. 15 de agosto de 1931.

equitativo entre las grandezas y bajezas de todos los seres humanos¹²⁰ (GOMBRICH: 1992).

La decadencia y la putrefacción no sólo aparecen en este episodio de los obispos de los roquedales costeros. Estos temas se usan, no tanto como un medio plástico, utilizado para provocar reacciones entre el público, sino, sobre todo, como un icono, una simbología cargada de significado entre los surrealistas. Pero vemos esta decadencia no sólo en las imágenes de excrementos, insectos que infectan distintas partes del cuerpo humano y mutilaciones, sino también en los convencionalismos sociales sin sentido en la fiesta aristocrática, o en los edificios de Roma Imperial que se derrumban, como símbolo de una civilización que ya no se tiene en pie. En definitiva, son representaciones visuales fluyendo en el tiempo, cargadas de un rico simbolismo, tal como lo expone Deleuze¹²¹. (DELEUZE: 1987).

¹²⁰ GOMBRICH. Op. Cit. V. 2 y 3.

¹²¹ DELEUZE. Op. Cit.



Fig. 1.10. *Finis Gloriae Mundi*. 1671-1672. Juan de Valdés Leal. Óleo sobre lienzo. Hospital de la Claridad (Sevilla)

La carroña representa a la Roma Imperial, a los bandidos, a los obispos de la película, tanto a los primeros como al último “arrojado por la ventana” y, cómo no, al Cristo-Duque de Blangis, que aparece al final de la película.

Este último personaje se identifica con el Marqués de Sade, aislado en su castillo por una sociedad hipócrita. Buñuel lo equipara audazmente con un nuevo Mesías, rechazado por los poderosos de su época y que anuncia una nueva era, donde la satisfacción de los impulsos de la naturaleza va a permitir a los seres humanos alcanzar la tan ansiada liberación de toda autoridad. Sade está acompañado de un grupo de personajes dieciochescos que lo secundan en todo momento, a la manera de los doce apóstoles, pero de un Evangelio del placer.

Es significativa además la vista aérea de la Roma imperial, con sus grandes monumentos antiguos, sus tradicionales iglesias (la cámara destaca entre ellas a la Basílica de San Pedro en el Vaticano), sus calles atestadas con el tráfico automotor y sus palacios modernos. Entre éstos últimos se ubica la mansión donde vuelven a reencontrarse ambos amantes, en medio de una fiesta en la que se reúne lo más granado de la aristocracia local.

En la escena en la que la chica entra en su habitación, aposento femenino, se encuentra a una vaca tumbada en la cama; el efecto de extrañamiento recuerda a la poesía de Lorca y a los collages de Marx Ernst, donde se acoplan dos realidades que, en apariencia, son inconciliables en un plano, y que aparentemente no convienen a ninguna de las dos¹²². (DE MICHELI: 1998).

Una secuencia similar a esta última, es aquella en la que ingresa una carreta llena de campesinos bebiendo vino en medio de la fiesta de los aristócratas, que no parecen advertir en nada su presencia. Ambos grupos se ignoran olímpicamente, mostrando así la distancia socio-cultural que los separa.

Otras escenas igualmente desconcertantes son aquellas donde aparecen la violencia y la muerte. Ésta última se hace presente en el episodio que sucede en el jardín de la mansión de Roma, donde se reencuentran los amantes. Allí, en una explosión de ira totalmente descontrolada, uno de los guardias del parque mata a su propio hijo de varios tiros de escopeta, porque éste le había apagado un cigarrillo en un gesto de broma. Todo un símbolo de la violencia que yace latente en cada una de las personas, y que está pronta a estallar ante la menor provocación. Como la que se exterioriza también, en un episodio posterior, en la muerte gratuita que sufre una sirvienta, cuando el fuego se extiende incontrolable en la cocina de la misma residencia señorial.

Pero como estos sucesos están mezclados con otros de carácter absurdo y hasta de un cierto humor negro, su dramatismo se ve mitigado por el devenir de toda la incoherente acción. Otras escenas para destacar, se desarrollan también dentro de la

¹²² DE MICHELI, M. (1998). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

aristocrática mansión de las afueras de la Roma Imperial. Entre ellas, podemos destacar: el fetichismo de Gastón Modot al aparecer en la fiesta llevando de la mano un vestido igual al de Lya Lys; ridiculización del clero al verse a uno de los maristas fumando mientras toca el violín, e insectos sobre la cara del padre de Lya Lys. Es pues tal, la concentración de símbolos e imágenes típicos del surrealismo, y tan poderosa la carga significativa que tienen detrás, todos condensados en el mismo tiempo y espacio, que puede decirse que toda esta escena es la más rica y prodigiosa de toda la película, tan surrealista en su manejo de la *imagen-tiempo*¹²³. (DELEUZE: 1987).

Los cuadros de Max Ernst de su época surrealista, conjugan las latentes angustias del paisaje pedregoso que contiene “*La Edad de Oro*”, con la poética existente en su obra. Las figuras quiméricas, los desiertos opresivos de vegetación abundante, sus imaginarios paisajes, confirmados ahora con los de Arizona, afirman un Surrealismo que continúa la tradición paisajística desértica de otros tantos pintores, e incluso podría ser una evidencia de lo que se plasmaba en el Romanticismo alemán, al encontrar la unidad en el deseo de conceder la máxima importancia, a los poderes exploratorios del espíritu¹²⁴ (GOMBRICH: 1992).

Tanto los cuadros de Max Ernst como la película de Buñuel, muestran un universo rico en fantasía a través de la imaginación, abordando la experiencia psíquica del inconsciente de una manera claramente freudiana. Si se compara “*La Edad de Oro*” (Fig. 1.11) con “*La ciudad entera*” (1935-36) de Max Ernst (Fig. 1.12), siguiendo las ideas de Ortiz y Piqueras¹²⁵ (ORTIZ y PIQUERAS: 1995), las similitudes oníricas son un elemento fundamental a la hora de representar la imagen interior del propio artista, como un visionario más allá de lo consciente.

¹²³ DELEUZE. Op. Cit.

¹²⁴ GOMBRICH. Op. Cit.

¹²⁵ Op. Cit.



Fig. 1.11. Fotograma de “*La edad de Oro*”: “Obispos podridos entre las rocas” de Luis Buñuel. 1930.

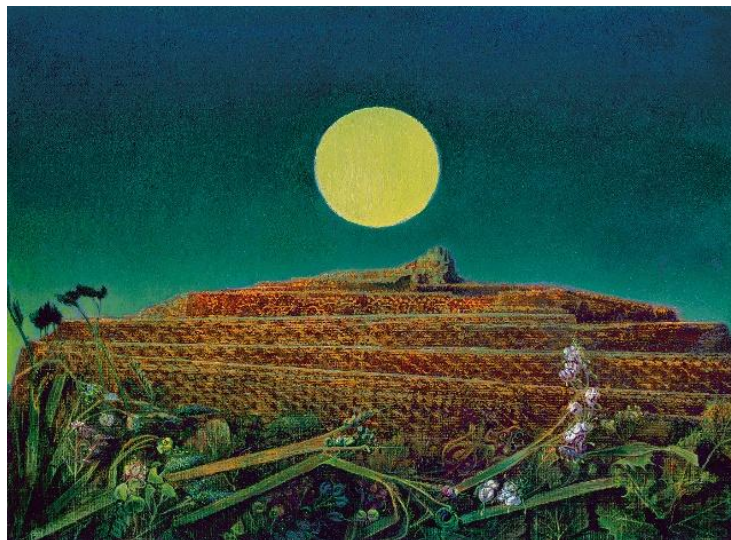


Fig. 1.12. “*La ciudad entera*” (1935). Max Ernst. Óleo. Kunshaus, Zurich.

El laberinto es, una vez más, la dualidad entre el sueño y la realidad en el cuadro de Ernst. La urbe es una especie de Dédalo con estratos y sustratos, que contrastan con la imagen de la ciudad moderna e idealizada envuelta en telas de araña invisibles, creando el reino metafórico de Ariadna¹²⁶. (BRETON: 1936).

¹²⁶ BRETON.A. (1936). *El castillo estrellado*. Buenos Aires: Sur.

La Naturaleza primitiva se apodera de la ciudad, y la vegetación amenazadora parece abrazarla. Es la visión de un paisaje con una metrópoli en ruinas, atormentada por el pasado en clave de metáfora, como en la película de Buñuel al criticar a la sociedad y a sus estamentos¹²⁷. (BATCHERLOR, BRIOY y WOOD: 1996).

La ciudad es una morada siniestra, laberíntica, presa de una connotación de misterio que irradia de la Naturaleza hostil, siniestra e inconsciente, donde los secretos parecen estar ocultos. La angustiosa sensación laberíntica, en ocasiones en clave irónica, se pone de manifiesto a lo largo de la película de Buñuel, donde el jardín juega un papel simbólico siendo un paisaje en oposición a la ciudad o al entorno rocoso y putrefacto del principio del film¹²⁸. (BATCHERLOR, BRIOY y WOOD: 1996).

El encuentro de los amantes se produce de nuevo en la Naturaleza, donde los impulsos y las barreras internas son las que afloran y alcanzan su clímax. El jardín es un paisaje ordenado, con arcos vegetales, donde la libertad de los protagonistas se expresa a través del deseo físico que encuentra en la naturaleza su exteriorización, configurando una realidad onírica siempre cambiante, que entremezcla el paisaje urbano y el jardín, de la misma manera que lo consciente con lo inconsciente. La estatua del jardín, una mujer, -Venus clásica-, hará que la protagonista saque todo el deseo interior y salvaje; y que comience a lamerla en una actitud libidinosa.

Los amantes aparecen apresados en su propia existencia, en relación indisoluble con el entorno y el paisaje que le rodea, sin diferenciar entre brazos y piedras, barro y rostro, con una poética efervescente, que en el jardín muestra a la chica como una mantis religiosa. Esta ambigua Venus se relaciona con la naturaleza orgánica y metamórfica, en la que el agua de la fuente que hay en el vergel, va a jugar un papel de

¹²⁷ BATCHERLOR, D., BRIOY, F., WOOD, P. (1996). *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras, 1914-1945*. Madrid: Akal.

¹²⁸ Op. Cit.

hilo conductor y feminizador, de acuerdo a lo que postula Bachelard¹²⁹ (BACHELARD: 1978). Esta nueva Eva, de comportamiento caníbal, será capaz de pasar sin transición de la actitud amorosa a la antropófaga, devorando los dedos de su amante y desembocando en los impulsos de la muerte.

Esta idea es, justamente, la representación de las pulsiones que los personajes expresan de forma directa, y que Salvador Dalí utilizó en la evocación de “*El Ángelus de Millet*” donde, subliminalmente, una mantis religiosa (mujer) en actitud orante, se disponía a devorar al macho. El propio jardín es la combinación de Eros y Tánatos, la fascinación de los impulsos naturales, las pulsiones del deseo, del amor, de la muerte y de lo irracional.

Mientras tanto y completamente ajenos a este desborde de juegos sexuales, los aristócratas disfrutaban de un concierto musical en medio de ese mismo parque, reflejando su obsesión por la apariencia y el estatus social.

Sin embargo, surgen más adelante nuevos obstáculos para la definitiva unión de los dos amantes: en este caso, será el poder civil (representado por la llamada del Ministro del Interior a Gastón Modot) y la “vejez” (pues Lya Lys le abandona por el director de orquesta, un hombre anciano). Formalmente, toda esta situación va acompañada de palabras de reproche del Ministro del Interior a Gastón Modot, la visión de la decadencia y la violencia en el ojo ensangrentado de él, o la imagen de ambos, ya ancianos. Pero, sobre todo, resulta una novedad el uso de la voz en off, por primera vez en la historia del cine. Lya Lys dice, totalmente fuera de contexto: “*¡Qué alegría haber matado a nuestros hijos!*”, mientras suena el pasaje de la muerte de *Tristán e Isolda* de fondo, conjunción de Eros y Tánatos.

A estas escenas siempre desconcertantes, les suceden aquellas donde explota un ataque de celos de Gastón Modot, acompañado del sonido de los tambores de Calanda (que Buñuel empleaba en momentos de crisis de los personajes o situaciones muy extremas) y del absurdo de los objetos que arroja éste por la ventana de la habitación de ella. Éstos son: un pino en llamas (destrucción de la naturaleza), un arzobispo, un

¹²⁹ BACHELARD, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México DF: Fondo Cultura Económica

arado, el cetro del arzobispo, una jirafa (guiño humorístico, pues ésta, en falso “raccord” o recurso cinematográfico utilizado aquí a la manera explicada por Bonitzer¹³⁰ (BONITZER: 2007), no cae al suelo como todas las demás piezas, sino que se precipita al mar), y las plumas de la almohada que ha destrozado previamente.

En “*La Edad de oro*”, también aparecen similitudes objetuales entre la mujer y el paisaje del espejo, que el Surrealismo adoptó en diversas ocasiones, como hizo Paul Delvaux en su “*Mujer ante el espejo*” (1936) (Fig. 1.13). En la película de Buñuel, las nubes que afloran en el espejo van a representar el propio peinado de la chica, siendo éste un paisaje más, una imagen contemplativa de su propio reflejo, de su deseo que será materializado años después en “*Vértigo*” (Fig. 1.14) de Hitchcock^{131/132} (TRUFFAUT: 1995) / (CHABROL y ROHMER: 2010).

¹³⁰ BONITZER, P. (2007). *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

¹³¹ TRUFFAUT, F. (1995). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.

¹³² CHABROL, C. y ROHMER, E. (2010). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.



Fig. 1.13. “Mujer ante el espejo” (1936). Paul Delvaux. Óleo. Museo Thyssen.



Fig. 1.14. Escena de la película “*Vértigo*” de Hitchcock (1958).

En el cuadro de Delvaux (Fig. 1.13), la mujer, también contemplativa, observa de nuevo su propia imagen en un espejo —ventana, simbolizando a esa nueva Venus que se alberga en otro icono femenino. Éste último es una gruta que metaforiza el origen del hombre a través del sexo femenino— relacionado a su vez estrechamente, de la forma que lo explica Cerrato ¹³³ (CERRATO: 2009), con la Naturaleza en la visión

¹³³ CERRATO, R. (2009). *Cine y pintura*. Madrid: JC Clementine.

conceptualizada y vanguardista de “*La Edad de oro*” y del cuadro de Dalí “*Muchacha en la ventana o Mi hermana María*” (Fig.1.15), (1925).



Fig.1.15. “*Muchacha en la ventana o Mi hermana María*” (1925). Salvador Dalí. Óleo sobre cartón piedra. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Recordemos que en el análisis de G. Bachelard¹³⁴ (BACHELARD: 1978), los espejos y el agua clara de los estanques comparten los mismos atributos de transparencia, capaz de devolvernos una imagen nítida de nosotros mismos. Ambas superficies transparentes, reflejan una imagen fiel en apariencia de todos aquellos que se miran en ellas, lo que puede llevar a la generación de actitudes narcisistas y de auto-contemplación amorosa. Pero también son un medio para bucear debajo de esa apariencia superficial, en un proceso de introspección que nos devuelve una casi perdida paz interior, en comunión armónica con todo el universo circundante¹³⁵. (BACHELARD: 1978).

Los elementos punzantes son comunes en ambos casos: película y cuadro, representados a través de sombras, claros de luz o rocas salientes, que como falos masculinos amenazan, en continua pulsión del deseo, a la mujer que encuentra en la Naturaleza su jardín edénico y particular. Y es la exploración de las profundidades del individuo, representadas en la visión de su propia imagen, la que hace aflorar lo irracional de las escenas, en un sentido orgánico enlazando unos elementos con otros. En ambos casos, filme y pintura vanguardistas, las formas primitivas acentúan la pretensión del significado y revitalizan una arquitectura rocosa y natural que fascinó a los surrealistas¹³⁶. (CERRATO: 2009)

El espejo en el cuadro de Delvaux también potencia la imagen de deseo a través de la femineidad. En la película, su reflejo metaforiza la realidad de una España que busca lo que no existe, a través de una visión incierta e irracional de la moral cristiana, sin olvidar que refleja lo laberíntico de la sociedad y lo racional mediante los impulsos ancestrales en la Naturaleza. De hecho, Sade entronizó a ésta última como primera fuerza motriz del universo; y puede ser que Buñuel tuviera en cuenta esa afirmación a la hora de hacer la película. El deseo está anunciado y vuela como el aire o las nubes, sólo

¹³⁴ Op. Cit.

¹³⁵ Ídem.

¹³⁶ CERRATO, R. (2009). *Cine y pintura*. Madrid: JC Clementine.

tiene que romper las barreras convencionales de espacio y tiempo, sociedad y moralidad de la época¹³⁷. (SÁNCHEZ VIDAL: 1993)

Y nadie mejor que Sade (o mejor dicho el Duque de Blangis) para afirmar, como un nuevo profeta de estos tiempos “surrealistas”, este retorno a la Naturaleza sin las trabas de una civilización artificialmente moralista, racionalista y represiva. La simbiosis del libertino marqués con la figura de Jesucristo es la última inventiva de Buñuel, que supone, a través de su sacrificio social y de la inmolación real de las mujeres presas en su castillo, una redención final mediante la liberación de todos los placeres naturales para la Humanidad entera. Así, Sade se presenta en las últimas escenas de la película como un heraldo del mensaje surrealista, que ya había condensado antes Breton en su *Manifiesto* y en un poema que le había dedicado al marqués.

En el cierre de la película, la imagen (Fig. 1.16) de la cruz sobre la que se amontonan cabellos -¿acaso las barbas afeitadas del Duque de Blangis, Sade o Cristo, o quizás el pelo de las mujeres a las que han asesinado en sus orgías dentro del castillo?- sigue la línea formal de toda la película y deja al espectador sorprendido y, sin duda alguna, perplejo.

¹³⁷ SÁNCHEZ VIDAL, A. (1993). *El mundo de Buñuel*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada. 226

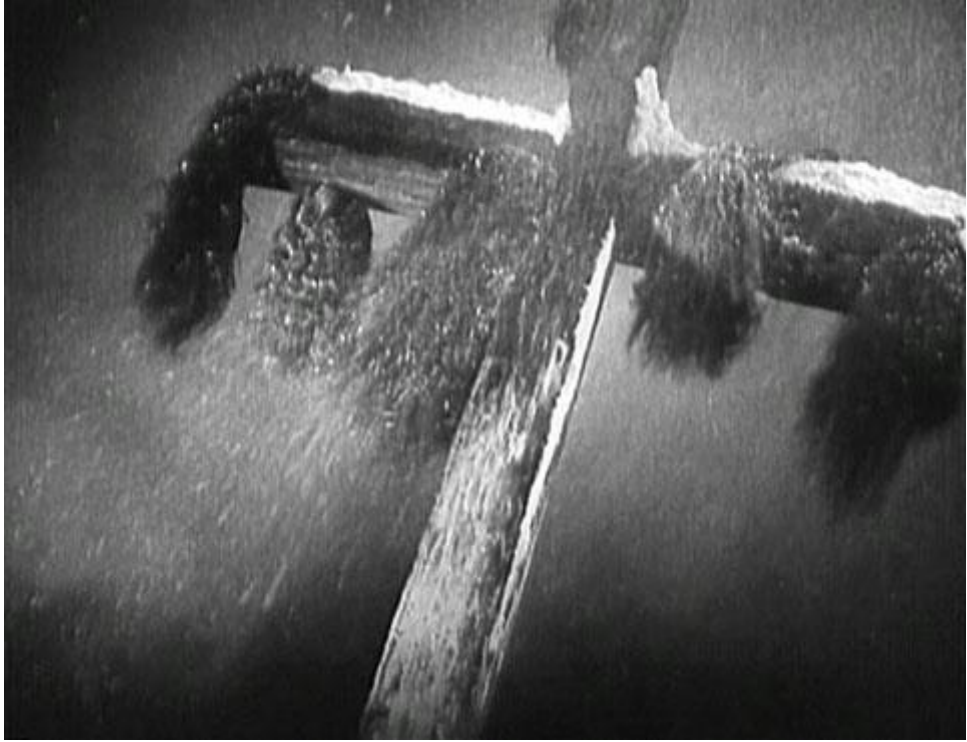


Fig. 1. 16. Fotogramas de “*La edad de oro*” de Luis Buñuel. 1930.

Capítulo II. Escenarios idílicos en territorio romántico

En contraposición al paisaje putrefacto, está el paisaje idílico, edénico, cargado de la poética de lo sublime y de melancolía (Fig. 2.1), en una visión en la que el modo de sentir la naturaleza se enfoca hacia lo pintoresco con una expresión irracional de fuerte sentimiento, que se materializa en el reflejo intimista del paisaje, conjugando así su relación con el hombre.



Fig. 2.1. “*El caminante sobre un mar de nubes*” (1818) C. D. Friedrich. Óleo sobre tela.
Kunsthalle de Hamburgo.

La pintura de escenarios naturales, donde el ser humano sólo aparece en un lugar marginal y empequeñecido por la majestuosidad todopoderosa de la Naturaleza, es una creación del Romanticismo. El paisaje ya no es más el “telón de fondo” de las obras neoclásicas que exaltaban al hombre como dueño y señor de su destino, puesto que la dimensión del primero se agiganta a la par que se empequeñece la de este último. Y es en los países del norte de Europa donde esta tendencia de pintar sobretodo entornos naturales nace, se desarrolla y se expande hacia el sur del mismo continente.¹³⁸ (GOMBRICH: 1992).

La pintura romántica de este período en Inglaterra se caracteriza por su descubrimiento de la Naturaleza, con sus paisajes, la luz y los colores. Se refleja un panorama campestre que progresivamente está viéndose afectado por la Revolución Industrial. Los paisajistas ingleses más representativos del Romanticismo son John Constable (1776-1837) y J. M. W. Turner (1775-1851). El primero de ellos se preocupó por el estudio de la luz, captada en sus paisajes realizados al natural, principalmente vistas de Suffolk y estudios de nubes. Tiene un estilo muy libre que influyó en los pintores románticos franceses (Fig. 2.2).



Fig. 2.2. “El molino de Dedham o Dedham Mill, Essex” (1820) J. Constable. Óleo sobre lienzo. Museo Victoria y Alberto. Londres.

Por su parte, Joseph Mallord William Turner dotó a sus cuadros de una dimensión onírica, recurriendo a composiciones en espiral y elaborados empastes, prevaleciendo de manera absoluta el color sobre el dibujo. Sus obra más características

¹³⁸ GOMBRICH, E.H. (1992). *Historia del arte. Volúmenes 2*. Capítulo 24. Barcelona: Garriga.

son “*El barco de esclavos*” (1840) (Fig. 2.3) y “*Lluvia, vapor y velocidad*” (1844) (Fig.2.4).



Fig. 2.3. “*El barco de esclavos*” (1840) J. M. W. Turner. Museo de Bellas Artes de Boston



Fig. 2.4. “*Lluvia, vapor y velocidad*” (1844) J. M. W. Turner. Óleo sobre lienzo. National Gallery de Londres.

Predecesor de Constable y Turner es el paisajista John Crome (1768-1821) y también John Martin (1789-1854), que cultivaron un estilo parecido al de William Blake, tratando situaciones cotidianas con un tono apocalíptico y fantástico y siendo el paisaje parte fundamental de la composición. También destacó en este afán por retratar a la Naturaleza David Roberts (1796-1864), que viajó a Oriente en busca de referentes exóticos del paisaje para añadir a sus composiciones.¹³⁹ (GOMBRICH: 1992).

Mientras tanto, Alemania en ese periodo sufre la influencia del movimiento literario «*Sturm und Drang*» (*Tormenta e ímpetu*), que defiende la sensibilidad

¹³⁹ Ídem

individual sobre las ideas del “*Siglo de las luces*”. Los pintores alemanes más importantes de esta época son Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich y Karl Friedrich Schinkel¹⁴⁰ (AZCARATE: 1964).

Un grupo de artistas va igualmente a desarrollarse con el nombre de los *Nazarenos*. Estos últimos son un conjunto de pintores salidos de la academia de Viena, que rechazaron las teorías clásicas de Winckelmann. Inspirados por la literatura romántica alemana, se instalan en Roma. Querían regresar al «inicio de la pintura», evocando en sus obras a sus predecesores italianos del siglo XV, de manera que el arte cristiano recuperara su forma medieval. Se inspiran en la religión católica y en el nacionalismo¹⁴¹ (PANOFSKY: 1979).

Philipp Otto Runge (1777-1810) es considerado el renovador del arte de inspiración cristiana y precursor del movimiento nazareno. Escribió una obra sobre la metafísica de la luz y el simbolismo de los colores. Destaca por su obra¹⁴² (AZCARATE: 1964) “*La gran mañana*” (Fig. 2.5) Para Runge, el paisaje, era un género secundario, el medio de expresión más adecuado para las nuevas concepciones sustentadas por escritores y filósofos. Pero con el tiempo, consideró que el paisaje era una suerte de “jeroglífico poético”, que proporcionaba al espectador las claves para una interpretación religiosa de la Naturaleza. De este modo y a través de figuras alegóricas situadas en el paisaje, plasmó las fuerzas misteriosas de la Naturaleza y contribuyó a un estudio más riguroso del medio natural.

¹⁴⁰AZCARATE, J. M. (1964). *Historia del arte: en cuadros esquemáticos*. Capítulo XL.Madrid: EPESA.

¹⁴¹ PANOFSKY, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.

¹⁴² AZCARATE, Op. Cit.



Fig. 2.5. “La gran mañana” (1808). P. O. Runge. Óleo sobre lienzo. Kunsthalle (Hamburg, Germany)

El arquitecto neoclásico Karl Friedrich Schinkel, expresa su romanticismo en la pintura. Sus temas son la Edad Media y el sentimiento religioso exaltado dentro de la naturaleza, sin olvidar la arquitectura simbólica integrada en el paisaje, gracias a sus viajes por Italia, Alemania e Inglaterra y a la visión de los monumentos arquitectónicos clásicos. Su sensibilidad pintoresca y la arquitectura italiana es lo que subyace a su visión romántica de la arquitectura clásica en el paisaje y de su influencia en sus temas pictóricos.

Caspar David Friedrich (1774-1840) decía que descubrir el espíritu de la naturaleza era la gran tarea de la obra de arte y que para ello el artista debía prestar atención a la

voz de su interior. Es siempre desde el interior de donde crecen los paisajes que más nos comunican. Cultivó principalmente la pintura de paisaje, con ruinas góticas, paisajes nocturnos, cementerios, árboles nudosos y espacios helados que transmiten una sensación de melancolía y angustia.¹⁴³ (GOMBRICH: 1992).

Friedrich nos adentra en sus paisajes de árboles secos y desnudos, abadías e iglesias derruidas, evocando una naturaleza en estado primitivo que aparece inhabitada y silenciosa (Fig. 2.6). Creaciones humanas invadidas por la vegetación, formando escenarios en ocasiones fantasmagóricos, donde la luz juega un papel impactante y se manifiesta el gusto romántico por lo Gótico, lo sobrenatural y el más allá¹⁴⁴ (PANOFSKY: 1979). Ideales que el cine utilizará en muchas ocasiones, reflejando este tipo naturaleza y creando escenarios similares a los cuadros del pintor alemán.



Fig. 2.6. *Retablo Tetscher*, Escena: «*La cruz en la montaña*», 1807-1808. C. D. Friedrich. Óleo sobre lienzo, 115 cm × 110,5 cm, Gemäldegalerie de Dresde.

La pintura de paisajes del romanticismo, es un caso notable en toda la historia del arte en general, puesto que se trata de una influencia tardía, que un movimiento

¹⁴³ GOMBRICH, Op. Cit.

¹⁴⁴ PANOFSKY, Op. Cit.

pictórico ya superado en su propio campo, ha extendido sobre otra rama de la creación artística, en este caso el cine, que apareció varias décadas después de agotada su fuente en la pintura. Este influjo se ha expresado en los filmes que vamos a investigar aquí de diversas formas, particularmente en la recreación estética del entorno natural mediante el manejo de la iluminación y sus contrastes con las sombras.^{145/146} (BORAU: 2003) / (MOHOLY-NAGY: 2005).

¹⁴⁵ BORAU, J.L. (2003). *La pintura y el cine*. Madrid: Ocho Y Medio.

¹⁴⁶ MOHOLY-NAGY, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

II.I. *Rebeca* (1940). Alfred Hitchcock.

Si se comparan los cuadros de Friedrich —“*Abadía en el robledal*” (1809) y “*Ruinas en la abadía de Eldena*” (1825) — con la mítica introducción de la película de Alfred Hitchcock, “*Rebeca*” (1940), parece subrayarse la transformación del hecho en símbolo. (Fig. 2.7, Fig.2.8 y Fig.2.9)

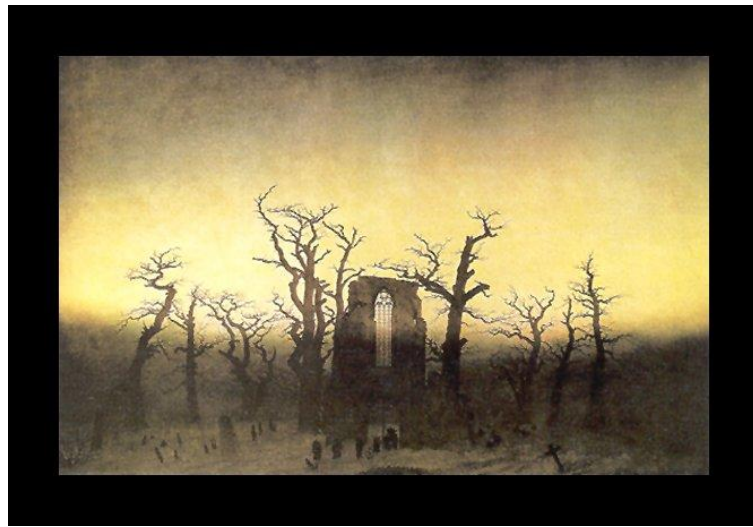


Fig. 2.7. “*Abadía en el robledal*” (1809) Caspar David Friedrich, Óleo sobre lienzo.

Antigua Galería Nacional de Berlín, Alemania.



Fig. 2.8. “*Ruinas en la abadía de Eldena*” (1825) — Friedrich



Fig. 2.9. *Manderley*. Rebecca de Hitchcock. 1940

Daphne Du Maurier en el prólogo de su novela, y después Hitchcock en su película, recuerdan la visión de Manderly (mansión neogótica de “*Rebeca*”) de tal modo, que recuerda a los paisajes de los cuadros de Friedrich:

«Anoche soñé que volvía a Manderly. Me encontraba ante la verja, pero no podía entrar porque el camino estaba cerrado. Entonces, como todos los que sueñan, me encontré poseída de un poder sobrenatural y sobrepasé como un espíritu la barrera que se alzaba ante mí. El camino serpenteante, retorcido y tortuoso como siempre. Pero a medida que avanzaba me di cuenta del cambio que se había operado. La naturaleza había vuelto a lo que fue suyo y, poco a poco, se había posesionado del camino con sus tenaces dedos. El pobre hilillo que había sido nuestro camino avanzaba y, finalmente, allí estaba Manderly.»

*Manderly, reservado y silencioso. El tiempo no había podido desfigurar la perfecta simetría de sus muros».*¹⁴⁷ (DU MAURIER: 2002).

La visión de la señora De Winter (Joan Fontaine) de Manderly, entra en los abismos de lo fantasmagórico, al igual que los cuadros de Friedrich, y marca la frontera entre lo natural y el más allá. En ambos casos, los efectos de la luz y de las sombras, potencian una vegetación que cobra vida, personificada en ramas de árboles que se aferran al paisaje envolviendo con sus brazos la arquitectura ruinoso y desvencijada, presa del tiempo, y en perfecta armonía con la naturaleza. La arquitectura solemne y clásica, potenciada por luces y sombras, se ha descompuesto y ha dejado paso a un mundo misterioso y terrorífico donde lo psicológico es lo relevante. Es un paisaje como concepto de lo intelectual. La ruina tiene un concepto alegórico y romántico; lo imperfecto, inacabado, expresa el lado dionisiaco de la Naturaleza, la mano del hombre ha dejado paso a la acción del musgo, de la vegetación y del Tiempo. Lo ruinoso alimenta a un paisaje de fantasía donde las torres, las ventanas o el propio paraje determinan la presencia de la vida y la muerte.

La Naturaleza invade el territorio ordenado por la mano del hombre, su capacidad destructora expresa caducidad y fugacidad. Es la doble fascinación por la obra del genio y por el poder de la Naturaleza; ésta invade y quiebra, al tiempo que va fusionándose para ahogar la arquitectura. Se trata de una lucha dolorosa y sólo la soñadora protagonista -mitad Alicia, mitad Cenicienta- puede pasear por caminos imaginarios. Manderley respiraba por ella; deslumbrada por las ruinas de la mansión, la madre Naturaleza es su aliada fiel al aniquilar la pesadilla que representaba la morada de su rival Rebeca.

La neblina está presente en un ambiente solitario y onírico donde todo parece flotar, y son las siluetas de los árboles o del mismo Manderly, las que otorgan el sentido tenebroso a la escena.

¹⁴⁷ DU MAURIER, D. (2002). *Rebeca*. Barcelona: Galaxia Gutemberg. 5.

Todo pertenece al reino de los hechos sobrenaturales; su conjunción con los elementos naturales impone inmediatamente un contenido simbólico al paisaje, con reminiscencias directas del Romanticismo.¹⁴⁸ (GOMBRICH: 1992).

La nueva vida surge de la vegetación, de la hiedra, del musgo, de la misma aparición neogótica que, aunque ruinoso, resucita un mundo más accesible por el espíritu y el recuerdo que por medios físicos.

La idea del “*tempus fugit*” es acogida por Friedrich y Hitchcock, fascinados por el dominio triunfante de la Naturaleza, frente al intento de ordenación humana que nada puede hacer cuando se enfrenta a ella. Hitchcock se refirió al significado de Manderly dentro del contexto de su película “*Rebeca*”, en una entrevista que le hizo F. Truffaut en 1966:

F.T.: ... *Por otra parte, todas las veces que se habla de la casa, de la finca de Manderley, lo mismo que todas las veces que aparece en la pantalla, lo hace de una manera bastante mágica, con humo... y una música evocadora, etc.*

A.H. *Sí, porque, en cierta manera, la película es la historia de una casa; se puede decir también que la casa es uno de los tres personajes principales del film.*¹⁴⁹ (TRUFFAUT: 1995).

Para subrayar mejor este aspecto de su película, Hitchcock vuelve a remarcar otra característica esencial de la ancestral mansión de Manderly: su aislamiento, en la misma conversación que le concedió a Truffaut:

«...recuerde que la casa de Rebeca no tenía ninguna situación geográfica precisa, estaba completamente aislada, y todo esto se encuentra de nuevo en *The Birds*. Es instintivo por mi parte: “Debo situar esta casa aislada para asegurarme de que en ella el miedo no tendrá recursos”. En *Rebeca*, la casa se encuentra alejada de todo, y ni siquiera se sabe de qué ciudad depende. (Truffaut 1974: p. 110)».

¹⁴⁸ GOMBRICH, E.H. (1992). *Historia del arte. Volumen 3*. Barcelona: Garriga.

¹⁴⁹ TRUFFAUT, F. (1995). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza. 109-110.

La mansión de Manderley es la encarnación de Rebeca.¹⁵⁰ (BLÁQUEZ MATEOS: 2003). Todos los apelativos que se citan sobre ella en dicha película son igualmente aplicables a la misma morada, y la escena inicial en la que se presenta la imponente casa, el intrincado avance de la cámara a través de un paisaje agreste y difícil, no es más que una avanzada metáfora que indica un pasado complicado de desenredar, repleto de recovecos, falsos senderos que seguir, y raíces y ramas que ocultan la vista de la verdad. Manderley es un personaje por derecho propio, pero a la vez una reproducción de Rebeca, una personificación: un objeto, la mansión, que adquiere la caracterización de un ser humano, el personaje de Rebeca; de ahí que el obsesivo amor que la ama de llaves sentía por su señora se traslade a su celoso cuidado, más bien custodia de la casa, no sólo recuerdo de Rebeca, sino espíritu de la misma fallecida primera esposa de Winter.

El paso entre dos mundos, pasado y presente, parte de la visión de la señora de Winter al principio de la película, marcando el nexo de unión entre ambos, la puerta monumental y la verja de entrada, que a la luz de la luna llena potencian aún más su lado fantasmagórico y lúgubre distinto al de los días felices en Manderly. (Fig. 2.10).

¹⁵⁰ BLÁQUEZ MATEOS, E. (2003). *Las mansiones en el cine*. Ávila: Editorial Felipe Carrasco.



Fig. 2.10. Verja de Manderley. Rebecca de Hitchcock. 1940

El presente es oscuro, producto de un sueño, y el pasado, desvanecido ya como la sombra de Rebeca, trae al recuerdo de nuevo, la gran mansión que se convirtió para sus protagonistas en un lugar asfixiante y laberíntico, pero con un poder de atracción tan profundo que absorbe otra vez a sus dominios a los antiguos moradores.

La señora de Winter ve en las fuerzas de la naturaleza la clave de la vida y de la muerte. Las lilas y los narcisos del jardín de la mansión, son una metáfora evocadora de su felicidad, el contacto con la naturaleza aporta su propia libertad y el paisaje terrenal otorga una vida mágica a su capacidad de ensoñación, repitiendo la misma formulación de divinidad y magia que confiere Friedrich a sus paisajes del Romanticismo germano. Estos últimos fueron trasladados en la película de Hitchcock a Cornualles, quizás uno de los sitios más remotos y agrestes de toda Inglaterra, repleto de mitos y leyendas como los del Rey Arturo que se remontan hasta la más lejana Edad Media.

Contrastando con la Naturaleza y la vegetación del lugar, se alza Manderly. La mansión, la memoria de la misma y los recuerdos de quienes la habitan o frecuentan acosan a la nueva señora de Winter desde el primer momento, como fruto de la propia obsesión de la joven o producto de una fuerza maléfica que lo mueve todo en Manderley, dirigida por la Señora Danvers. Así se recorta una primera oposición entre ambas: nueva señora de Winter-Naturaleza por un lado, y por otra parte, Rebeca-mansión-ama de llaves.

La luna llena de los paisajes nocturnos de Friedrich parece ser una constante que se repite en Rebeca, paralela a la introducción verbal de la señora de Winter, presidiendo un cielo nebuloso y derramando sus encantamientos sobre la naturaleza y sus habitantes dotados de vida y de palpitaciones, en una frecuente ambigüedad a lo que es inerte y transformando lo efímero en misterioso y elemental.

El recuerdo de Rebeca va ligado a las olas del mar en continuo quiebro contra las rocas; que ya sea en el sur de Francia o en las playas que rodean Manderly, imprime el mismo nivel de subjetividad y de atracción que no puede ser rechazado por ninguno de los protagonistas. Es precisamente al borde de un pavoroso acantilado cercano a Montecarlo, donde se conocen por primera vez los protagonistas de la película: Maximilian De Winter (Laurence Olivier) y quien se va a convertir en su futura esposa, una joven, (Joan Fontaine) empleada por la señora Mrs. Van Hopper como dama de compañía.¹⁵¹ (CHABROL y ROHMER: 2010).

Ambos se enamoran y se casan rápidamente, aún cuando ella sabe que él ha quedado viudo recientemente al fallecer su esposa Rebeca de forma poco clara en el mar. Cuando se instalan en Manderley, tras una luna de miel corta pero feliz, la joven esposa empieza a darse cuenta de que la sombra de la anterior señora De Winter, Rebeca, sigue presente en la casa en su ama de llaves y también en los pensamientos de su marido de manera obsesiva.¹⁵² (CHABROL y ROHMER:2010).

El abismo siempre está ahí, al pie de los protagonistas, personificando al personaje de Rebeca, esperando como si de Saturno se tratase; un hijo al que devorar,

¹⁵¹ CHABROL, C. y ROHMER, E. (2010). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.

¹⁵² Ídem.

rugiendo desde el mar, con una sed de venganza que parece querer impedir la felicidad del matrimonio de Winter. Las aguas saladas, que se habían convertido en la tumba de Rebeca, parecen haber adoptado toda su irresistible personalidad, sobre todo sus aspectos más violentos, de la misma manera en que Bachelard¹⁵³ (BACHELARD: 1978) nos describe el simbolismo de estas “aguas violentas”.

La Naturaleza en forma de agua sólo trae malas consecuencias, no sólo personificadas en el mar, sino también en la lluvia que recibe al matrimonio al llegar por primera vez a Manderly, otorgando a la señora de Winter un aspecto aún más desvalido del que tiene para poder caer más fácilmente en las garras de la señora Danvers (el ama de llaves), que junto con la mansión, la lluvia y la sombra de Rebeca, forman una misma unidad orgánica indisociable.

Toda la enorme y sombría morada parece guardar los recuerdos de Rebeca. Incluso su habitación preferida es mantenida exactamente como ella la dejó poco antes de morir por su fiel ama de llaves. La nueva señora de Winter debe entonces emprender la pesada tarea de remover de la mente de su esposo los recuerdos de su predecesora, creyendo que él aún se halla bajo el embrujo de su personalidad, extremadamente sensual y dominante.

Contrastando con la grandiosidad del cuerpo principal de la mansión, se encuentra una pequeña cabaña, ubicada junto al embarcadero, un lugar vedado para la nueva esposa de Winter. Esto lo descubre la protagonista principal de la película de manera brusca, al enterarse por boca de un sirviente que encuentra allí que aquella construcción era el refugio personal y preferido de la difunta Rebeca, quien se cobijaba tras el rugido de las olas de un mar embravecido. La casa, especialmente sus

¹⁵³ BACHELARD, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Capítulo VIII. México DF: Fondo Cultura Económica.

habitaciones más aisladas, son como un refugio de la intimidad más recóndita, tal como nos lo muestra el análisis de G. Bachelard.¹⁵⁴ (BACHELARD: 1965)

Este enfrentamiento central de toda la película, es construido magistralmente por Hitchcock mediante el uso de un particular encuadre, tal como lo explica el mismo director a F. Truffaut en la entrevista ya citada:

«A.H. Sí, precisamente esto es algo que hice sistemáticamente en *Rebeca*, la señora Danvers no anda casi, nunca se la veía moverse. Por ejemplo, si entraba en la habitación en que estaba la heroína, la muchacha oía un ruido y la señora Danvers se encontraba allí, siempre, en pie, sin moverse. Era un medio de mostrarlo desde el punto de vista de la heroína: no sabía jamás dónde estaba la señora Danvers y de esta manera resultaba más terrorífico; ver andar a la señora Danvers la hubiera humanizado».¹⁵⁵ (TRUFFAUT: 1991).

Este recurso fílmico empleado por Hitchcock, expresa su habilidad para manejar la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, tal como lo postula Deleuze^{156/157} (DELEUZE: 1984) / (DELEUZE: 1987), y de su destreza para utilizar los recursos del lenguaje cinematográfico, como los que describe Aumont¹⁵⁸ (AUMONT: 1996). Su talento fue capaz de superar a aquellos críticos de la talla de Bazin, quien aunque se manifestó en una primera instancia totalmente en contra de lo que él llamaba un “cine sin humanidad y sólo un muy bien logrado entretenimiento”, progresivamente fue relativizando sus juicios negativos hacia el director de *Rebeca*, hasta justo antes de su temprana muerte en 1958.¹⁵⁹ (MARTINEZ MARTINEZ: 2011).

¹⁵⁴ BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio. Capítulo I y II*. México DF: Fondo Cultura Económica.

¹⁵⁵ TRUFFAUT, F. (1991). *Hitchcock*. Madrid: Akal. 109.

¹⁵⁶ DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

¹⁵⁷ DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

¹⁵⁸ AUMONT, J. (1996). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós Comunicación.

¹⁵⁹ MARTINEZ MARTINEZ, L. M. (2011). *Hitchcock: imágenes entre líneas*. Valencia: Universidad de Valencia. 45.

En una lectura final, podemos ver cómo las fuerzas de la Naturaleza se alían con las dos mujeres (Rebeca y la señora De Winter) como en muchos cuadros de Friedrich (Fig. 2.11). Así, Rebeca personificada en agua y la señora De Winter en vegetación, entablan una lucha en la que el auténtico vencedor es el paisaje y el poder naturaleza. La hiedra, el musgo y los arbustos, son los moradores definitivos de la mansión, el poder de las llamas y el fuego, según lo dicho por Bachelard¹⁶⁰ (BACHELARD: 1966); han acabado con la mansión y no quedan más que las gastadas y lúgubres ruinas de Manderly.



Fig. 2.11. El fuego en Manderley. Rebecca de Hitchcock. 194

¹⁶⁰ BACHELARD, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza.

II.II. *Drácula de Bram Stoker (1992). Francis Ford Coppola.*

Drácula es un personaje con connotaciones románticas y su visión, desde un punto de vista cinematográfico, requiere ese mismo tratamiento, donde existen numerosos guiños estéticos con cineastas y pintores anteriores que Coppola incorpora en su película.

Pero lo realmente interesante es la relación y el símil de esta película con la obra de Gaspar David Friedrich, el tratamiento de la Naturaleza que rodea a los protagonistas al igual que en "*Rebeca*", y la transmutación de lo inerte en espíritu vital, difuminando la distinción entre la materia y el vacío, y buscando motivos en el mundo real que se transforman en metáfora.

Todo comienza en el lejano año de 1462, cuando los turcos otomanos, después de haber tomado Constantinopla, avanzaban sobre el resto de la Europa cristiana como una marea imparable. En la película de Coppola, el primer paisaje con el que nos encontramos es un campo de batalla bajo un cielo teñido del color de la sangre derramada, situando como arboles espantosos las siluetas de los guerreros musulmanes empalados hasta la muerte por el príncipe Vlad (Gary Oldman). También llamado "Drakull" por la orden de caballería cristiana a la que pertenecía, y a la que había jurado defender, así como a la Iglesia de Cristo, hasta su muerte. Vlad, paradójicamente, era visto por las autoridades eclesiásticas como su principal defensor antes de rebelarse contra ellos, repitiendo así el ejemplo del Lucifer del *Génesis* bíblico.

Pero la victoria militar de Vlad no será más que el comienzo de su largo calvario. Los turcos derrotados trataron de vengarse esparciendo los rumores de la muerte del príncipe valaco en el campo de batalla, y cuando estos llegaron a oídos de su esposa la princesa Elizabetha, ésta, desesperada por la supuesta pérdida de su amado, decidió arrojar al vacío desde las murallas de su castillo. Al enterarse Vlad de la dolorosa noticia, en un ataque de furia, renegó de su antigua fe cristiana y se decidió por convertirse en un adepto de la oscuridad y el diablo. Fue maldecido por la Iglesia y se convirtió en un ente ni vivo ni muerto, que necesitaba de sus ingestas de sangre para poder seguir subsistiendo.

El único consuelo que le quedó a Vlad era tratar de recuperar el alma de su perdido amor, ofreciendo a cambio su torturada existencia. Se encierra en uno de los principales escenarios paisajísticos de la película: su castillo. Este último aparece siempre envuelto entre nubes de tormenta y penumbras, dando a entender a todos los que lo avistan desde fuera la naturaleza perversa de todos sus ocupantes y el destino que les espera a los extraños si osasen entrar en él.

Más de cuatro siglos después, nos encontramos en el Londres de 1897 que despierta a un nuevo día, bajo la bruma producida por la conjunción de su natural humedad con la contaminación industrial humana. En una lujosa morada victoriana se encuentran dos de los personajes más importantes de esta historia. Uno de ellos, Jonathan Harker (Keanu Reeves), es un agente inmobiliario que tiene que visitar Transilvania por trabajo; el otro personaje es su prometida Mina (Wynona Ryder), amiga íntima de Lucy (Sadie Frost) anfitriona de la mansión donde están.

El escenario de la despedida de los dos prometidos recrea el jardín de la mansión de Lucy; es el protagonista del encuentro de los dos protagonistas a punto de separarse, y va a tener una importancia considerable a lo largo de toda la película.

El jardín es un lugar tranquilo, edénico, donde habitan los pavos reales, formando esta ave un binomio junto con la imagen de la mujer y de la feminidad. Idea influenciada y potenciada por los pintores modernistas, entre ellos el catalán Hermen Anglada Camarasa¹⁶¹ que, a través del tratamiento del color con mucha intensidad y fuerza expresiva, escenifica en sus cuadros y convierte los vestidos de sus figuras femeninas en auténticos plumajes de pavos reales. La "*Secesión Vienesa*" encabezada por Gustav Klimt¹⁶², juega un papel relevante y reconocido por el propio Coppola en la

¹⁶¹ Anglada Camarasa, H., pintor español catalán, destacado representante del postimpresionismo

¹⁶² Klimt, G., pintor simbolista austríaco, y uno de los más conspicuos representantes del movimiento modernista de la secesión vienesa

película, siendo los paisajes en las escenas del jardín un elemento feminizador, tratados de una manera sensual, siendo lo sinuoso, lo curvo, y las escenas de luz y elementos dorados, los protagonistas.¹⁶³ (GOMBRICH: 1987).

De nuevo en el jardín, Mina y Jonathan se besan bajo el arco vegetal de entrada al laberinto, que presenta una clase social alta personificada por Lucy, dueña de la mansión y del vergel. El arco vegetal hace una referencia al concepto renacentista de la gruta que se constituye como lugar mágico del conocimiento. La humedad del recinto y su micropaisaje convierten al espacio en caverna de los sentidos, en lugar de Eros.

El laberinto es el símbolo del límite entre hombres y dioses, identificando a aquél como camino de superación por la separación. A su vez, el laberinto es el símbolo del camino imaginario hacia la muerte, otra de las formas de testificar la separación entre mortales e inmortales. De esta manera, el espacio laberíntico se convierte en juego y elemento del artista para crear la composición de la escena plástica.

Según Eduardo Blázquez: “Estas ideas se apoyan en la unidad del laberinto-cueva, fusión que presenta la escena como lugar críptico con connotaciones funerarias y misteriosas, definiendo el lado oscuro y simbólico del laberinto”. (BLÁZQUEZ: 2003).¹⁶⁴

Además, Blázquez centra su análisis en la descripción de paisajes mitológicos, en el simbolismo que encierra la naturaleza y sus diversas formas de composición, y en su representación en las manifestaciones artísticas del Renacimiento español e italiano:

«Paisajes oscuros con construcciones alegóricas –como es el caso de las grutas o de los laberintos-, que hacen referencia a las divinidades del mundo pagano arcaico, inmersas en jardines edénicos y paisajes propios de la literatura pastoril. Los paraísos naturales renacentistas se debaten entre la

¹⁶³ GOMBRICH. E. H. (1987). *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Volumen 3. Madrid: Alianza.

¹⁶⁴ BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2003). *Viajes al Paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.

búsqueda del ideal de belleza al modo griego o romano –la norma idealizante del Humanismo cristiano- y la presentación de lo siniestro, del inframundo, como estado indisoluble de la artificiosa natura»¹⁶⁵.
(VÁZQUEZ: 2004)

Reivindica el laberinto y la gruta, también presentes en el “*Hortus Palatinus*”, como elementos renacentistas de un jeroglífico paisajístico a resolver para el equilibrio entre Apolo y Dionisos y para el debate Arte-Natura.¹⁶⁶ (PARRILLA VIRUEGA: 2015).

Supone además una moda en cuanto a la ordenación vegetal de la época; y una visión romántica de la Naturaleza que, a través del óvalo de la pluma de un pavo real, adentra al espectador en otra escena donde un túnel de la vía del tren va a metaforizar una búsqueda de la luz diáfana, una salida a la claridad, haciendo referencia al “Mito de la caverna” de Platón donde lo subterráneo va a desdoblarse el paisaje, creando una línea entre lo idílico y lo tenebroso a través de una ventana —túnel— que comunica dos mundos, el aparentemente normal y real y el universo ulterior. El cruce del umbral entre la vida y la muerte que van a protagonizar los personajes de la película en todo momento.

El pasaje subterráneo supone el paso de occidente a oriente, el despertar del anhelo de lo misterioso e inexplorado, y el destino humano en busca de sí mismo frente a la búsqueda de la fe cristiana. El cielo enrojecido que recibe a quienes atraviesan ese paisaje es una metáfora del más allá, de la existencia que sigue a la muerte en una dimensión totalmente distinta a la que se dejó atrás, en la vida cotidiana y plagada de siniestros presagios.

¹⁶⁵ VÁZQUEZ, M. en la Presentación de BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2004) *Viajes al paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento*. Universidad de Salamanca. 13-14.

¹⁶⁶ PARRILLA VIRUEGA, J. F. (2015). *La pintura en la obra de Carlos Saura. Escenoplástica y sublimación del encuadre cinematográfico*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Rey Juan Carlos. Madrid.

Pero el túnel, sin duda, se relaciona también con la idea del progreso que imprime la locomotora, recordándonos al cuadro de Turner “*Lluvia ,vapor y velocidad*” (1844) (que ya hemos visto en la Fig 2.4.) y con el gusto renacentista y romántico por el viaje a tierras lejanas y lugares míticos de la geografía, donde la belleza de lo enigmático y exótico que proviene de oriente, se pone de relevancia. Y será dentro del universo nocturno cuando Jonathan llegue a Transilvania. El misterio de lo nocturno se ve potenciado por el boscoso paisaje que rodea el castillo de Vlad (ya convertido en el mítico conde Drácula), y por la fuerte tormenta que se forma justo en ese momento de la historia.¹⁶⁷ (ARGULLOL: 1987).

Ese viaje paradójico se adentra en caminos tortuosos y paisajes sobrenaturales, que aumentan el valor de lo sublime. Son escenas sobrenaturales cercanas al Romanticismo, al excitar en el espectador sensaciones opuestas y violentas que potencian lo maravilloso.

El “Mito de Prometeo” entrará en escena, creando la dualidad entre el mundo de la noche, desordenado y sexual, y el hurto del fuego-luz dentro de la misma sombra. A lo largo de la película, Jonathan, Van Helsing o la propia Mina representan a Prometeo, que robará el fuego-luz que habita en la oscuridad del mundo de Drácula, para entregársela transformada en paz a los hombres. Y al final al propio Drácula, de la mano de la protagonista principal. Francis Ford Coppola juega con la no casualidad de los elementos, imprimiendo fórmulas de lo clásico para potenciar aún más la película.

Y es en el análisis de G. Bachelard, realizado en su libro “*Psicoanálisis del fuego*”¹⁶⁸ (BACHELARD: 1966), donde podemos encontrar un enfoque certero e imaginativo de lo que este autor denomina “Fuego y respeto: el complejo de Prometeo”. Bachelard no sólo habla del carácter intrínsecamente dual del ardiente elemento, dador tanto de vida como de muerte, sino que equipara al acto de apropiación del mismo, realizado alguna vez por todos los niños, con aquel gesto de rebeldía del héroe Prometeo, quien no vaciló en robar el fuego sagrado de los dioses para entregarlo a los hombres y sacarlos así de las tinieblas. Ambos episodios de desafío al orden sagrado,

¹⁶⁷ ARGULLOL, R. (1987). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza y Janes.

¹⁶⁸ BACHELARD. Op. Cit.

son comparados por el filósofo con el complejo de Edipo por su significado de ser como las ceremonias de iniciación entre muchas culturas, constituyendo el paso definitivo de la niñez a la madurez en los individuos.

La morada interior del Conde Drácula, representada en su castillo ruinoso y erigido como una columna antropomórfica, domina el paisaje desde lo más alto, expresando el lado más oscuro de lo pintoresco. El espacio físico se va dramatizando y llenando de terror, expresando los sueños del Romanticismo.

Con respecto a sus interiores, el castillo del conde es aún más sombrío, exhibiendo una extraña ambientación gótica (Fig. 2.12). Posee oscuros y lúgubres pasadizos y supone un retorno al Espíritu de la Naturaleza Saturniana, provocando una conciencia de fatal aniquilación que a su vez supone un retorno a la Madre Naturaleza.



Fig. 2.12. Castillo del Conde Dracula en Dracula. F.F.Coppola. 1992

De acuerdo a las concepciones de Bachelard ¹⁶⁹ (BACHELARD: 1965), el castillo del conde, es mucho más que un simple refugio temporal. Es parte integral de su existencia que oscila entre la vida y la muerte, como cualquier otra parte de su cuerpo y mente. Su tierra es como el sol para los mortales, algo que necesita imperiosamente para seguir en este mundo igual que la sangre que ha probado de la navaja que Jonathan ha olvidado después de afeitarse con ella.

El paisaje oscuro de Transilvania será deudor del repertorio de herméticas escaleras y envejecidas ruinas, realizadas por el grabador veneciano del S.XVIII Giovanni Battista Piranesi. Su paisaje es como un puzle que necesita una reconstrucción mental. Es inevitable pensar en el paisaje oscuro de la morada de Drácula formado por ruinas e invadido de vegetación, potenciando el dominio del terror y expresando lo sublime del paisaje parlante.

El sentido colosal de Piranesi está en el castillo del Conde Drácula. Es un escenario repleto de contrastes de luz que, ocasionalmente, deforman para impactar psicológicamente al descubrir cielos increíbles e interiores sobrecogedores.

El paisaje oscuro y deteriorado resulta enormemente atractivo. El jardín ordenado y poético de la mansión de Lucy en Londres, ha dado paso a los árboles de ramas desnudas y retorcidas, a los caminos tortuosos y a las ruinas oscuras y silenciosas.

¹⁶⁹ BACHELARD. Op. Cit.

Recurriendo a la obra de Friedrich “*La ventana del estudio* (1805) (Fig. 2.13), el “Mito de la caverna” parece resurgir nuevamente. Al observar la ventana, vista oblicuamente y abierta, quizás esté convertida en una metáfora personal, que separa la luz solar del exterior con la oscuridad del interior de la habitación, pudiendo ser, tal vez, el motivo de una experiencia privada que potencie la personalidad del pintor en su búsqueda interior, como si del “*Fausto*” de Goethe se tratase.¹⁷⁰ (LACOUÉ-LABARTHE y NANCY: 2012)

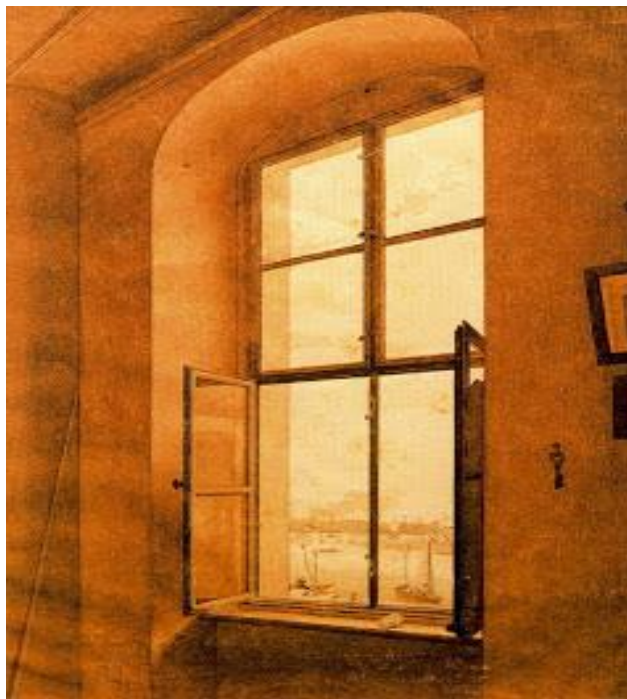


Fig. 2.13. “*La ventana del estudio*”, (1805-1806), Caspar David Friedrich. Sepia sobre lápiz.
Österreichische Galerie Belvedere, Viena

¹⁷⁰ LACOUÉ-LABARTHE, P. y NANCY, J.L. (2012). *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

“*Las etapas de la vida*” (1818) es una metáfora del paso del tiempo y de la vida, simbolizado en un paisaje marino por los personajes de la orilla (juventud, madurez y vejez) y por los barcos del mar que están situados en progresión desde el horizonte hasta la orilla.¹⁷¹ (GOMBRICH: 1992).

Para Friedrich, el barco es el símbolo por antonomasia del nomadismo romántico, es la contemplación del paisaje de representaciones suspendidas en el ambiguo espacio del sueño.¹⁷²

En la película, el concepto de ciclo vital lo simboliza el propio conde Drácula que, casualmente, se transformará en el joven príncipe Vlad dentro de un barco, medio de transporte en el que viajará desde su recóndita e inhóspita tierra hasta la moderna ciudad de Londres. Empleará para ello sus sobrenaturales facultades, entre las que están el poder manejar los vientos y tormentas a su favor, para acelerar la travesía del navío donde viaja el conde y su desafortunada tripulación.

Estas escenas recuerdan el ideal romántico de la avasalladora fuerza de la naturaleza que, a través de una tormenta en el mar, expresa las emociones de la misteriosa incorporeidad del conde Drácula, y va más allá de lo remoto e inaccesible. Friedrich incluyó en sus paisajes barcos que, como fantasmas marinos, evocan metáforas de peregrinajes espirituales que absorben lo simbólico del tema.

En “*Escena en el Ártico*” (1798) o en “*El océano glacial*” (1824) (Fig. 2.14), los navíos, al igual que en la película de Coppola, se convierten en mausoleos góticos que guardan y contienen las esperanzas humanas y el paso de la vida a la muerte, como tantos símbolos conscientes e inconscientes, paralelos entre el pintor y el cineasta. Los mares revueltos o congelados expresan toda la fuerza arrolladora de una Naturaleza impiadosa, capaz de hundir o estrujar a los barcos y sus tripulaciones como si fueran

¹⁷¹ GOMBRICH: Op. Cit. V. 3

¹⁷² ARGULLOL. Op. Cit.

juguete en un estanque. Este es asimismo uno de los análisis que hace Bachelard¹⁷³ (BACHELARD: 1978) sobre el simbolismo de las “aguas tempestuosas”. Recordemos también que, para los contemporáneos de la primera edición de la novela “*Drácula*” de B. Stoker a fines del siglo XIX, las regiones polares eran territorios desconocidos en los que bien podían habitar seres fantásticos y ubicarse el fin del mundo, tal como lo representa E. A. Poe en su obra “*Las aventuras de Gordon Pym.*”



Fig. 2.14. “*El Mar Helado, El Océano Glacial*” (1823-24) C. D. Friedrich. Óleo sobre lienzo.
Hamburgo, Kunsthalle.

Si la relación simbólica y de simbiosis quedó puesta de manifiesto, no se puede olvidar mencionar la relación entre mujer y jardín, que habita en los valores paisajísticos de la película y que marca la diferencia social entre los londinenses, modernos y actuales (occidente), frente a oriente, personificada por el castillo del conde Drácula y la propia Transilvania, anclada en el pasado y rodeada de supersticiones.

No obstante, el conde Drácula hallará la manera de sobreponerse al nuevo escenario inglés, tan distinto a aquel que había dejado atrás. Se instala con sus fieles

¹⁷³ BACHELARD, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México DF: Fondo Cultura Económica.

servientes en una abandonada y ruinoso abadía que recuerda, por su apariencia gótica-romántica, a las obras pictóricas de Friedrich “*Abadía en el robledal*” (1809) y “*Ruinas en la abadía de Eldena*” (1825). Esta derruida abadía, que alguna vez fue sagrada, queda entonces maldita con la sola presencia de Drácula, que va a emplearla como un refugio para restaurar sus poderes.

Por otro lado, el jardín es un lugar de encuentros, un sitio idílico, el “Locus Amoenus” idealizado, donde los dos amantes se besan bajo la bóveda vegetal. La primavera parece ser eterna y en él que se encuentra el umbral que divide lo natural y lo sobrenatural; el lugar donde se disfrutará el último momento de paz de ambos protagonistas, antes de la partida hacia Transilvania.

En “*Ramas de sauce con sol*” (1825), Friedrich recrea un paisaje en el que dos árboles con sus ramas vegetales, forman una bóveda romántica que divide la luz de la sombra, y al igual que en “*Drácula*” de Bram Stoker, sitúa lo natural y lo sobrenatural a través del papel de la luz del sol y de su poder, irradiando una energía casi divina, que abarca toda la escena con una presencia inaccesible y luminosa ligada al paisaje¹⁷⁴. (AZCARATE: 1964).

A medida que se desarrolla la película, las dos protagonistas femeninas (Mina y Lucy) adquieren, al igual que el jardín, una nueva evolución, transformándose en Evas u Ofelias y adoptando formas que vuelven a asimilarse con el Modernismo. La casa de Lucy, las calles londinenses o el castillo del conde Drácula, forman parte de paisajes teatrales que juegan un papel determinante y hacen referencia a una especie de ilusionismo que envuelve las escenas; pero es el jardín representado en un principio como lugar idílico, el que adopta la dualidad paisajística entre lo edénico y el mundo de Hades, con la inminente llegada del príncipe Vlad a Londres.

¹⁷⁴ AZCARATE. Op. Cit. Capítulo XL

Como un funesto presagio del arribo del conde-vampiro a Inglaterra, un lobo se escapa del zoológico de Londres durante la tempestad que lo precede y acompaña. Este animal relacionado a la noche va ser el compañero de Drácula.

El jardín es un “*Bosque sagrado*” de amor y de muerte que alberga un laberinto, una morada de sueños, donde Lucy y Mina corretean por las grutas, encontrando sus señas de identidad con la Naturaleza, que se muestra misteriosa y envolvente, en una atmósfera de lluvia y agua purificadora que bautiza a las dos chicas dentro de la matriz que supone el juego de calles del laberinto (Fig. 2.15).



Fig. 2.15. Escena en el jardín de *Drácula*. F.F.Coppola. 1992

El cielo oscuro, de tormenta, amenazador, guarda un sentimiento oculto de emoción e interior que va unido a las vivencias íntimas y lésbicas (Fig. 2.16) de las protagonistas, que hallan en el jardín un retiro y un lugar de recreo, impulsando la idea de sentimiento ante el paisaje que aparece ya desde el Renacimiento veneciano, en el que se percibe un halo de comunión del hombre con la naturaleza, un atisbo de libertad interior y un lugar de vida plena y satisfactoria.



Fig. 2.16. Escena de *Drácula*. F.F.Coppola. 1992

El tema del lesbianismo es muy común en la “Secesión Vienesa” y en especial en la obra de G. Klimt, abordado de una manera directa en sus obras. También está relacionado desde la antigüedad con el lado dionisiaco de la Naturaleza.¹⁷⁵ (GOMBRICH: 1992).

Pero es esta misma tormenta, plena de lluvia, rayos y truenos, la que acompaña la llegada de Drácula a Londres, por lo que su simbolismo intrínseco es muy distinto al que quieren darle Mina y Lucy. Sobre todo esta última es quien va a ser poseída en primera instancia por el conde-vampiro bajo la forma de un fantasmagórico hombre-

¹⁷⁵ GOMBRICH, E.H. (1992). *Historia del arte. Volumen 3*. Barcelona: Garriga.

lobo, pasando a formar parte de inmediato de las huestes de la oscuridad, bajo la forma de una vampiresa sedienta de sangre (Fig. 2.17).



Fig. 2.17. Drácula como hombre-lobo poseé a Lucy. *Drácula*. F.F.Coppola. 1992

El “*Génesis*”, la primera historia de la *Biblia*, se desarrolla en un jardín, y la tentación, en forma de serpiente, hará que Adán y Eva coman el fruto del “árbol de la vida” que asegura la vida eterna.

En “*Drácula*” de *Bram Stoker*, los cipreses adornan las escenas del jardín, representando de nuevo la visión cristiana de vida eterna que confiere este árbol; la tentación, el fruto prohibido, es la sangre que Drácula tanto ansía y por la que fue desterrado de la humanidad.

En el jardín edénico de la mansión de Lucy se encuentran de nuevo Adán y Eva (Mina y Drácula), siendo ella el modo en que la tentación se muestra ante los ojos de un nuevo Adán, que más adelante será inducido por la nueva Eva para que le dé su fruto y poder morir juntos, en un sentido romántico y cristiano, en busca del perdón divino y de

la salvación a través de la concepción de Dios como Naturaleza. Se irán incluyendo en la película símbolos como el ciprés (la vida eterna) y el pavo real (como guía del carro en el camino de la ascensión al cielo), ejemplos que constatan el Viaje al más allá.

No se puede olvidar tampoco la dualidad del jardín. Es un lugar idílico de Naturaleza ordenada, paseos rectos con setos recortados y rígida simetría vegetal, muy en el gusto de jardín inglés del siglo XVIII, donde las estatuas de sátiros adornan el laberinto impulsando el concepto de paraje de esparcimiento, de alegría y de paraíso.¹⁷⁶ (WALPOLE: 2003).

También hay que tener en cuenta la presencia del reino de Hades en él, su metamorfosis nocturna que alberga el viaje hacia el fondo dionisiaco del mundo, es decir, hacia la locura sensitiva, hacia el inconsciente y hacia el misterio de la sexualidad, transformado en un lugar rodeado de lo siniestro o infernal, donde una Naturaleza misteriosa es dominada por el conde Drácula, adoptando la figura de un lobo (animal consagrado a Marte), hipnotizando a Lucy que descenderá por una escalera al reino de los infiernos, que horas antes había sido un recodo de felicidad y de juego.

El día promueve el equilibrio y la armonía, la acción en la película se desarrolla de una manera más tranquila; la noche conmueve por su desordenada fecundidad y magnificencia y será cuando Drácula proclame su reino de tinieblas.

Durante las horas diurnas, Drácula, con sus poderes notablemente disminuidos por la presencia del sol (identificado simbólicamente como el Cristo que lo abandonó y luego maldijo eternamente), se pasea por las calles del Londres decimonónico como un mortal más. Es en estas circunstancias cuando entabla una relación personal con Mina, quien se siente de inmediato fascinada por aquel hombre tan distinto a su prometido. Comparten algunas veladas, entre las que se destaca una primitiva función de cine, en las que el hechizo de Drácula va conquistando poco a poco el amor de la joven.

¹⁷⁶ WALPOLE, H. (2003). *Ensayo sobre la jardinería moderna*. Barcelona: Editorial Olañeta.

La ausencia de moralidad nocturna concede la libertad al conde para iniciar su viaje por las calles y mansiones de Londres¹⁷⁷ (BLÁQUEZ MATEOS: 2003). No hay luz solar y puede desplegar toda su magnificencia desde su propia luminiscencia interior oculta en sombras, respondiendo este dualismo al paisaje romántico de la noche como algo sublime y de origen primigenio.

En “*Dos hombres contemplando la luna*” (1819) (Fig. 2.18) de C.D. Friedrich, la acción se desarrolla en la noche, con la luna llena emergente y brillante entre los árboles, irradiando el mismo magnetismo que el conde Drácula en la película de Coppola sobre sus víctimas, que en el caso del cuadro, van a estar representadas por dos personajes absortos en la contemplación del astro en el fondo infinito de la Naturaleza, cargado de lirismo, de nostalgia y de soledad romántica.¹⁷⁸ (GOMBRICH: 1992).



Fig. 2.18. “*Dos hombres contemplando la luna*” (1819). C.D. Friedrich. Alte Nationalgalerie, Berlín

¹⁷⁷ BLÁQUEZ MATEOS. Op. Cit.

¹⁷⁸ GOMBRICH. Op. Cit. *Volumen 3.*.

Una de las escenas quizás más impactantes por su simbolismo que desplegó Coppola en su *Drácula*, es aquella donde el conde recuerda, con el dolor de siglos de separación, el rostro de su amada Elizabetha. Este se va convirtiendo, mediante algunos recursos cinematográficos antes explicados por Bonitzer¹⁷⁹ (BONITZER: 2007), primero en una fuente de lágrimas y luego en un cuerpo que cae pesadamente desde el castillo de los Cárpatos hasta el río, que después terminó adoptando su nombre.

En la escena final, observamos un fresco en la cúpula de la capilla privada del conde donde se le ve como el príncipe Vlad, abrazando a su imperecedero amor: Elizabetha. Coppola hace un guiño a la pintura de Gustav Klimt, recreando un fondo con tonos dorados, donde lo curvilíneo y sinuoso se apodera de la escena.

Durante todo el transcurso de la película, Coppola emplea con gran acierto en sus escenografías paisajísticas un juego de contrastes de luces y de sombras, no sólo en interiores, sino también en ambientaciones al aire libre, para subrayar la oposición simbólica entre luz y oscuridad, central en la película^{180/181} (BORAU: 2003) / (MOHOLY-NAGY: 2005).

De la misma manera, maneja los tiempos cinematográficos que oscilan entre momentos pausados y sosegados, con otros donde las secuencias se suceden vertiginosamente con el fin de acentuar su dramatismo. Prioriza ciertos instantes del continuum temporal tal como lo explica Deleuze (1984). Sus imágenes evocan constantemente lo natural y lo sobrenatural, lo sublime y lo terrorífico, en una sinfonía de significados dialécticos y contrastantes que no dejan de traslucir un cierto código oculto. Este último sería, en síntesis, la esencial ambigüedad del éxtasis y la tragedia del amor romántico (Eco, 1986); (Barthes, 1986); (Panofsky, 1979).

¹⁷⁹ BONITZER, P. (2007). *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

¹⁸⁰ BORAU. Op. Cit.

¹⁸¹ MOHOLY-NAGY. Op. Cit.

El paisaje de fantasía de Drácula está presente en casi todos sus escenarios. El jardín sagrado y profano, el castillo ruinoso y hechizado y los siniestros y salvajes parajes de Transilvania, van configurando un mundo de misterio que redime la presencia de la vida y de la muerte. No es un lugar ideal ni tampoco perfecto, la madre Naturaleza inunda los parajes no abarcables por el hombre, los lugares remotos que sólo pueden ser alcanzados por la imaginación. En este sentido, los cuadros de Friedrich “*Bruma Matinal en la montaña*” (1808) (Fig. 2.19) y “*Cruz y catedral en las montañas*” (1813) (Fig. 2.20), evidencian el significado de la Naturaleza de Transilvania, de la cumbre elevada donde se sitúa el castillo de Drácula, de la niebla y de los cielos rojizos, en una visión que fantasea con el más allá, con lo divino e inmaterial expresado en la arquitectura gótica y en la Naturaleza.

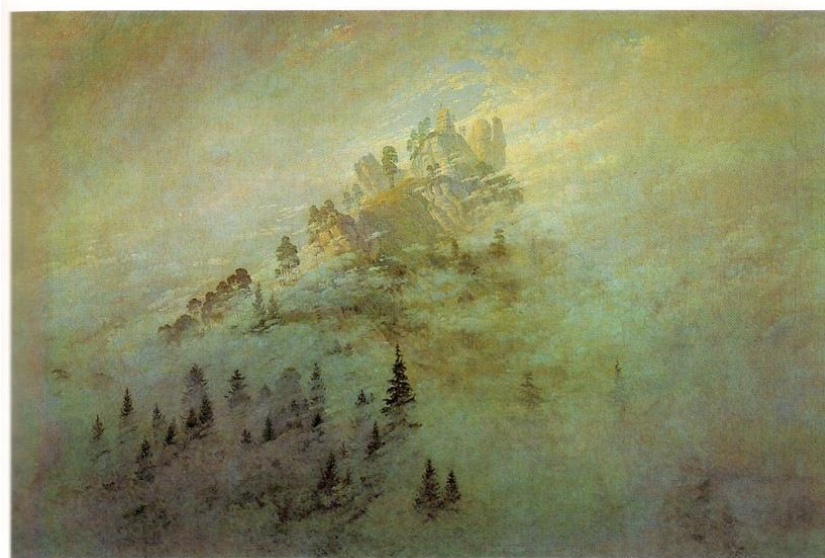


Fig. 2.19. “*Bruma Matinal en la montaña*” (1808) Caspar David Friedrich. Óleo sobre lienzo.
Museo Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt

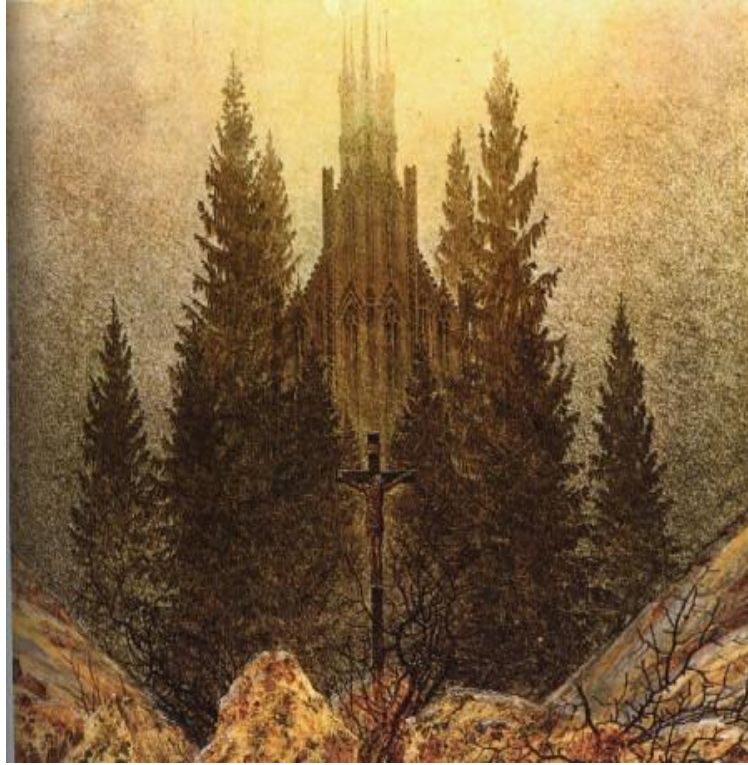


Fig. 2.20. *Retablo Tetscher*, Escena: « *Cruz y catedral en las montañas* », 1807-1808. C. D. Friedrich.
Óleo sobre lienzo, Gemäldegalerie de Dresde

Capítulo III. Paisajes saturnianos en el expresionismo pictórico y cinematográfico

Si el Romanticismo pervive y recupera su tradición romántica en casi todos los periodos artísticos posteriores, el Expresionismo no iba a dejar pasar la oportunidad de incluir aquellos aspectos del pasado que parecían más relevantes para el presente, e investigar el significado empático del color, del espacio, de la forma y del paisaje, de una manera similar a la romántica. Algunos expresionistas soñaban con una nueva hermandad humana o, más aún, con una fusión del hombre y el paisaje con el universo cósmico¹⁸². (GOMBRICH: 1992).

La influencia más notable que tuvieron los expresionistas, especialmente en cuanto al tratamiento de los paisajes, fue la de los post-impresionistas más notables: Paul Gauguin¹⁸³ y Vicent Van Gogh¹⁸⁴. El primero de ellos plasmó en sus lienzos los paisajes exóticos, para la mirada europea decimonónica de la Polinesia, con sus habitantes y costumbres, llenos de luz, contornos bien marcados y tonos deliberadamente fuertes, para expresar con ellos toda su pasión. En éstos se percibe una visión de una Naturaleza casi edénica, lejos de la ya industrializada Europa, y poblada por gentes amables y hospitalarias que aún estaban lejos de la influencia corrupta de la civilización industrial.

Por su parte, Van Gogh es conocido por sus paisajes de los campos del sur de Francia en todo el esplendor, mediante coloridos y luminosos lienzos cargados de

¹⁸² GOMBRICH, E.H. (1992). *Historia del arte. Volumen 3*. Barcelona: Garriga.

¹⁸³ Gauguin, P., pintor postimpresionista reconocido después de su fallecimiento. El uso experimental del color y su estilo sintetista, fueron elementos claves para su distinción respecto al impresionismo.

¹⁸⁴ Van Gogh, V., Pintor holandés, uno de los principales exponentes del postimpresionismo

expresividad. Su tonalidad impactante transmitía toda una visión de sentimientos, que surgían de su contemplación de la Naturaleza y de ese paisaje. A diferencia de Gaughin (Fig. 3.1), Van Gogh prefería pintar en el momento. Progresivamente, fue simplificando los contornos y las formas en sus obras más tardías, a la vez que acentuaba los contrastes de los colores empleados (Fig.3.2). Su visión del paisaje transmite sentimientos vivos, profundos y extremos, sin puntos medios.¹⁸⁵ (GOMBRICH: 1992).



Fig.3.1. *El nacimiento de Cristo*, 1896. Paul Gauguin. Bayerische Staatsgemäldesammlung.Múnich

¹⁸⁵ GOMBRICH. Op. Cit. V. 3.



Fig.3.2. V. Van Gogh: *Campo de trigo con cuervos* (julio de 1890) Pintura al óleo. Museo Van Gogh, Ámsterdam.

El fuerte deseo del artista expresionista de conocerse a sí mismo y de comprender el significado de la existencia humana en su soledad y con la amenaza de muerte, puede compararse con tendencias paralelas del Existencialismo y en ciertos conceptos de la comprensión del paisaje y de la Naturaleza, y de la visión de todo aquello que nos rodea, en su forma de sentir muy en la línea del Romanticismo. Este capítulo pretende comparar el significado y la empatía de los paisajes del pintor alemán C.D. Friedrich, con aquellos pintores expresionistas, Munch y Nolde y con las películas del cineasta expresionista alemán Fritz Läng “*Las tres luces*” y “*Los Nibelungos*, donde lo trascendental se pone de manifiesto para rozar, en muchos casos, lo espiritual y lo divino, incorporando temas simbólicos que relacionan al hombre con los destinos cíclicos de las fuerzas naturales.¹⁸⁶ (CERRATO: 2009).

La obra de Friedrich, representa la búsqueda de un deseo transgresor como modo de representación de un impulso religioso, y se manifestó a través de una Naturaleza elevada con atmósferas y energías lumínicas y solares emergentes, rodeadas de un halo

¹⁸⁶ CERRATO, R. (2009). *Cine y pintura*. Madrid: JC Clementine.

sobrenatural, contemplador desde las alturas celestiales de las montañas, los prados, las costas, reinterpretados con una nueva intensidad extraída del propio paisaje. De este modo, con la influencia romántica y la creación de un nuevo lenguaje expresionista, la pintura y el cine intentarán captar un principio empático de la Naturaleza a través de la experiencia estética, en una proyección casi instantánea de sensaciones y emociones.

Para los expresionistas, los objetos se hacen animados en la emoción del observador “empático”, de forma que se puede hablar de un “sauce llorón”, una “montaña que se alza”, una “línea activa” moviéndose, “colores alegres” o “colores de luto”.

La estética del Romanticismo, y por lo tanto de Friedrich, a finales del siglo XVIII y principios del S.XIX, rompió con las reglas del arte antiguamente establecidas. Los artistas eran libres de crear sus propios valores, el crecimiento dinámico era considerado superior a los criterios permanentes. Lo sublime se elevó a la misma categoría que lo bello¹⁸⁷. (SELZ: 1989).

Por lo general, los pintores expresionistas, al igual que los románticos, consideraban que el mundo visible era sólo un símil, y reconocían que su objetivo era la percepción de las fuerzas interiores del universo exterior.¹⁸⁸ (GOMBRICH: 1992).

Si se comparan fragmentos de cartas de Caspar David Friedrich, Kandinsky y Marc Chagall, se verá que acentúan los aspectos introspectivos y subjetivos del arte:

«El pintor no ha de pintar lo que ve ante sí, sino lo que ve dentro de sí mismo. Pero si dentro de él no ve nada, será mejor que se abstenga, también en este caso, de pintar lo que tiene delante.»

La emoción del artista es su ley. La pura emoción nunca puede ser enemiga de la naturaleza, pues está siempre en conformidad con ella. La emoción de otros no debe imponerse nunca al artista como una ley. La relación espiritual engendra obras similares, pero esta relación es muy diferente de la imitación.

¹⁸⁷ SELZ, P. (1989). *La pintura expresionista alemana*. Madrid: Alianza.

¹⁸⁸ GOMBRICH, E.H. (1992). *Historia del arte. Volúmenes 2 y 3*. Barcelona: Garriga.

*Cierra tu ojo físico, así podrás contemplar tu visión al principio, con el ojo del espíritu. Después lleva a la luz aquello que has visto en la oscuridad para que pueda evocar en el contemplador una experiencia similar interiormente.*¹⁸⁹ (C.D. Friedrich. En, ROSENBLUM: 1999).

La Naturaleza resplandece en nuestros cuadros como en cada forma de arte. La Naturaleza está en todas partes, en nosotros y fuera de nosotros; existe sólo una cosa que no es totalmente naturaleza, sino, más bien, su superación e interpretación: el arte.

*El arte ha existido siempre y en su misma esencia contiene el más audaz alejamiento de la naturaleza y la naturalidad. Es el puente hacia el mundo del espíritu... la necromancia de la raza humana».*¹⁹⁰ (V. Kandinski. En, ROSENBLUM: 1999).

Marc. Chagall (V. Kandinski En: Rosenblum, 1993: p. 136)

Sobre Kandinsky y Chagall podemos decir, que transitaron en una parte de sus carreras artísticas, o bien fueron influenciados por el Expresionismo y su particular tratamiento con los paisajes. Aún así Kandinsky derivó en la abstracción y Chagall siempre fue más surrealista.

Chagall, en especial, incluyó en sus obras una fantasía alegre y dulce, como las rememoradas de su propia niñez, visiones de hombres y mujeres que sobrevuelan los parajes de su Rusia natal, llenos de vivos colores y una atmósfera mágica que les da a todas sus composiciones un aire de fábula y ensueño. Sus sentimientos optimistas quedan plasmados de esta forma en el lienzo de manera transparente y sin ambigüedades, mientras que la Naturaleza se muestra amigable y benevolente con los seres humanos. Otras veces, sus personajes se identifican en una misma figura con ciertos objetos relacionados con ellas, como ocurre con “*El violinista*” (1912-13) (Fig. 3.3). Pero sus representaciones pictóricas más famosas son, sin duda, aquellas que muestran a los enamorados volando por encima de los escenarios habituales, incluidos

¹⁸⁹ C.D. Friedrich. En, ROSENBLUM, R. (1999). *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza Editorial. 118

¹⁹⁰ En, ROSENBLUM, R. (1999). *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza Editorial. 136.

los pueblos y paisajes, tal como podemos apreciar en “*Sobre el pueblo*” (1914-18) (Fig. 3.4).¹⁹¹ (GOMBRICH: 1992).



Fig. 3.3. *El violinista*, Marc Chagall. 1934. Óleo sobre lienzo.
The Netherlands Cultura Heritage Agency



Fig.3.4. *Over the Town*, 1914-18. Marc Chagall. Óleo sobre lienzo. Tretyakov Gallery, Moscow.

¹⁹¹ GOMBRICH: Op. Cit.

Por su parte, V. Kandinsky, transitó su primera fase de creación pictórica bajo la influencia del Expresionismo alemán de principios del siglo XX, antes de evolucionar hacia una pintura puramente abstracta luego de la Primera Guerra Mundial. Fusionó la libertad cromática de los Fauvistas ¹⁹² con la exteriorización del impulso vivencial del artista, propuesto por los expresionistas alemanes de la órbita de Dresde, en una especie de síntesis teñida de lirismo, espiritualidad y una profunda fascinación por la Naturaleza y sus formas. Sus paisajes son una atrevida superposición de vivos y luminosos colores, que difuminan sus contornos, en un conjunto general que expresa las vivencias más profundas del artista que las creó, especialmente sus recuerdos de su Rusia natal. ¹⁹³ (HOLZWARTH: 2000).

La relación entre el Romanticismo y el Expresionismo ha sido bastante evidente desde principios del siglo XX. Ludwig Coellen, crítico de arte, defendió esa relación: *“La nueva pintura es la oposición romántica al reciente naturalismo; es el romanticismo del arte moderno, y es éste el logro y la limitación del nuevo estilo.”*¹⁹⁴ (ROSENBLUM: 1999).

El espíritu del Romanticismo se fue haciendo poco a poco realidad dentro del nuevo arte expresionista: “Lo que hace 100 años el Romanticismo no se atrevió a hacer, y no fue capaz de hacer, y lo que quedó reprimido en él a través del miedo, hoy a estallado libremente con la fuerza plena de la creación...”¹⁹⁵ (ROSENBLUM: 1999).

¹⁹² Fauvistas: Movimiento eminentemente pictórico centrado en pinturas al óleo. Tiene sus raíces en la obra del postimpresionista Gauguin.

¹⁹³ HOLZWARTH, H. W. (2000). *ARTE MODERNO 1870-2000. DEL IMPRESIONISMO A LA ACTUALIDAD*. Colonia-Madrid: Taschen Benedik.

¹⁹⁴ ROSENBLUM. Op. Cit., p. 136.

¹⁹⁵ ROSENBLUM. Op. Cit., p. 136.

La potente expresión de las ansiedades interiores, es reflejada por el precursor del Expresionismo Edvar Munch en un sentido orgánico y en una constante comunión del hombre con la naturaleza, haciendo un uso sugestivo de la forma para provocar una respuesta emocional.¹⁹⁶ (POLETTI: 2006).

Los objetos del mundo para Munch no se ven en su apariencia visual, sino que se convierten en símbolos emocionales y su intensidad y talante provocativo, tienen poco que ver con la representación extrema. El escritor polaco Stanislaw Przybyszewski, amigo de Munch, fue uno de los pocos en entender el significado de su obra, sin prever la influencia que iba a tener hasta nuestros días:

*«Las viejas formas del arte, eran una arte y una psicología de la personalidad consciente, mientras que el nuevo arte es el arte del individuo. Los hombres sueñan, y sus sueños les descubren visiones de un mundo nuevo, como si percibieran las cosas con sus oídos y los ojos de sus mentes, sin haberlas oído o visto físicamente. Lo que la personalidad es incapaz de percibir, se le revela a través de la individualidad: algo que vive una vida propia, al margen de aquello de lo que son conscientes».*¹⁹⁷(POLETTI: 2006).

Munch aportó a su pintura las ciencias biológicas y las ideas de Charles Darwin, donde algunos de los personajes de sus cuadros desdibujados recuerdan a formas anfibias; humanos metamorfoseados en ranas, como se puede observar en “*Muchachos bañándose*” (1907) (Fig. 3.5). Está reflejando una similitud con la obra de C. D. Friedrich, coincidiendo ambos en la visión y el tratamiento del paisaje como una metáfora de la experiencia religiosa y sobrenatural. Pero sobre todo, la creación de atmósferas lumínicas y por supuesto de la propia luz, evidencian en los cuadros de Munch una visión del paisaje a través de las energías solares, de fuerza cegadora en constante cambio; siendo ésta creadora de vida y de cosmologías lumínicas como las estrellas brillando e irradiando fuerza desde un horizonte, las que desde un interior o desde una persona, dotan a la Naturaleza de una gran omnipotencia simbólica y

¹⁹⁶ POLETTI, F. (2006). *El siglo XX: vanguardias*. Barcelona: Random House Mondadori.

¹⁹⁷ POLETTI. Op. Cit., p. 136.

fascinante. El cine expresionista potenciará en sus escenarios y decorados, paisajes que refuerzan esta misma visión, desvelando lo empático de la escena mediante la dialéctica fílmica y el uso de la luz, para crear las atmósferas.¹⁹⁸ (BORAU: 2003).



Fig. 3.5 “*Muchachos bañándose*” (1907-8), Edvard Munch. Ateneum Art Museum, Helsinki.

¹⁹⁸ BORAU, J.L. (2003). *La pintura y el cine*. Madrid: Ocho Y Medio.

En la que es quizás su obra más emblemática, “*El grito*” (Fig. 3.6), Munch nos muestra una visión de la Naturaleza cargada de los mismos sentimientos que invaden al personaje principal del cuadro. Las nubes rojizas que parecen confundirse con la bruma azulada del mar, le otorgan a este paisaje una atmosfera opresiva, triste y desesperanzada, en concordancia con el estado anímico de la persona, que explota en un grito desesperado de impotencia y abatimiento, en un último intento de terminar con todo aquello o sólo como un último recurso de auxilio. No es un entorno natural idílico e idealizado, como en las obras románticas, sino crudo, desolado y deprimente, realizado de acuerdo a los más puros sentimientos plasmados en el lienzo por su autor.¹⁹⁹ (HOLZWARTH: 2000).

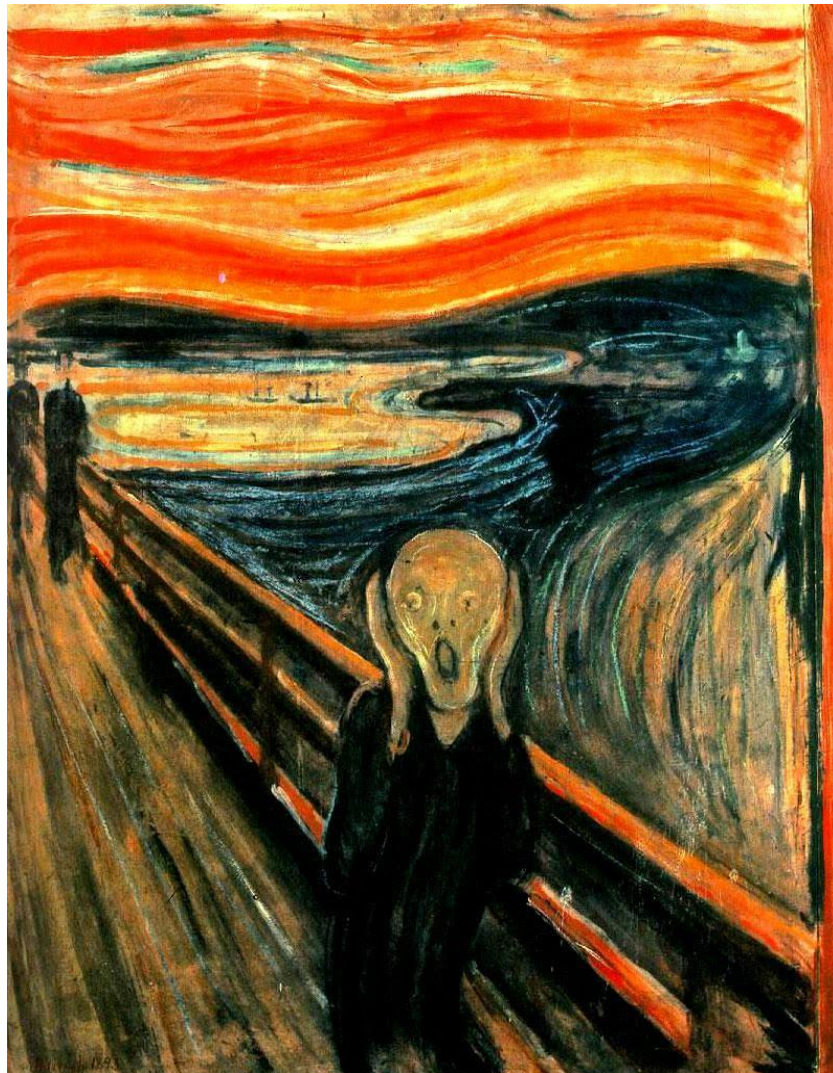


Fig. 3.6. “*El grito*”. 1893. Edvard Munch. Óleo, temple y pastel. Galería Nacional de Oslo.

¹⁹⁹ HOLZWARTH. Op. Cit. V. 1.

Munch, en su obra, plantea interrogantes sobre la relación del artista con los misterios de su yo interior y sitúa, en explícita tensión con el paisaje, a los protagonistas de muchos de sus cuadros como en *“La voz”* (1893), donde lo psicológico de un cuadro como *“Mujer a la luz de la mañana”* (1818) (Fig. 3.7) de C.D. Friedrich encuentra su perpetuación. En ambos casos, los dos personajes femeninos aparecen erguidos en posición vertical, creando una tensión psicológica con el paisaje que les rodea. El personaje de Friedrich, parece disolverse envolviéndose con el paisaje y con la propia Naturaleza, llevándole a enfrentarse al concepto de lo infinito, revelando la finitud y lo pequeño del hombre frente a las fuerzas de la Naturaleza. El personaje aparece seducido y anonadado por el paisaje, en una celebración de canto a la belleza y a la supremacía original del espacio abierto ante sí.²⁰⁰ (GOMBRICH: 1992).



Fig. 3.7. *“Mujer a la luz de la mañana”* (1818) C.D. Friedrich. Óleo sobre lienzo. Essen, Museo Folkwang

²⁰⁰ GOMBRICH. Op. Cit. V. 3.

El personaje de Munch está de cara al espectador y parece atraído por el magnetismo de los árboles emergentes y el reflejo de la luz y del agua, creando todo esto un vínculo evidente con la femineidad. La luz, el agua y la iluminación crean formas serpenteantes, convirtiendo al paisaje en algo sinuoso y femenino.²⁰¹ (MOHOLY-NAGY: 2005)

El paisaje de este cuadro de Munch, es una exaltación de las fuerzas de la Naturaleza que actúan sobre la mujer, con índole sexual. El virginal vestido, la postura ofrecida y un poco adelantada, los brazos ocultos, los ocupantes de la barca en el fondo simbolizando un hombre y una mujer mediante dos manchas (blanca y negra), y el erguimiento de los árboles que actúan como figuras fálicas en constante amenaza, forman un despertar de la primavera y de la sexualidad que, junto con el título del cuadro “*La voz*”, (Fig. 3.8) crean un sentimiento humano interior e irrefrenable que aniquila la voluntad.²⁰² (HOLZWARTH: 2000).

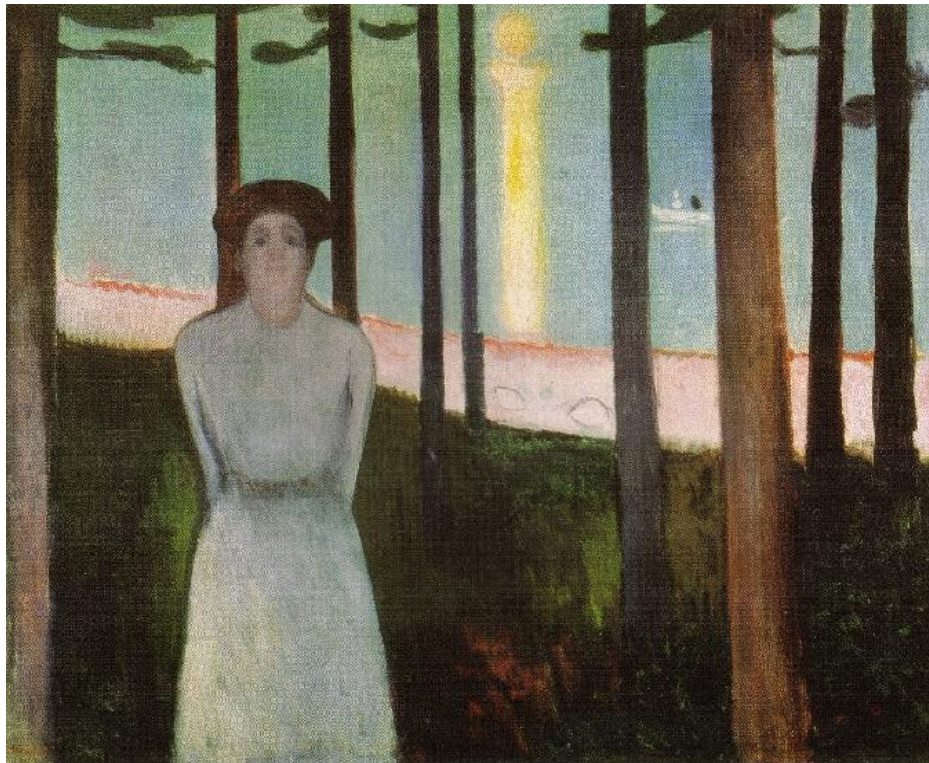


Fig. 3.8. “*La voz*” (1893), Edvard Munch. Óleo sobre lienzo. Munch Museet, Oslo (Noruega).

²⁰¹ MOHOLY-NAGY, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

²⁰² HOLZWARTH. Op. Cit. V.1.

El motivo de una figura en diálogo con la Naturaleza y con el paisaje, Munch lo recupera de la iconografía romántica, y proyecta sobre esa misma Naturaleza y ese idéntico paisaje sus melancólicos conceptos del hombre, que también se relacionan con los cuatro elementos condensados, juntos o por separado, en sus cuadros, intuitos en ocasiones por el uso del color o explícitamente; nuevo motivo que el cine expresionista incluirá como recurso alegórico en la creación de escenarios y personajes.²⁰³ (CERRATO: 2009).

Friedrich inventa motivos de figuras humanas de espaldas enfrentadas a los fenómenos de la Naturaleza, y Munch repite el motivo no sólo con toda su carga psicológica, sino también con su lado simbólico, efímero o eterno. Los matices sexuales se entrevén en los paisajes de Munch y en sus composiciones. Todo está siempre rodeado de un movimiento sinuoso general de las formas, no sólo por las líneas curvas sino también por el contenido de la representación. Existe la misma preocupación por el sexo, que por la evocación de la imagen onírica. En “*Dos personas*” (Fig. 3.9) aparece una pareja solitaria que contempla el mar, formando un binomio compositivo donde el color blanco de ella y el negro de él forman un contraste que llena de erotismo la composición. Los personajes no hablan a través de su forma, sino a través de la expresión del color, es decir, de la propia selección de las tensiones de las tonalidades, que configuran un paisaje tenue y curvado, en el que se intuye la carga sexual que en la obra de C.D. Friedrich no aparece.²⁰⁴ (GOMBRICH: 1992).

²⁰³ CERRATO. Op. Cit.

²⁰⁴ GOMBRICH. Op. Cit.



Fig. 3.9. “*Dos personas. Los solitarios*” (1899). Edvard Munch. Berlín.

La obra de Munch reitera las imágenes y las estructuras formales de C.D. Friedrich, y consigue los mismos resultados de sentimiento trágico, angustia y soledad en el enfrentamiento del hombre con la Naturaleza sacralizada y llena de misticismos, a través de lo que podrían llamarse escenas de cine, reflejando el evocador contraste entre primer y segundo plano, lejano y cercano y la espiritualidad de los paisajes nórdicos, combinando todo esto con el uso del color brillante en las composiciones y el simbolismo que encierra su obra.²⁰⁵ (ORTIZ y PIQUERAS: 1995).

Friedrich convirtió lo profano en transcendental, en una búsqueda del viaje interior hacia el Yo, para encontrar su propia identidad a través de la acción física y de

²⁰⁵ ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J. (1995). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.

la contrastación de su voluntad con el riesgo, buscando en sus cuadros retomar a la Naturaleza, retornando a la vez a su propio inconsciente.²⁰⁶ (ARGULLOL: 1987).

La obra de Emil Nolde (Fig. 3.10) remite a temas de Naturaleza y paisajes en los que la cristiandad y el halo entre lo religioso y lo espiritual, configuran un mundo que vincula, como en el caso de C.D. Friedrich y Munch, lo natural con lo sobrenatural y la idea de divinidad en torno a la Naturaleza, a los paisajes y a las figuras humanas.²⁰⁷ (GOMBRICH: 1992).



Fig. 3.10. *Atardecer de otoño*, 1924. Emil Nolde. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

²⁰⁶ ARGULLOL, R. (1987). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza y Janes.

²⁰⁷ GOMBRICH. Op. Cit. V. 3

Emil Nolde se sintió atraído a lo largo de toda su vida, por el misticismo del arte de los egipcios y de los asirios, de donde parte su tratamiento de los rostros como si fueran máscaras y el modo de entender la Naturaleza y cada parte de ella como entes con vida propia, que serán decisivos para el desarrollo de su obra:

*«... tu década siguiente me proporcionó el entendimiento y la liberación, descubrí el arte indio, chino, persa, los productos primitivos y extraños de los mejicanos, y los de los aborígenes. Ya no eran curiosidades, como las llamaban los profesionales: no, nosotros las elevamos a lo que son en realidad: el arte singular, tosco, aborígen y popular de los salvajes».*²⁰⁸(SELZ: 1989).

Nolde, a través de sus paisajes, imprime el carácter de deidad a las montañas, nubes, mares, propagando la visión de Friedrich ante la Naturaleza y manifestando la energía mística que parecen irradiar las montañas de sus cuadros, rozando con sus picos aéreos el cielo, fundiéndose ambos en la niebla para formar un halo envolvente de misterio que tiene más que ver con lo divino y sobrenatural que con lo humano y lo natural, perpetuándose en el cine expresionista de Läng.²⁰⁹ (CERRATO: 2009).

Lo mismo ocurre con sus paisajes de flores (Fig. 3.11), jardines o marinas; en una disociación romántica entre la escala del hombre y la de la Naturaleza, las flores, las montañas, que aparecen libres en toda su extensión, están reforzando la cualidad emocional de su pintura a través del color y de la carga simbólica.²¹⁰ (HOLZWARTH: 2000).

²⁰⁸ SELZ. Op. Cit., p. 314.

²⁰⁹ CERRATO. Op. Cit.

²¹⁰ HOLZWARTH. Op. Cit. V. 1.

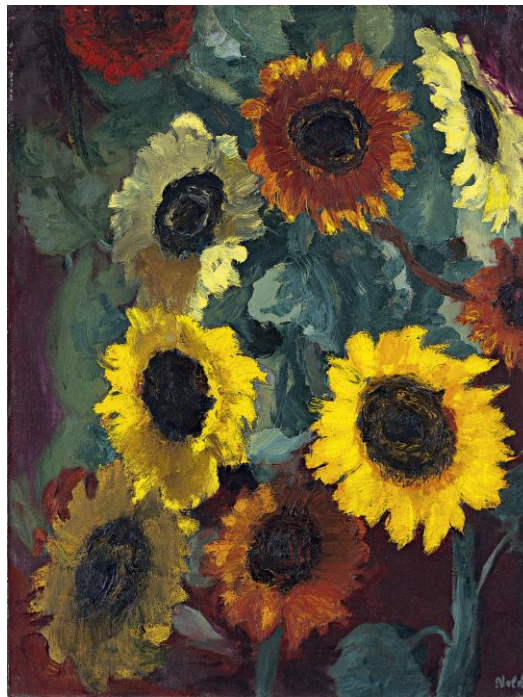


Fig. 3.11. *Girasoles resplandecientes*, 1936. Emil Nolde. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

Emil Nolde, al igual que C.D. Friedrich, sabía imprimir en sus cuadros un aura de misterio religioso; eso es evidente, teniendo en cuenta que gran parte de su pintura son series de la vida de Cristo y episodios bíblicos, intentando resucitar los temas cristianos tradicionales con un lenguaje pictórico que se asemejaba en cierta manera al de Matisse a principio del siglo XX, sacando a escena lo religioso de la pintura alemana tardo-medieval.²¹¹ (GOMBRICH: 1992).

El gusto por el primitivismo y su profunda conmoción con él desde su juventud, será evidenciado en toda su obra, dotándola de una sencillez infantil de trazo, de expresión y de sentimiento. Pero en esencia sus motivos se enraízan con la obra de C.D.

²¹¹ GOMBRICH. Op. Cit. V. 2 y 3.

Friedrich y su creencia de que la Naturaleza era un medio de comunicación de la religión y sus misterios. Lo que tomaba forma no era: “...una naturaleza bella y purificada, sino la realidad enigmática e inarticulada que nunca pierde el carácter amenazador de ser frecuentada por espíritus.”²¹² (ROSENBLUM: 1999). “*Muestra una especial habilidad para arrancarle a la Naturaleza sus secretos, así como para transmitir la brujería y lo demoniaco de sus sueños y visiones...*”²¹³ (ROSENBLUM: 1999).

Los paisajes expresionistas de Emil Nolde (Fig. 3.12) y de Edvar Munch, influenciados por los de C.D. Friedrich, intervienen y se comparan con la forma de hacer cine expresionista, siendo éste el medio para la consecución de unos valores plásticos radicalmente diferentes a otros estilos cinematográficos vanguardistas, adoptando el Expresionismo en la gran pantalla una serie de paisajes simbólicos, de iluminación y de atmósferas, acordes con la concepción pictórica de Nolde, Munch o Friedrich, que hacen pensar de nuevo en su influencia y en la perpetuación de ciertos valores, que hace más comprensible la relación entre el cine y la pintura.^{214/215} (ORTIZ y PIQUERAS: 1995) / (CERRATO: 2009).

²¹² ROSENBLUM. Op. Cit., p. 118.

²¹³ ROSENBLUM. Op. Cit., p. 118.

²¹⁴ ORTIZ y PIQUERAS: Op. Cit.

²¹⁵ CERRATO. Op. Cit.



Fig. 3.12. *Tarde de verano*, 1903. Emil Nolde. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

III.I *Los Nibelungos* (1924). Fritz Läng.

La concepción unitaria de la obra de los pintores expresionistas, el gusto del Modernismo austriaco por lo vegetal como elemento del paisaje con entidad propia, la expresión sobrenatural de la Naturaleza y el precedente romántico de C.D. Friedrich, emanan en la escenografía de la película, en los decorados e incluso en el vestuario. Una nueva evolución del hombre, del cine y de la Naturaleza, llenan de alma y de espíritu personal al film, y en la actualidad estas premisas siguen haciendo mella a la hora de hacer cine, véase el caso de *“El señor de los anillos”* de Peter Jackson que condensa, casi ochenta años después, parte de lo que aquí se describe, creando un paisaje con connotaciones románticas heredadas de lo germano e incorporando lo sobrenatural desde un punto de vista legendario como en la película de Läng.

“Los Nibelungos” resalta la expresividad y la subjetividad propia de la pintura y enfatiza, en cierta manera, el principio estilístico de la deformación; de esta manera, la pantalla va a ser como un lienzo, siendo la Naturaleza y el propio paisaje protagonistas de gran importancia. Existe una conexión de estructura formal en semejanza, de intención entre una forma de pintar y otra de hacer cine, coincidiendo ambas en la configuración de la plasticidad de las formas arquetípicas de C.D. Friedrich (el misterioso fulgor de la Naturaleza, lo sobrenatural...) y la realidad de visión de Fritz Läng, en la que un determinado uso de la luz forma la semejanza entre ambos.²¹⁶ (BORAU: 2003).

Según Reimann:

*«La ley compositiva de la imagen de una película es la de un cuadro figurativo, en el que el actor es el punto central, su interpretación y sus movimientos en el interior de la imagen dan los puntos de referencia según los que se construye el decorado. La forma, la línea y las superficies de éste, están determinadas por las curvaturas del movimiento y las pautas de la interpretación».*²¹⁷ (SÁNCHEZ-BIOSCA: 1990).

²¹⁶ BORAU, J.L. (2003). *La pintura y el cine*. Madrid: Ocho Y Medio.

²¹⁷ SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Editorial Verdoux.

Sin olvidar tampoco la idea del “*stimmung*” de Kessler en referencia a ésta película (en la que se designa una unidad atmosférica de la obra, consecuencia del trabajo de representación en el nivel plástico, ligado a la composición y a la factura).²¹⁸ (EISNER: 2013).

“*Los Nibelungos*” está dividida en dos partes, en la primera hay una mezcla de simetría rigurosa y de dominio de la geometría. La segunda contrasta con la primera, existiendo una asimetría que regula el espacio, un dinamismo y una inestabilidad emocionales.

La iluminación y el decorado son un trasfondo metafórico que se asemeja en aspectos formales y de sentimiento a la obra de C.D. Friedrich y su sentir de la Naturaleza²¹⁹ (MOHOLY-NAGY: 2005). Así, existiría un Naturalismo (y un Humanismo) alemán, una especie de epopeya de la Naturaleza y del ser humano, más épico que intuitivo, a la hora de hacer cine en el expresionismo: grandeza y poder de la raza alemana, pero en continua comunión con los elementos naturales.²²⁰

A “*Los Nibelungos*” le corresponde, en materia de luz y de contrastes, una percepción atmosférica que se asemeja a la de los cuadros de C.D. Friedrich donde una luminiscencia sobrenatural traduce el simbolismo de la escena. El choque entre lo claro y lo oscuro, propio del Expresionismo, se exagera en la película y, en ocasiones, será la penumbra la que ahogue a la luminosidad, partiendo, en un principio, de un albor propiamente romántico.²²¹

²¹⁸ EISNER, L.H. (2013). *La pantalla diabólica*.. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. P. 97-98.

²¹⁹ MOHOLY-NAGY. Op. Cit.

²²⁰ EISNER. Op. Cit.

²²¹ BORAU. Op. Cit.

A través de la luz, Fritz Läng aporta la expresión y la emoción humana para crear una atmósfera como elemento que forma un espacio, utilizando un intenso sentido de la plástica. Läng potenció la grandeza de la Naturaleza a través del paisaje al igual que los románticos; mezcló la sensibilidad y la sentimentalidad con la utilización adecuada de la luz.²²² (MOHOLY-NAGY: 2005)

Aunque todo fuera un decorado, las sensaciones de la naturaleza artificial se relacionan con las humanas, al igual que los cuadros de Nolde o C.D. Friedrich, sugiriendo el posible conocimiento de ambos pintores por parte de Fritz Läng. ”.²²³ (EISNER: 2013).

Pero la fantasía romántica que perdura en las películas expresionistas alemanas, no habría alcanzado nunca ese apogeo de lo poético y real sin las sobreimpresiones, las distorsiones y otros efectos de las cámaras de la época, que junto con el choque de la iluminación expresionista pudieron crear películas como “*Los Nibelungos*”.²²⁴ (BONITZER: 2007).

A Fritz Läng le interesó esta película desde un plano decorativo. El escultor Ljutomer, amigo del director, va a ser un referente clave para el entendimiento de los personajes, de los adornos y de la decoración que aparece en el film. De sus esculturas partirán las caretas antropomorfizadas que, sin duda, se relacionan a su vez también con los rostros tratados como máscaras de los cuadros de su coetáneo Emil Nolde, y de nuevo se utilizarán en “*El señor de los anillos*”, por parte de Peter Jackson casi un siglo después, para la creación de los Orcos, de Golum o de los propios Hobbits.²²⁵ (CERRATO: 2009).

Hay que tener en cuenta que Läng, antes de ser cineasta fue pintor, y lo siguió siendo, aunque en menor medida, toda su vida; de ahí que muchas escenas estén compuestas como si de un cuadro se tratase, aunque los grupos escultóricos de los

²²² MOHOLY-NAGY. Op. Cit.

²²³ EISNER. Op. Cit.

²²⁴ BONITZER, P. (2007). *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

²²⁵ CERRATO. Op. Cit.

soldados partirán de Worms representando así la propia rigidez germánica, en mitad de un paisaje de árboles hieráticos que, como grandes cilindros, entran en conjunción con los personajes.²²⁶ (ORTIZ y PIQUERAS: 1995)

Läng, para configurar algunos de los paisajes de esta película, recurrió a pintores como Arnold Böcklin y en concreto a su cuadro *“El silencio de los bosques”* (1885), donde sus ninfas servirán de modelo en la escena en la que Sigfrido cabalga a través del bosque. Normalmente, para calificar a *“Los Nibelungos”* se emplea la expresión *“beseelte landschaft”*, que significa paisaje impregnado del alma.²²⁷ (EISNER: 2013).

Los expresionistas querían eliminar la Naturaleza alcanzando la abstracción absoluta, pero el alma del paisaje no se presenta siempre de la misma manera. El panorama en el film alemán se convierte en factor dramático, existiendo lazos íntimos y profundos entre las vistas, los elementos y los seres humanos.²²⁸ (EISNER: 2013).

La primera parte de la película estará repleta de bosques brumosos, prados sombríos, apariciones y configuraciones pictóricas en los planos, donde el soplo romántico de acciones y gestos de los personajes van a imponer al film una hermosa personalidad que desaparecerá en la segunda sección, donde lo fabuloso deja paso a la brusco, desapareciendo los bellos modos, transformándolos en pinceladas gruesas y toscas.

Läng trata lo sobrenatural como una fuente menor de peligro y fatalidad. Puede ser controlado y derrotado de alguna manera, mientras que el mundo normal de la casualidad, las emociones y la naturaleza humana se convierten en la amenaza verdadera.²²⁹ (EISNER: 2013).

²²⁶ ORTIZ y PIQUERAS. Op. Cit.

²²⁷ EISNER. Op. Cit., p. 97-105.

²²⁸ Ídem: p. 97-105.

²²⁹ Ídem: p. 97-105.

El decorado de piedras, desértico, árido y asolado que recorren los héroes hasta el castillo de Brunilda (reina amazónica de Islandia), repleto de rocas oscuras que lo hacen parecerse a un arrecife, rodeado por las llamas de la actividad volcánica que contrastan con los gélidos hielos de los glaciares, son visiones puramente germánicas. Lo mismo ocurre con el cielo calmado y frío que sirve de telón de fondo. Todas ellas son iconografías que provienen de la visión teutona de lo tenebroso, del misterio sobrenatural de la propia Naturaleza y de la tradición pictórica romántica de pintores como C.D. Friedrich.²³⁰ (EISNER: 2013).

Imágenes que, según los análisis semiológicos de Eco (1986) y Barthes (1986), transmiten un poderoso simbolismo que connota las ideas y visiones de los pueblos del norte europeo acerca de su Walhalla²³¹, y de sus dioses bárbaros tan semejantes a sus fieros devotos.

La historia escrita por Volker, describe los triunfantes encuentros del héroe Sigfrido con los aspectos físicos sobrenaturales de su entorno. El paisaje con más misterio encerrado en la escena aparece en la primera parte, cuando Alberich, criatura que vive en un mundo subterráneo, vigila al héroe para estrangularlo, alargando sus dedos de araña a través de ramas retorcidas (Fig. 3.13) que recuerdan a las pinturas célebres de Friedrich como *“Árboles a la luz de la luna* (1824) (Fig. 3.14), donde el misterio latente se apodera de la escena, personificado a través del retorcimiento vegetal.²³² (ORTIZ y PIQUERAS: 1995)

Alberich le ofrece a Sigfrido un tesoro oculto en su reino subterráneo, a cambio de su vida. El héroe acepta, y tras sortear una fuente de oscuras e ignotas aguas que parecen formar un portal hacia otra dimensión, según los dichos de Bachelard (1978),

²³⁰ Ídem: p. 98.

²³¹ El Walhalla toma su nombre de la mitología nórdica y es un imponente templo neoclásico cuyo propósito es servir de monumento y salón de la fama para "alemanes laureados y distinguidos".

²³² ORTIZ y PIQUERAS. Op. Cit.

llegan a una cueva, donde Sigfrido toma posesión del oro de los Nibelungos.



Fig. 3.13. Escena de *Los Nibelungos*. Fritz Läng. 1924.



Fig. 3.14. “Árboles a la luz de la luna” 1824, C.D. Friedrich. Óleo sobre lienzo.

El papel dramático está siempre reservado a los objetos y a la Naturaleza, el viento será el que traiga los malos augurios, barriendo el polvo del puente levadizo y haciendo volar las cortinas de la habitación de Crimilda. La única contribución de la Naturaleza a la destrucción de Sigfrido va a ser un incidente insignificante, la caída de la hoja de tilo mientras se baña en la sangre del dragón que previamente ha matado, proporcionándole un punto vulnerable. Recordando al episodio de Aquiles sumergido en el agua por su madre, pero dejando intacto su talón, que le hará ser mortal y lo llevará a

su consabida muerte. Sigfrido no es derrotado por la Naturaleza (a la que conquista), pero no obstante, su muerte es inevitable por un designio natural.²³³ (EISNER: 2013).

Esta idea es totalmente romántica; el ser humano al final está relegado al dominio de la Naturaleza donde el hombre actúa como infortunado, preso de vientos, tempestades, aludes... siendo absorbido por los misterios sobrenaturales de ésta, adquiriendo personalidad propia, e incluso humanizándose, dotando al paisaje de un sentimiento empático tan intenso, que los mismos elementos se convierten en presencias sintientes. Friedrich reflejó todas estas emociones en su obra, dotándola de esa “*falacia sentimental*” propia del paisaje del siglo XIX, y Fritz Läng y el Expresionismo, con la técnica moderna, prestaron las formas visibles a esas imaginaciones románticas que, finalmente, Bachelard,²³⁴ (BACHELARD: 1965) nos explicó de acuerdo a su filosofía fenomenológica.

Läng incluye lo sobrenatural en sus películas a través de la iluminación que, en ciertos aspectos, podría ser “teatral”. Mientras Sigfrido está terminando de forjar una espada, la cámara le observa desde un ángulo ligeramente inferior al nivel normal de visión; esto le confiere una estatura que de otro modo no podría tener (Fig. 3.15). Un rayo de luz brilla por encima de él, otorgándole un halo de divinidad al protagonista. Cuando empuña la espada permanece quieto unos instantes, asemejándose a una estatua griega en toda su perfección, creando una sensación más irreal que humana del personaje.²³⁵ (BORAU: 2003)

A semejanza de los semidioses griegos, Sigfrido ha pasado sus primeros años oculto en un denso bosque boreal, en compañía de gente común que le ha escondido después de que su padre, el rey Sigmund de Burgundia, perdiera su país. Es en este contexto donde arranca el film de Läng, cuando un arco iris ilumina las copas de las coníferas que ocultan las viviendas, donde el héroe está forjando una poderosa espada, destinada a otorgarle la victoria, sobre todos los que se opongan a la reconquista de lo que considera como su legítima herencia.

²³³ EISNER. Op. Cit.

²³⁴ BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. México DF: Fondo Cultura Económica.

²³⁵ BORAU. Op. Cit.



Fig. 3.15. Sigfrido forjando su espada, en una escena de *Los nibelungos*, de Fritz Läng. 1924

También Crimilda advertirá un halo de divinidad en su persona idealizada, adquiriendo en el transcurso de la película una actitud de diosa que recuerda a Teodora, emperatriz de Bizancio, en los mosaicos de Rávena. Fig. 3.16.



Fig. 3.16. *Mosaico de Teodora*. (546-548). Iglesia de San Vital. Rávena. Italia

Fritz Läng parece incorporar en su película la herencia de los pintores románticos como Friedrich, situando e incorporando a la burguesía y a la nobleza, sólidamente establecida, con los elementos que se salen de lo ordinario y que están emparentados con lo fantástico, lo sobrenatural y lo divino (Fig. 3.17).



Fig. 3.17. Escena de Krimilda y Atila o Etzel, en *Los Nibelungos*. 1924. Fritz Läng.

“*Mujer a la luz de la mañana*” (1818) (Fig. 3.7) o “*Mujer asomada a la ventana*” (1822) (Fig. 3.18) de C.D. Friedrich, son cuadros que se ajustan perfectamente a lo anterior: dos mujeres de la burguesía (se intuye por su atuendo) contemplan de espaldas al espectador dos escenas, un navío visto desde la ventana y un paisaje primaveral, dominados ambos por una profunda meditación en la que lo espiritual queda puesto de manifiesto, y están imprimiendo en la persona, a través de lo que contempla, un misterio casi religioso de la visión de la Naturaleza.²³⁶ (GOMBRICH: 1992).

²³⁶ GOMBRICH. Op. Cit.



Fig. 3.18. *Mujer asomada a la ventana*, 1822. C.D. Friedrich. 44 x 37 cm, óleo sobre lienzo.
Berlín, Nationalgalerie, Inv. Nr. A I 918

La primera parte de “*Los Nibelungos*” representa a Sigfrido como un héroe positivo. La imagen humana y sus movimientos son equilibrados, encarnando así la estabilidad psíquica del personaje, del paisaje que le rodea y donde incluso las flores de los decorados son auténticas y la iluminación es más potente.²³⁷ (JENSEN: 1999).

Con respecto a la escenografía, Läng aplica algunos recursos de fuerte simbolismo emocional, entre los que podemos destacar la desecación repentina del árbol, debajo del cual Sigfrido saluda por última vez a Crimilda. En muy poco tiempo, pasa de estar cubierto de flores a marchitarse adoptando una gráfica forma de calavera

²³⁷ JENSEN, P. M. (1999). *Sombras en el Cine de Fritz Läng*. Madrid: JC Ediciones.

humana, dando a entender el abrupto paso de la felicidad a la tragedia por los que transitaron el héroe y su amada reina.²³⁸ (BONITZER: 2007).

También cabe destacar la representación de su batalla a muerte con el dragón, situada en medio de una cascada de prodigiosas aguas rejuvenecedoras. Aquí, Sigfrido demuestra poseer algunos poderes mágicos, puestos en práctica cuando interpreta el lenguaje de los pájaros y descifra el mensaje que lo marcará para el resto de su vida. Siguiendo los consejos de las aves, se baña en la sangre de su formidable enemigo derrotado y muerto (Fig. 3.19), para adquirir una invulnerabilidad total frente a toda arma. Pero la fatalidad interviene, y una hoja que cae de un árbol sobre su espalda impide que esta protección se extienda a todo su cuerpo. Las consecuencias de este acto aparentemente insignificante van a ser considerables en el futuro de los acontecimientos.



Fig. 3.19. El baño de Sigfrido. Escena de *Los Nibelungos*. 1924. Fritz Läng

²³⁸ BONITZER. Op. Cit.

La segunda parte representa los instintos humanos bajos y traicioneros, las intrigas y las pasiones del hombre, todo está dominado por el caos. Rodada de un modo dinámico, las formas son irregulares, casuales y desorganizadas, el paisaje está menos iluminado y las formas geológicas, como las piedras, serán elementos claros del escenario, asemejándose a la dureza de las escenas. En la primera parte hay una voluntad superior, en la segunda es una energía irracional, dominada por las fuerzas vengativas personales; pero tanto una como otra, coinciden en la arquitectura monumental muy en la línea de lo germánico, donde la propia Naturaleza, con sus formas ornamentales, ya sean árboles, montañas o rocas, cantan al espíritu teutón, con lo que Friedrich y Nolde coincidieron en sus obras pudiendo hablar propiamente de una herencia espiritual alemana, que se perpetúa durante más de un siglo.²³⁹ (EISNER: 2013).

La segunda parte de *“Los Nibelungos”* está llena de pinceladas sueltas y toscas, donde se entrelazan un estado salvaje y varios ambientes, trampas, olor a sangre y a polvo, la lucha de demonios en la guerra y un sentimiento de asfixia en torno a los pocos supervivientes que quedan. A diferencia de su predecesora, en ella los escenarios de paisajes son más bien escasos, y carecen por completo del matiz sobrenatural que poseen, por ejemplo, la cueva del dragón con la cascada mágica, la ciénaga brumosa y la cueva subterránea donde acecha y mora Alberich, todas ellas escenas de la primera parte de *“Los Nibelungos”*.

Los rostros de los personajes se presentan como máscaras gracias al maquillaje y a los primeros planos, en los que se ven los horribles rictus demoniacos (Fig. 3.20) en actores de cuerpos erguidos o contorsionados, dependiendo si el enfocado es alemán o no, tomando, en ocasiones, una significación de total abstracción que se asemeja al expresionismo pictórico de los cuadros de Nolde, donde lo sublime y lo grotesco, lo sagrado y lo profano, la desesperación y la transfiguración, conviven juntos como las

²³⁹ EISNER. Op. Cit.

antiguas obras primitivas medievales, dando una presencia visual a las fuerzas primarias destructivas y creando una nueva evolución del hombre y de la Naturaleza (Fig. 3.21). La lucha entre el bien y el mal está servida. Sigfrido se ve afectado por su propia constitución interna, por el paisaje que le rodea y por los elementos que contribuyen sin saberlo a su propia caída. Su mayor virtud es su bondad y nobleza, pero también será una desventaja de la que los demás se aprovecharán. La inocencia ideal no puede sobrevivir en el ambiente idílico de la primera parte, cambiará y se transmutará en un paisaje tosco y agreste que influirá de manera definitiva en la destrucción final. Las emociones del paisaje representan los sentimientos de la naturaleza humana.²⁴⁰ (EISNER: 2013).



Fig. 3.20. Escena de “*Los Nibelungos*”. 1924.

²⁴⁰ EISNER. Op. Cit.

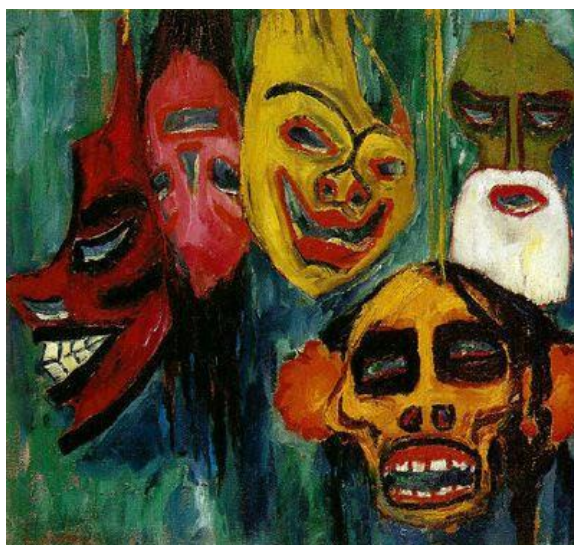


Fig. 3.21. *Máscaras, vida cotidiana III* (1911). Óleo. Emil Nolde.

Las escenografías recreadas por Otto Hunte, potencian aún más el paisaje y muestran la conciliación entre lo arquitectónico y lo artístico, guardando los escenarios, unas líneas vanguardistas mezclados con tintes góticos (Fig. 3.22)



Fig. 3.22. Boceto de Otto Hunte para la escenografía de *Los Nibelungos* de Fritz Läng.

La polaridad entre el bien y el mal se representa a través del paisaje, de su propia luz interna y de la vestimenta de los protagonistas, siendo los trajes negros para Hagen y Brunilda y los blancos para Sigfrido y Crimilda. El atavío gris lo llevará el rey, indicando la postura incierta entre ambos, continuando así, de nuevo, con la tradición pictórica del simbolismo del color que los pintores expresionistas aplicaron en su obra.

Llamada “*La venganza de Crimilda*”, esta segunda parte de “*Los Nibelungos*” gira en torno a la destrucción de todos aquellos que habían colaborado en la muerte de Sigfrido. Para concretar sus planes, la reina viuda acepta, tiempo después, un segundo matrimonio con Atila, rey de los hunos. Pero mientras esto ocurre, Hagen arroja al fondo del río Rin, medio congelado por el crudo invierno, el tesoro de los Nibelungos, impidiéndole a la reina seguir haciendo uso de él para ayudar a los pobres de Worms. Las aguas profundas y oscuras se convierten, de acuerdo a lo explicado por Bachelard²⁴¹ (BACHELARD: 1978), en custodios de riquezas y secretos inalcanzables para los mortales comunes.

Läng representa a los hunos como si fueran cavernícolas semidesnudos, al revés de los germanos siempre ordenados y civilizados, entregados a una existencia de orgías y todo tipo de excesos en sus grotescos palacios y elementales chozas. Atila también aparece como un soberano de fiero aspecto, aun vistiendo sus ropajes de gala con los que recibe a Crimilda.²⁴² (EISNER: 2013).

El líder de los hunos se rinde ante la belleza de la reina viuda y accede a ayudarla en su venganza. Al llegar el verano, Crimilda tiene un hijo con Atila, por lo que aumenta su presión para obtener apoyo en su desquite. Ante las reticencias del soberano de los hunos, quien no quiere violar el sagrado y ancestral compromiso de la hospitalidad para con sus invitados, no duda en sobornar con oro a sus serviles nuevos súbditos para que ejecuten su plan. Este se pone en marcha cuando llegan al palacio de

²⁴¹ BACHELARD, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México DF: Fondo Cultura Económica.

²⁴² EISNER. Op. Cit., p. 104-105.

Atila, tras aceptar la invitación de este último para participar en los festejos del solsticio de verano, los principales jefes Burgundios.

Pero Hagen sospecha de las intenciones de Crimilda, por lo que él y Gunther no viajan solos, sino acompañados por una numerosa comitiva armada. Así, cuando los hunos, desoyendo la tradicional costumbre de respetar a los invitados, comienzan a atacar a los Burgundios en medio de copiosas bebidas y generosos banquetes, estos reaccionan rápidamente y repelen todos los desorganizados ataques que los primitivos jinetes esteparios lanzan contra el palacio de Atila, devenido en baluarte germánico. Para Eisner²⁴³ (EISNER: 2013) Läng no deja de translucir un cierto mensaje de la supuesta superioridad de la “raza aria”, simbolizada con los bien equipados y disciplinados guerreros germánicos, sobre los asiáticos representados casi como simios bestiales.

De este modo contemplamos como el recurso del claroscuro es la clave del cine expresionista y por tanto de esta película, consiguiendo crear una sensación de espacio y opresión, así como también las escenografías oblicuas, irregulares y deformes que no respetan ningún tipo de perspectiva y que nos permiten introducirnos en la psique nerviosa de cada uno de los personajes de esta historia. Rodada en estudio, contribuye a propiciar un factor dramático entre el decorado y los personajes, que se acentúa en el paisaje exterior pero que, a su vez, se refleja en el espacio y paisaje interior, en una sensación de espejo que el expresionismo pictórico y el fílmico supieron aprovechar mediante la deformación de formas y la exaltación del espíritu humano.

Las líneas ascendentes marcaron la estética expresionista; buscando el cielo oscuro y la fatalidad, siempre llevó a los escenógrafos expresionistas ante el Romanticismo que, desde una renovada visión de la Naturaleza, ensalzó al paisaje como espejo de los tormentos humanos. Läng, hijo de arquitecto, estudió pintura clásica y dibujo, la influencia del expresionismo teatral marcó su obra, repleta de contrastes lumínicos, sueños de fantasía y

²⁴³ EISNER. Op. Cit., p. 104-105.

atmósferas místicas, para reverenciar lo sobrenatural, misticismo y alegoría en una escenografía de pura vanguardia.²⁴⁴ (BLAZQUEZ Y MERINO: 2014)

²⁴⁴ BLAZQUEZ, E. Y MERINO, E. (2014) *Escenoplástica y artes escénicas. Aproximación a la Historia de la Escenografía: del Barroco a las últimas tendencias cinematográficas*. Madrid: Ars theatra

III.II *Las tres luces* (1921). Fritz Läng.

El espíritu alemán de cineastas expresionistas como Läng muestra en sus películas el tema de la muerte, pero nunca desde un punto de vista cruel, sino todo lo contrario, observadora, racional y sentida. En “*Las tres luces*” va a ser un personaje masculino quien la personifique. Para Eisner²⁴⁵ (EISNER: 2013), ésta es una concepción particularmente germana de la muerte, que contrasta notablemente con representaciones de la misma elaboradas por otras culturas. En uno de los diálogos más ricos de todo el film, la Muerte le reprocha a una muchacha, que ha descendido hasta el inframundo para reunirse con su marido, el odio y el temor infundados e injustos que todos los mortales sienten hacia su hacer, y que éste solo responde a los mandatos ineludibles de Dios.

La trama comienza cuando la misteriosa personificación de la Muerte se sube a un carro, donde viaja también una pareja de recién casados. Los acompaña hasta un pequeño pueblo alemán anclado en el pasado; allí, un enigmático personaje adquiere un terreno cercano al cementerio, mientras los jóvenes esposos se divierten alegremente en la posada del lugar. Pero sin mediar palabra alguna, el joven desaparece, y se une a un fantasmal y nutrido cortejo que atraviesa un muro que la muerte ha edificado para separar ambos mundos.

Desesperada, la esposa trata por todos los medios de suicidarse para reunirse con su compañero, pero todos sus intentos son vanos. Hasta que después de beber una poción venenosa robada al boticario del pueblo, vislumbra una puerta por la que puede traspasar el muro. Sin embargo, la Muerte le frena el paso con el argumento de que aún no ha llegado su hora. Ante la insistencia de la joven, que cambia su plan original por

²⁴⁵ EISNER. Op. Cit.

otro en el que pretende ni más ni menos que resucitar a su amado, la muerte accede a su pedido, pero después de que la reciente viuda haya completado una serie de pruebas.

La Muerte lleva a la joven a un espacio oscuro donde brillan las vacilantes luces de tres velas, (Fig. 3.23) explicándole que cada una de esas velas que les rodean representa una vida humana que se extingue según el antojo de Dios. El amante se salvará si ella es capaz de conseguir que, al menos, una de las tres luces no se apague; para ello deberá hacer tres viajes. El viaje a lugares remotos, exóticos y lejanos bebe de las fuentes de la pintura Romántica, donde una nueva visión del paisaje supone un nuevo cosmos, donde el simbolismo escenográfico de los cuatro elementos aire, tierra, fuego y agua, definen el *paisaje sublime*.²⁴⁶

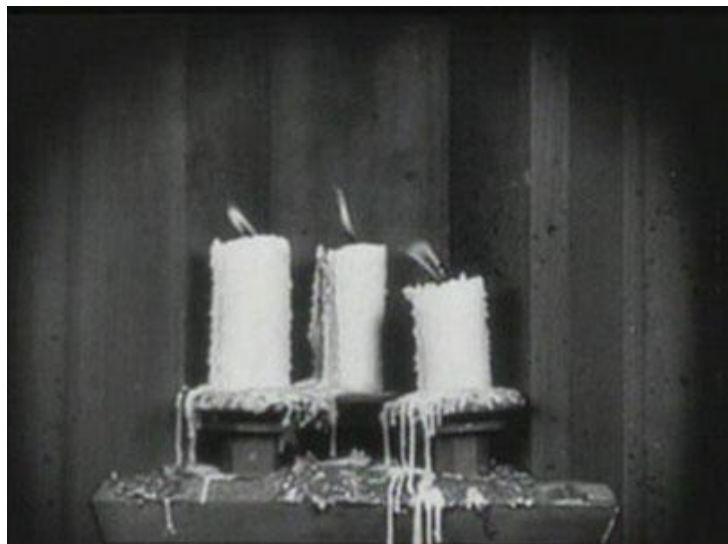


Fig. 3.23. Imagen de las tres velas.

La primera historia transcurre en Bagdad en el siglo IX, la segunda en el carnaval de Venecia en el siglo XVII y la tercera se desarrolla en la antigua China.

En su primer desafío, la joven encarna a una princesa musulmana, enamorada de un no creyente, al que trata de proteger de la turba de fanáticos enfurecidos ante la profanación que significaba para ellos la presencia del extranjero en su mezquita. Aunque la muchacha consigue esconder al forastero dentro de sus mismas habitaciones

²⁴⁶ *Paisaje sublime*: Categoría estética, de la obra ("Sobre lo sublime") del crítico Longino, que consiste fundamentalmente en una belleza extrema, capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, o incluso de provocar dolor por ser imposible de asimilar. El término fue muy popular en el Romanticismo.

palaciegas, creyendo que nadie buscaría en ellas por temor a su hermano, el Califa, su alegría no duro mucho tiempo. Su amado es descubierto, y, al mismo tiempo de ser ejecutado por su delito, se extingue la llama de una de las velas.

A continuación, la trama se desarrolla en las plazas, canales y residencias señoriales venecianas en tiempo de los carnavales. Ahora, la joven interpreta a una aristocrática dama que espera a su amado en su balcón, a la manera de la heroína de “*Romeo y Julieta*”. Igual que en la tragedia de Shakespeare, la muchacha se ve envuelta en una historia trágica de odios irreconciliables entre familias nobles. Y su intento por preservar la vida de su amante de las amenazas de sus enemigos políticos también fracasa, al igual que lo acontecido con Julieta, ya que éste muere por error en un confuso incidente sucedido tras los cortinados de un salón interior. Con él, se apaga la llama de una segunda candela.

La última prueba tiene lugar en la antigua China, donde un extraño mago, que utiliza trucos e ilusiones que recuerdan a los empleados por G. Méliés en sus filmes pioneros de los efectos especiales ²⁴⁷ (BONITZER: 2007) tiene un par de asistentes, que son amantes entre sí. El hechicero recibe una invitación del emperador para actuar en su palacio, por lo que se dirige al mismo montado, junto con su pareja de ayudantes, en una alfombra voladora. Los números presentados por el mago son del agrado del soberano, quien se va quedando con numerosos regalos de su invitado, hasta que llega a exigirle la entrega de la joven. Ambos enamorados se niegan a acatar la orden y se fugan con la ayuda de una varita mágica sustraída a su jefe. Comienza entonces una persecución a lomos de elefantes, atravesando desiertos y campos, y que va a concluir con la muerte del muchacho en medio de un bosque de bambúes. Inmediatamente, desaparece la luz de la última de las tres velas.

²⁴⁷ BONITZER. Op. Cit.

La dama siempre fracasa en sus intentos y la Muerte le dará otra oportunidad ante sus ruegos desesperados. Pero esta vez, la joven deberá encontrar una persona que sustituya a su marido y restablezca el balance entre la vida y la muerte. Nadie responde a sus suplicas, por lo que la viuda se deja caer en el abatimiento, hasta que una noticia inesperada la hace salir de su sopor. Un voraz incendio se propaga en el hospital del pueblo, por lo que la muchacha decide arriesgar su integridad para salvar a los pacientes, incluidos aquellos ancianos que poco tiempo antes le habían negado toda ayuda. Cuando está por concluir sus propósitos, nota que la Muerte está a punto de llevarse a un bebe recién nacido (Fig. 3.24), por lo que decide enfrentarse a ella y ofrecerle su vida a cambio de la del bebé. La Muerte acepta, y, en una de las últimas escenas del film, acompaña paternalmente a los enamorados a través de un campo despejado más allá del muro que los separa de la existencia mortal que dejaron atrás.



Fig. 3.24. Imagen de la muerte pidiendo al bebe

La muerte es representada en esta película en clave romántica, sobrenatural y ligada firmemente a la condición humana y al paisaje. La primera aparición de la Muerte en el film será en una carretera, en un paisaje natural simbolizando el paso a la otra vida y quizás la llegada al jardín edénico propio de la ensoñación cristiana. Así pues, de nuevo se hace indispensable pensar en Friedrich y en el significado de muchos de sus cuadros en los que el referente de la muerte y el paso a la otra vida se

manifestaban a través del paisaje. Fritz Läng recoge la herencia de las pasadas tradiciones pictóricas que provienen de su vocación como pintor.²⁴⁸ (EISNER: 2013)

La muerte es un ciclo de la vida que forma parte de los misterios ocultos de la Naturaleza del otro lado de la realidad, del aquí y del ahora. Se representa a través de un hombre y con ayuda de la iluminación fílmica se sugiere lo tangible y lo intangible, lo cercano y el más allá, en un ideal romántico que se puede observar en “*Cruz en las montañas*” (1808) (Fig. 3.25) o “*Paisaje de invierno con iglesia*” (1811) (Fig. 3.26) de C.D. Friedrich, que contienen la esencia de la vida y del ser humano en una absorción espiritual que emana de la Naturaleza ante el atardecer, relacionando la luz del día con la vida y la inminente llegada de la noche y de la oscuridad con la muerte, siendo ésta algo suave, dulce y misterioso, que aparece al finalizar la jornada y por tanto la existencia.²⁴⁹ (GOMBRICH: 1992).



Fig. 3.25. “*Cruz en las montañas*” (1808) C.D. Friedrich. Óleo sobre lienzo. Kunstmuseum, Düsseldorf.

²⁴⁸ EISNER. Op. Cit., p. 104-105.

²⁴⁹ GOMBRICH. Op. Cit. V.3.



Fig. 3.26 “Paisaje de invierno con iglesia” (1811) C.D. Friedrich. Óleo sobre lienzo. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Dortmund.

La idea de máscaras antropomórficas es añadida también en esta película durante el transcurso del episodio en Venecia; una multitud alegre baja por unas escaleras. Son escenas de carnaval nocturno, (Fig. 3.27) con antorchas encendidas que brillan en la oscuridad. De nuevo, se recuerda a Emil Nolde y a los rostros de los personajes de sus cuadros, tratados en muchas ocasiones como caretas demoníacas llenas de expresión y de crudeza, (Fig. 3.28) otorgando muchas veces la misma idea de muerte, caos y destrucción del hombre en un mismo rostro, en versiones expresionistas que pasan a transformarse en criaturas antropomórficas que rozan lo sobrenatural. Lo irónico y lo crítico entran en escena a través de un concepto (Los Carnavales), que ya utilizara Goya en los siglos XVIII y XIX. El Carnaval conlleva lo caricaturesco, la bidimensionalidad, lo ambiguo, una máscara que oculta un semblante y una personalidad y representa una simbología concreta en el expresionismo; es el triunfo del mito de lo salvaje y lo primitivo²⁵⁰ (DUVIGNAUD: 1979), y así lo reflejaron Nolde, Munch y Fritz Läng, en un constante ir y venir de temas entre la pintura y el cine, según los escritos de Cerrato.²⁵¹ (CERRATO: 2009).

²⁵⁰ DUVIGNAUD, J. (1979). *El sacrificio inútil*. Mexico DF: Fondo Cultura Economica.

²⁵¹ CERRATO, R. (2009). *Cine y pintura*. Madrid: JC Clementine.



Fig. 3.27. Imagen del carnaval nocturno



Fig 3.28. “*La última cena*”. 1909. Emil Nolde. Óleo sobre lienzo. Statens Museum for Kunst.
Copenague

Lo sobrenatural no sólo está contemplado en la muerte, las imágenes, o los decorados, sino también en los elementos; en la película todo queda limitado a las sensaciones de sueño, y nada parece producto de él. Todo se presta a la distorsión expresionista; véase como ejemplo el episodio chino, con sus árboles retorcidos, las

curvas de los tejados y los puentes, que volverán a hacer alusión al paso entre la vida y la muerte.²⁵² (EISNER: 2013).

El elemento simbólico de esta película será el “fuego”, como elemento que absorbe y destruye pero que, a su vez, regenera y purifica. El fuego es el corazón rojo. Lo ardiente es la luz y la Naturaleza nació de ésta, brindando el calor necesario para la vida, pero también es la muerte que destruye y servirá en la película como hilo conductor de los seres terrenales con los superiores. Este simbolismo ambivalente del fuego, lo encontramos en el análisis que hizo Bachelard²⁵³ (BACHELARD: 1966) de dicho elemento, así como su representación sexualizada a través de su identificación con la pasión amorosa.

En medio de un incendio, la protagonista Lil Dagover experimenta una catarsis, y a través de la visión del fuego como elemento de vida, los protagonistas se unirán en el fuego de la muerte, simbolizando en este caso la vida eterna. La llama imperecedera por lo tanto, también representa el amor y su victoria. Para Bachelard²⁵⁴ (BACHELARD: 1966), el elemento incandescente significa además la idea de purificación a través de su facultad para limpiar y esterilizar cualquier cosa. La llama eterna, cuya manifestación más notable y poderosa es el sol, asegura la perduración de la vida mediante un ininterrumpido acto de amor a ésta, por parte del astro rey y sus rayos dispensadores de luz y calor.

La Muerte no puede llevar a cabo el cambio programado y siente la fuerza todopoderosa del amor, pero a la vez sabe el destino inevitable de lo humano: nadie puede resucitar al adorado muerto, ni escapar a su propio final en esta vida. Finalmente, ambos amantes se unen en la misma muerte. La Muerte no ha sido derrotada, pero el amor también sale victorioso. El título final establece el tema de que: “*aquel que pierde la vida, la ganará*”.²⁵⁵ (JENSEN: 1999).

²⁵² EISNER. Op. Cit., p. 54-55.

²⁵³ BACHELARD, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego. Capítulo 4*. Madrid: Alianza.

²⁵⁴ Ídem: Capítulo 7.

²⁵⁵ JENSEN, P. M. (1999). *Sombras en el Cine de Fritz Läng*. Madrid: JC Ediciones. P. 58.

Un elemento iconográfico de relevancia en la película va estar representado por los puentes, siendo estos un conducto entre la vida y la muerte, un paso entre lo terrenal y lo celestial y añadiendo un punto de vista romántico y emocional que se exterioriza en los personajes. Otro tanto ocurre con el muro impenetrable (sólo para los mortales), que la Muerte ha edificado para separar sus dominios de los de la Vida, cubierto por extraños dibujos y que sólo permite a las almas ingresar y nunca regresar por él.

Los escenarios de Warm (Fig. 3.29), arquitecto y director artístico de escenarios cinematográficos expresionistas, parecen dialogar por sí solos; los paisajes nos muestran un mundo alegórico, cargado de guiños y referencias pictóricas en las que la carga poética parece primar y la belleza plástica inunda la pantalla potenciada por el uso de la luz, empleada en este film a la manera de cómo lo explica Borau.^{256/257/258} (BORAU: 2003) / (MOHOLY-NAGY: 2005) / (CERRATO: 2009).

Por último, podemos decir que Läng también se destaca por su acertado balance entre secuencias de ritmo pausado, con otras donde la acción se acelera (como en las escenas de persecución sucedidas en Bagdad, Venecia y China), demostrando su hábil empleo de las imágenes-movimiento explicadas por Deleuze.²⁵⁹ (DELEUZE: 1984).

²⁵⁶ BORAU. Op. Cit.

²⁵⁷ MOHOLY-NAGY. Op. Cit.

²⁵⁸ CERRATO. Op. Cit.

²⁵⁹ DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.



Fig. 3.29. Ejemplo de uno de los escenarios de Warm para “*El gabinete del Dr. Caligari*” (1920).
Director: Robert Wiene.

La arquitectura en el cine expresionista alemán es una de sus características más significativas. Transmite sentimientos y emociones y define a los personajes.

Las escaleras y los puentes definen normalmente dos mundos. Nietzsche decía que: “*la grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta, lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso*”.²⁶⁰

El mito de Orfeo y Eurídice se pone de manifiesto desde el principio de la película. En este caso, será la novia la que tenga que salvar a su amado de las garras de la muerte y sacarle del Hades para recuperar su amor. En el cuadro de Poussin “*Paisaje con Orfeo y Eurídice*” (1649-1651) (Fig. 3.30) el paisaje cobra importancia arrojando a los personajes de la escena. La naturaleza armoniosa sitúa la arquitectura de un castillo y de un puente como paso de un mundo a otro al igual que en la película de Läng.

²⁶⁰ El puente y la escalera simbolizan el paso de un lado a otro como metáfora de la propia vida y de lo efímero de nuestra existencia.



Fig. 3.30. *Paisaje con Orfeo y Eurídice* (1649-1651). Nicolas Poussin. Óleo sobre lienzo.
Museo del Louvre, París, Francia.

El “*Mito de la Caverna*” de Platón²⁶¹ (PLATÓN: 1999) se materializa en la película de Läng a través de la figura del hombre (novio), que se encuentra prisionero dentro de la oscuridad porque la muerte le ha capturado. Platón en su concepto, sitúa al hombre dentro de una cueva desde su nacimiento. Encadenado, sólo puede mirar al fondo de la cueva gracias a una luz. La luz proyecta figuras del exterior que son la única referencia de la realidad que tiene. Si el hombre es capaz de despojarse de las ataduras con las que ha nacido y es capaz de escalar la colina del conocimiento, podrá salir y escapar de la cueva viendo la realidad.

La corte de Praga con Rodolfo II a la cabeza, supuso un claro mecenazgo para el arte y para los artistas del S.XVI. El Manierismo²⁶² hizo su aparición y fue una reacción contra la belleza ideal clásica, exagerando formas y movimientos, escorzos, y alterando el orden de los elementos arquitectónicos. El Expresionismo bebió de sus fuentes siglos

²⁶¹ PLATÓN. (1999). *La República*. Madrid: Editorial Gredos.

²⁶² Manierismo es la denominación historiográfica del periodo y estilo artístico que se sitúa en las décadas centrales y finales del siglo XVI como parte última del Renacimiento. Considerado como una mera prolongación del genio creativo de los grandes genios del Alto Renacimiento (Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, Tiziano)

después y el cine utilizó su propia técnica basándose en él. El cine de Läng puede considerarse Manierista, poco estandarizado y simbólico, alejado del clasicismo de Hollywood. “*Las Tres luces*” es una película anterior al Manierismo, pero utiliza los mismos resortes y objetivos que el término artístico del Renacimiento y que el cinematográfico de los años 50. Como curiosidad y en palabras de Luciano Barriatua:

*“En Las tres luces, las escenas nocturnas transcurren a pleno sol.. Estas escenas se rodaban así simplemente porque todas las copias iban a ser teñidas de azul para recrear el efecto noche. Y eso se hacía siempre en el mudo. Siempre hasta que los archivistas decidieron que el azul era «antiartístico», como ahora se empeñan en «modernizar» los films con nuevas músicas y condenan al olvido, y a menudo a la destrucción, a los acompañamientos originales”*²⁶³ (BERRIATÚA MARTÍN: 2000)

La historia además reconstruye la escenografía de sombras del Ultramundo universo. Läng, con su genio arquitectónico, mostró la oscuridad del Reino de los Muertos, del Más Allá, apoyándose en la monumentalidad y la épica, una solemnidad de contrastes que se reveló en la trayectoria de Orson Welles. Sobre el montaje, se impuso la escenografía, el sello y la carta de presentación del Expresionismo; el espacio escénico muestra una cara nueva de lo pintoresco con escenas sobrenaturales. El vestuario, basado en parte las obras del museo Heinrich Umlauff, se fundieron con los paisajes y con el Muro barrera del más allá. El Muro separa el más allá del más acá, elemento esencial para representar el mundo de los muertos. Los diseños de decorados, desde la emoción, revitalizó la historia de los enamorados. Orfeo y Eurídice fueron el punto de partida para el genial Hermann Warm, que diseñó con Walther Röhring los espacios de Gabinete del Doctor Caligari. El uso de Sombras, basados en una sólida y fuerte estructura ampliada por la fotografía de Fritz Arno Wagner, Erich Nietschmann y HermannSaalfrank, por la iluminación de Robert Herlth y Walter Röhring, se unirán a la metáfora de la caverna para encumbrarse en Nosferatu. Como referencia de todo este universo, se tomó como ejemplo a las reformas escénicas de los iniciadores Appia²⁶⁴ y Craig²⁶⁵. Mientras Adolphe Appia centraba sus

²⁶³ BERRIATÚA MARTÍN, L. (2000) *Los negativos de exportación en el cine mudo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

²⁶⁴ Adolphe Appia: Atraído por la obra de Wagner, concibe entre 1891 y 1892 una puesta en escena y decorados para *El anillo del nibelungo*, *Los maestros cantores de Núremberg* y *Tristán e Isolda*.

investigaciones entre la luz-música-intérprete, el inglés Edward Gordon Craig, tomando como punto de partida la obra de Shakespeare (Fig. 3.31, 3.32 y 3.33), evolucionó hacia preocupaciones sobre el volumen y la tridimensionalidad de la escena, concebida como un todo donde el actor no es más que otro volumen dentro del espacio.



Fig. 3.31. Diseño de Edward Gordon Craig para la última escena de “*Hamlet*”, para la puesta del teatro de Arte de Moscú, 1912



Fig. 3.32. Diseño Edward Gordon Craig: “*Hamlet*” (1909) "To be or not to be"

²⁶⁵ Gordon Craig, escenógrafo, destacaba por el minimalismo, focalizando la atención sobre los actores y la iluminación. Además, introdujo la idea de unidad conceptual que acompañó toda su producción. Trabajó en la famosa producción de *Hamlet* con el Teatro de arte de Moscú de 1912.

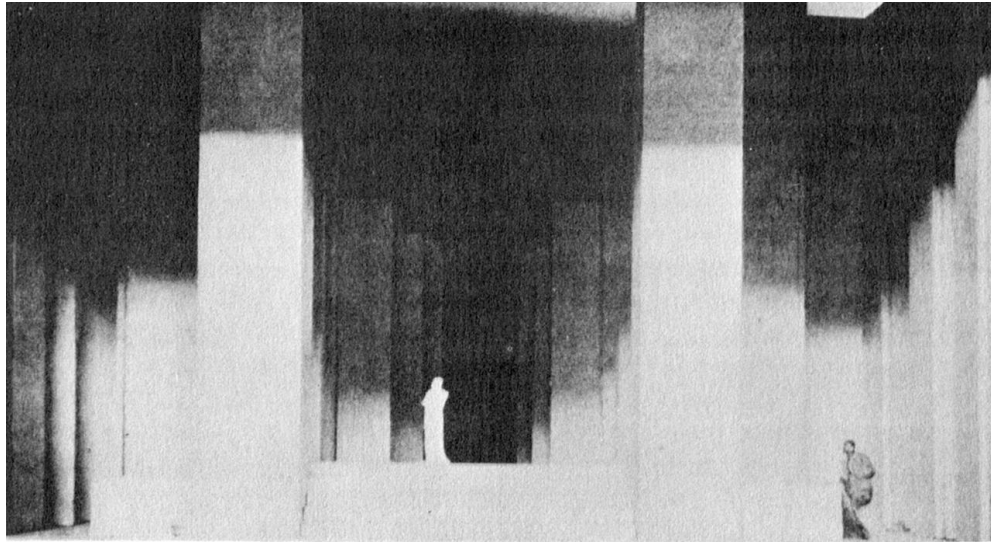


Fig. 3.33. Diseño Edward Gordon Craig: “*Hamlet*” (1909) Última escena.

Appia defendía el concepto de la escena como espacio y la necesidad de una plástica caracterizadora del drama, abogaba por la primacía de la figura del actor eliminando todo aquello que entrara en contradicción con su presencia. Craig, con su concepto sobre la “teatralidad pura” y la sobrevaloración del papel del director, supedita totalmente al actor en función de la expresividad plástico-espacial de la representación (Fig. 3.34, 3.35, 3.36, 3.37 y 3.38).



Fig. 3.34. Diseño de Edward Gordon Craig Estudio para un decorado. 1908

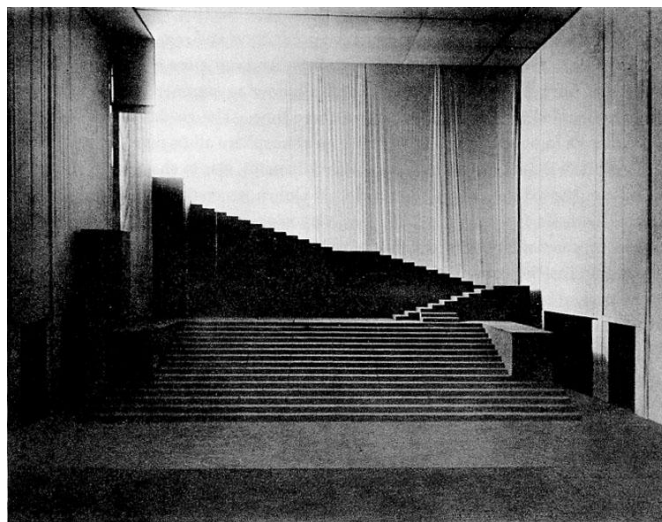


Fig. 3.35. Imagen de una escenografía de Appia. “*Orpheus*”, Hellerau 1913.



Fig. 3.36. “*Espacios rítmicos*”. Bocetos de Adolphe Appia, 1909-1910



Fig. 3.37. Boceto para una escenografía de Adolphe Appia, 1909-1910

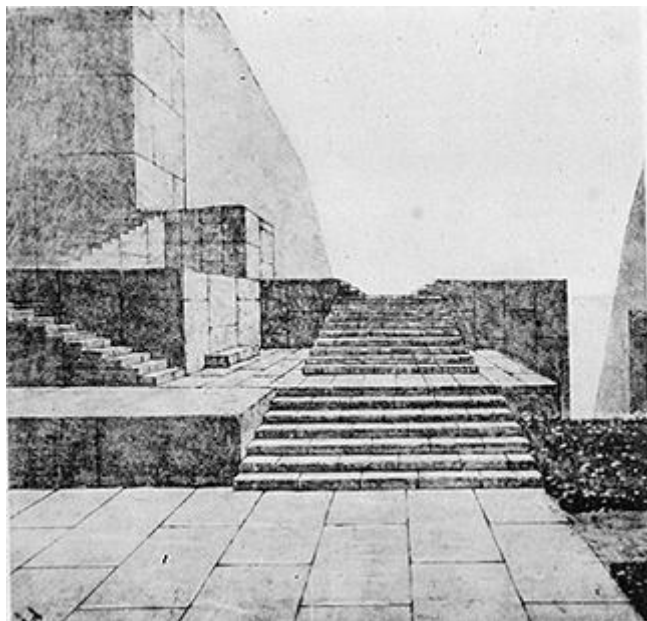


Fig. 3.38. Boceto para una escenografía de Adolphe Appia, 1909-1910

Capítulo IV. *El árbol como imagen de soledad y de expresión humana*

Ciertos cuadros de principios del siglo XIX representan, en ocasiones, una empatía intensa entre la vida humana y la de un árbol determinado, siendo este componente inanimado del paisaje, una presencia sentida con personalidad propia, que será pintado como si fuera un retrato.

Pero antes de identificarse con las personas, los árboles eran encarnaciones de ancestrales fuerzas divinas, cosa que han podido comprobar tanto antropólogos como historiadores al estudiar diversas comunidades que han existido a largo de los últimos milenios. Hay dos maneras de entender el “árbol sagrado”: como especie y como individuo. Algunos pueblos consideran sagrada una especie determinada; de ese modo, algunos pueblos africanos adoran el baobab, como los celtas veneraban el roble. En cambio, otras culturas eligen un ejemplar determinado, como el ahuehuate de Oaxaca, en México, o el espino de Glastonbury, en Inglaterra. En la mitología grecorromana, el olivo estaba consagrado a Atenea, mientras que el laurel a Apolo, la vid a Dionisio y la encina a Zeus, entre otros ejemplos.²⁶⁶ (ELIADE: 1972).

Hay que tener en cuenta también el carácter simbólico que los árboles han tenido para muchas culturas, lo que potencia su identificación con aspectos del mundo natural y sobrenatural. En ese sentido citamos a Mircea Eliade, que dijo lo siguiente sobre el tema en su obra *Tratado de Historia de las religiones*:

²⁶⁶ ELIADE, M. (1972). *Tratado de historia de las religiones*. Mexico DF: Biblioteca Era.

«...Para la experiencia religiosa arcaica, el árbol (o más bien ciertos árboles) representa un poder. Hay que añadir que este poder se debe tanto al árbol en cuanto tal como a sus implicaciones cosmológicas. Para la mentalidad arcaica, la naturaleza y el símbolo coexisten. Un árbol se impone a la conciencia religiosa por su propia sustancia y por su forma, pero esa sustancia y esa forma deben su valor al hecho de que se han impuesto a la conciencia religiosa, que han sido "escogidas"; es decir que se han "revelado"...No se puede hablar propiamente de un "culto del árbol". Nunca ha sido adorado un árbol nada más que por sí mismo, sino siempre por lo que a través de él se "revela"; por lo que implicaba y significaba».²⁶⁷ (ELIADE: 1972).

Continuando con su análisis del simbolismo sagrado de los árboles, M. Eliade nos explica algunas de las razones para su sacralización entre los pueblos de la antigüedad:

«Así -y regresamos con esto a las intuiciones primeras de la sacralidad de la vegetación-, es en virtud de su poder, es en virtud de lo que manifiesta (y que lo sobrepasa), como el árbol se convierte en objeto religioso. Pero este poder, a su vez es validado por una ontología: si el árbol está cargado de fuerzas sagradas, es que es vertical, que crece, que pierde sus hojas y las recupera, que por consiguiente se regenera ("muere" y "resucita") innumerables veces, que tiene látex, etc. Todas estas validaciones tienen su origen en la simple contemplación mística del árbol en cuanto "forma" y modalidad biológicas. Pero sólo después de su subordinación a un prototipo -cuya forma no es necesariamente de orden vegetal- adquiere el árbol sagrado su verdadera validez. Es en virtud de su poder, dicho de otra manera: es porque manifiesta una realidad extra-humana como un árbol se hace sagrado. Por su simple presencia ("el poder") y por su ley propia de evolución (la "regeneración"), el árbol repite lo que para la experiencia arcaica es el cosmos entero. El árbol puede sin duda convertirse en un símbolo del universo, forma bajo la cual lo encontramos en las civilizaciones evolucionadas. Pero para una conciencia religiosa arcaica el árbol es el universo, y es el universo porque lo repite y lo resume al mismo tiempo que lo "simboliza". Únicamente queremos poner de manifiesto que si el todo existe en el interior de cada fragmento significativo, no es porque la ley de la "participación" (especialmente tal como la comprendía Lévy-Bruhl) sea verdadera, sino porque todo fragmento significativo repite el todo. Un árbol se hace sagrado, sin dejar por ello de ser árbol, en virtud del poder que manifiesta; y si se convierte en árbol cósmico, es que lo que manifiesta repite en todo punto lo que manifiesta el cosmos».²⁶⁸ (ELIADE: 1972).

Más adelante, Eliade completa su análisis, relacionando a los árboles con las posteriores construcciones sagradas que diferentes civilizaciones han levantado para honrar a sus divinidades. En sus palabras, esta continuidad se debió a que:

²⁶⁷ Ídem: p. 244.

²⁶⁸ Ídem.

«El lugar "sagrado" es un microcosmos, porque repite el paisaje cósmico; porque es un reflejo del todo. El altar y el templo (o el monumento funerario o el palacio), que son transformaciones ulteriores del "lugar sagrado" primitivo, son también microcosmos, porque son centros del mundo, porque se encuentran en el corazón mismo del universo y constituyen una imago-mundi. La idea de centro, de realidad absoluta-absoluta por ser receptáculo de lo sagrado- está implicada incluso en las concepciones más elementales del "lugar sagrado"; concepciones en las cuales nunca falta el árbol sagrado. La piedra representaba la realidad por excelencia: la indestructibilidad y la duración; el árbol con su regeneración periódica manifestada el poder sagrado en el orden de la vida. Con el tiempo, el "paisaje microcósmico" se redujo a uno solo de sus elementos constitutivos, al más importante: al árbol o al pilar sagrado. El árbol acabó por expresar por sí solo el cosmos, incorporando, bajo una forma aparentemente estática, la "fuerza" de éste, su vida y su capacidad de renovación periódica».²⁶⁹ (ELIADE: 1972).

Este carácter sagrado de los árboles, debido a su identificación con los dioses del mundo natural, fue trasladándose al ámbito estrictamente humano a través de los mitos y leyendas de diversos pueblos en distintas épocas. Volviendo a tomar como ejemplo a la mitología grecorromana, podemos ver cómo ciertas personas eran directamente transformadas en árboles, unas veces como castigo por haber cometido graves faltas, y otras como una forma de recompensar, mediante una existencia mucho más larga que la humana, a quienes habían llevado una vida ejemplar. Este es el caso de Filemón y Baucis, nobles ancianos que, a pesar de su pobreza, honraron con creces su voto sagrado de la hospitalidad para con sus invitados, que resultaron ser nada menos que Júpiter y Mercurio. Estos dioses recompensaron a sus generosos anfitriones poco antes de que ellos hubieran muerto, transformándolos en un roble y un tilo, respectivamente, según nos lo cuenta Ovidio en *"Las Metamorfosis"*.

Así es como retornamos al punto central del tema que vamos a explicar en este capítulo, la identificación de ciertas personas con determinados árboles, todos ellos inmersos en paisajes naturales que les sirven de contexto.

²⁶⁹ Ídem: p. 248.

Un pintor romántico muy utilizado en el cine, Thomas Cole, explicó a grandes rasgos la esencia de lo que este capítulo desarrolla:

«Mi intención se ha sentido muchas veces atraída por la aparente actividad y expresividad de los objetos circundantes, especialmente los árboles. Se debe a algún parecido con las formas humanas. Hay expresión de afecto en las ramas entrelazadas... los árboles se asimilan unos a otros en forma y carácter.

*Expónganselos a la adversidad y la agitación y surgirán mil caracteres originales, debatiéndose por la existencia o la supremacía. En las cumbres montañosas, expuestos a las tempestades, los árboles se agarran a los riscos con sus raíces torcidas, y luchan contra los elementos con violentas contorsiones».*²⁷⁰ (ROSENBLUM: 1999)

Friedrich trató el tema desde un punto de vista más sentido y empático aún, del que describe Thomas Cole en su texto. En “*El árbol solitario*” (1822) (Fig. 4.1), un inmenso roble domina la escena. Situado en el centro de la composición cobija bajo sus ramas y hojas a un pastor que está apoyado en el tronco, lo que humaniza más aún su forma en la escena. El roble, algo contorsionado, se convulsiona en una lucha contra los elementos. Sus ramas retorcidas y sus hojas simbolizan el aferramiento a la tierra, y su tronco la emersión casi punzante hacia el cielo, como si de un sentimiento de búsqueda de Fe se tratase. Pero también es un árbol firme, anclado al suelo, equilibrado, inspirador de un misticismo religioso. El valle, las montañas, los demás árboles y en definitiva la propia Naturaleza, parecen girar a su alrededor. Otros de ejemplos de obras de Friedrich con el árbol como protagonista y ejemplo de melancolía, son sus litografías: “*Mujer con tela de araña*” (1803) (Fig. 4.2) y “*Mujer con un cuervo al borde del precipicio*” (1803) (Fig. 4.3).

²⁷⁰ ROSENBLUM, R. (1999). *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza Editorial. P.47



Fig. 4.1. *Paisaje campestre*, también conocido como *El árbol solitario* (1822). Caspar David Friedrich.
Óleo sobre lienzo. Berlín, Nationalgalerie



Fig. 4.2. *“Mujer con tela de araña”* (1803), Caspar David Friedrich. Litografía. Museo
Hamburger Kunsthalle

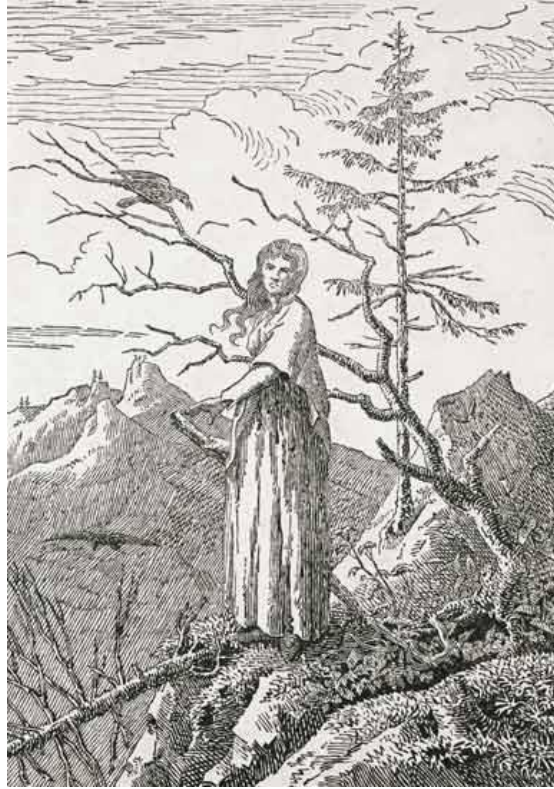


Fig. 4.3. “Mujer con tela de araña” (1803), Caspar David Friedrich. Litografía. Museo Hamburger Kunsthalle

Hay que tener en cuenta la figura del pastor con su rebaño de ovejas; contemplativo, tranquilo, adquiere como el paisaje una atmósfera de divinidad, contrastando con la emoción y el sentimiento vital que sugiere la desnudez casi dolorosa de alguna de sus ramas, sintonizando las emociones humanas con las del propio árbol. El roble solitario y misterioso interioriza en el propio paisaje la idea de soledad y de vida contemplativa.²⁷¹ (GOMBRICH: 1992).

Una visión distinta, no ya plena de paz y serenidad, sino de movimientos convulsos y dramatismo, es aquella que el mismo Friedrich nos ofrece en “*El árbol de los cuervos*” (1822) (Fig. 4.4), donde las ramas retorcidas de este árbol, se asemejan, a los brazos desesperados de una persona que pide auxilio ante las inminentes llegadas del ocaso y la muerte, simbolizadas por las negras y siniestras aves que acuden en bandos para invadir su cuerpo. Esa visión será también utilizada por el director Tim Burton en varias de sus películas. Con una estética más expresionista basada en el

²⁷¹ GOMBRICH, E.H. (1992). *Historia del arte. Volúmenes 2 y 3*. Barcelona: Garriga

propio Expresionismo cinematográfico alemán, pero también reveladora, donde los árboles y sus ramas secas y retorcidas alimentan la fantasía y los estados del alma como en *"Eduardo Manostijeras"* (1990) o *"Sleepy Hollow"* (1999) (Fig. 4.5 y 4.6). De este modo árbol y cine a través del simbolismo, expresan una iconografía desdoblada y original, capaz de contar cosas por sí mismas y de expresar los sentimientos del alma humana, de lo que podemos llamar cuadros vivientes.



Fig. 4.4. *El árbol de los cuervos*, 1822. Caspar David Friedrich. Museo del Louvre, París.



Fig. 4.5. Árboles en “*Sleepy Eduardo Manostijeras*” de Tim Burton. (1990)



Fig. 4.6. Árbol en “*Sleepy Hollow*” de Tim Burton. (1999)

IV.I. *Carrington* (1995). Christopher Hampton

La identificación entre ciertos tipos de árboles con determinadas personas a través de las imágenes de los primeros, que remiten a particulares rasgos en el carácter de las segundas, es un recurso artístico que no sólo fue empleado en la pintura, como vimos con el cuadro de Friedrich “*Paisaje a la luz de la mañana*” (1822), sino también en el cine.

En este sentido, Christopher Hampton en su película “*Carrington*” (1995) hace alusión a este tipo de paisajes y de personajes solitarios, con un gusto por la vida campestre impregnado de metáforas arbóreas y dotando de elementos simbólicos a la Naturaleza circundante.

Ham Spray, será la mansión que habiten dos de los componentes del Grupo de Bloomsbury, Dora Carrington y Lytton Strachey. Su jardín estará repleto de árboles y flores que llegaban de los lugares y de los países exóticos donde el grupo solía viajar. Se retoma por tanto el sentido y valor del viaje. Ese Gran Viaje resulta vivificador para la obra artística del Grupo. Los paisajes iluminados del mediterráneo son una fuente de deleite y de inspiración extrema. El deseo de conocer lugares y culturas nuevas se intercala con los valores de artistas ilustrados. Pero sin duda, su Gran Viaje será a España; supondrá el encuentro entre lo onírico y lo pintoresco con las visitas a Granada, Córdoba, Sevilla, Madrid y Toledo, con el descubrimiento del Greco y de Goya que estimuló el deseo de pintar de Dora. Al mismo tiempo, el Grupo quedará atrapado en lo que definieron como “primitivo paisaje”. El paisaje español inunda su visión de la realidad y ésta, será transmutada en la campiña inglesa, donde vivirá la pareja y quedará representada en la obra pictórica de Carrington con su colorido y sus contrastes.

Dora será la encargada de metamorfosear sus dos moradas, Tidmarsh Mill y Ham Spray, insistiendo en diseños de estilo victoriano y pintando los muros con los sueños de la artista, en un canto sublime a la naturaleza, escenificando su particular Edén. El mundo mágico de los paisajes se expresa en Carrington de una manera viva y pasional.

Los paisajes son más luminosos al principio, con más exteriores; a medida que avanza la película, irán ganando los paisajes interiores, resultando más sombríos. La felicidad del principio irá desapareciendo, para dar paso a un trágico final.

La naturaleza pintada inunda la casa. Los libros, los cuadros y las panorámicas de las lomas, vistas desde las distintas ventanas, expresaban el valor de un paisaje admirado y exaltado.

Troncos de árbol y protagonistas aislados, en un drama más humano que físico, convirtiendo sus siluetas en espejos microcósmicos de una radiante vitalidad orgánica, donde el tronco cortado de una encina frente a la mansión “*Ham Spray*”, se transformará en un observador del paso del tiempo y en visionario de la tragedia final de la película. Lytton morirá de cáncer y Carrington, incapaz de superar su pérdida, acabará suicidándose.

El tronco de la encina simbolizará la fuerza, la individualidad y será un icono entre el norte y el sur ²⁷² (ABELLÁ: 2001). Es el árbol sagrado de Zeus que rodeaba su santuario y revelaba la presencia de un dios supremo, observante de todo aquello que acontecía bajo sus dominios, adquiriendo una importancia relevante en la película que, al igual que en el citado anterior cuadro de Friedrich, se exalta de nuevo un tipo de vida campestre en un paisaje edénico pero de un cromatismo potente y lumínico similar al de obra de André Derain, que estará representado en el mural de “*Tidmarsh Mill*”, la primera casa de campo de la pareja protagonista; un paraíso particular y de ensueño, de naturaleza cautivadora, que será el culmen de su felicidad. Volvemos a encontrar aquí una relación, en ambos sentidos, de las influencias recíprocas entre la pintura y el cine,

²⁷² ABELLÁ, I. (2001). *La magia de los árboles. Simbolismo. Mitos y Tradiciones. Plantación y cuidado*. Barcelona: RBA Editores.

tal como lo postulan Ortiz y Piqueras²⁷³ (ORTIZ y PIQUERAS: 1995), Borau²⁷⁴ (BORAU: 2003) y Cerrato²⁷⁵ (CERRATO: 2009).

Esta casa, estará rodeada de manzanos y cerezos que contienen los reflejos de figuras simbólicas, como personificación del fruto de la vida que brota de sus ramas, asemejándose a un templo donde sus habitantes adquieren las bendiciones de los árboles y del lugar.

La tradición romántica de pintores como C. D. Friedrich se describe en esta película y narra el paisaje y su concepción, tal y como lo expresó uno de sus coetáneos, Philipp Otto Runge: “El paisaje... debería cumplir la premisa de que las personas se vieran a sí mismas, sus propiedades y sus pasiones, en todas las flores y plantas y en todos los fenómenos naturales.”²⁷⁶ (ROSEBLUM,; 1999).

Dora Carrington (Emma Thomsom) y Lytton Strachey (Jonathan Price), unen sus fuerzas con la energía de las plantas y de los árboles que conviven con ellos en un mundo primitivo, contemplativo, descifrando el misterio de la vitalidad de la Naturaleza. Es la visión de un universo elitista, selecto, victoriano, ausente de la realidad y de los cambios en las ciudades y en las industrias, que se estaban llevando a cabo en la Europa del momento, principios del siglo XX. Pero es también la actitud de una cierta aristocracia de intelectuales, que se desentendió de los problemas del mundo que les rodeaba, hasta el punto de tratar de ignorar el gran trauma que significó el

²⁷³ ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J. (1995). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.

²⁷⁴ BORAU, J.L. (2003). *La pintura y el cine*. Madrid: OCHO Y MEDIO.

²⁷⁵ CERRATO, R. (2009). *Cine y pintura*. Madrid: JC Clementine.

²⁷⁶ ROSENBLUM,., Op. Cit., p. 68.

desarrollo de la Primera Guerra Mundial, sumergiéndose en su idealizada *Arcadia* privada de los campos ingleses.²⁷⁷ (HAUSER: 1983).

Según Eduardo Blázquez en palabras de su libro “Paisajes en la literatura y el cine”: “Mientras Tidmarsh Mill fue una tumba repleta de hongos, el paisaje encantado de la segunda mansión, Ham Spray, resultó generoso y adorable para los personajes que vivieron y visitaron el lugar para potenciar y exaltar la vida placentera como ocupación.

La gran encina frente a “*Ham Spray*”, la segunda mansión de los protagonistas, ejerce de árbol sagrado, como en el cuadro de C.D.Friedrich “Árbol de los Cuervos” (1822). Tiene un valor individual y simbolizan la fuerza y el alma, la transitoriedad de las cosas, la fugacidad, es una representación sombría de la muerte y al mismo tiempo es un elemento onírico. En contraste, en la casa, los ramos de rosas adornaban la ceremonia del té. La gran encina representa la figura barbada de Lytton, ambos tienen una disposición natural para hacer del espacio y del tiempo dimensiones sagradas. El árbol se representa así como una morada. La decoración de esta residencia será un canto a la Naturaleza (Fig. 4.6) y se verá reflejada en sus personajes. Lytton, como un Zeus moderno, será el centro de ese pequeño mundo construido por las personas que frecuentan las dos casas que aparecen en la película; posee la fuerza de la encina y todos giran en torno a él, como las constelaciones alrededor de la estrella polar y como los demás dioses entorno a la deidad de Zeus, en busca de las fuentes de conocimiento y de la luz que brotan de él y que le sirve de guía.²⁷⁸ (ELIADE: 1972).

²⁷⁷ HAUSER, A. (1983). *Historia social de la literatura y el arte. Volumen 3*. Barcelona: Labor.

²⁷⁸ ELIADE. Op. Cit.



Fig.4.6. Grupo de Bloomsbury en la residencia “*Ham Spray*”

Del mismo modo y con una analogía similar a la hermandad Prerrafaelista, el grupo de Bloomsbury, se constituye con una ideología liberal, rompedora y humanista, tomando en muchos casos a la naturaleza como ejemplo y situando el simbolismo pictórico en sus obras.

En “*La Odisea*” de Homero hay una frase que resume el espíritu de Lytton: “Estaba en Dódona, a donde había ido a saber por mediación de la encina sagrada la voluntad de Júpiter.”

Los lirios blancos que adornan el jardín de la primera casa de la película, “*Tidmarsh Mill*” (Fig. 4.7) representan la propia virginidad de Dora Carrington en ese momento de su vida. Pero más adelante, estas flores albinas desaparecerán y se transmutarán en manzanos con el fruto tentador que Dora, como una nueva Eva, ofrecerá a los hombres. Los lirios blancos son una figura iconográfica utilizada por los pintores modernistas como símbolo de pureza y feminidad.²⁷⁹ (GOMBRICH: 1992).

²⁷⁹ GOMBRICH. Op. Cit..

Árbol - Mujer supone un binomio de símbolos ancestrales y universales de la energía regeneradora, de la fuerza sexual creadora y fertilizante. Virginia Woolf en sus libros, especialmente en "*Orlando*" (1928), utiliza esas mismas alegorías.

Esta relación simbólica tan estrecha está unida además a la Tierra, madre de todo cuanto existe en su superficie, y es un componente fundamental en la Naturaleza. Estas concepciones las desarrolló G. Bachelard en su obra "*La tierra y las ensoñaciones del reposo*"²⁸⁰ (BACHELARD: 2006), haciendo especial referencia al significado de las imágenes alegóricas relativas a las *raíces* de un vegetal.



Fig. 4.7. Pintura de Dora Carrington de "*Mill House*", Tidmarsh, Pangbourne.

²⁸⁰ BACHELARD, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México DF: Fondo Cultura Económica.

IV.II *Sentido y Sensibilidad* (1996). Ang Lee

El salto escarpado de la vegetación dentro del jardín particular, y el atractivo de una Naturaleza infinita y expansiva fuera de él, aparece en “*Sentido y Sensibilidad*” de Ang Lee (1996). Y van a ser los árboles, con su envolvente figura, los que rigen de algún modo, por una concepción unitaria de vida, las de las propias protagonistas de la película, que van a constituir una pareja alegórica.

Las luces de Apolo reinan en esta historia de la escritora Jane Austin (1775-1817); la naturaleza recreada bebe de la pintura holandesa y de los paisajes románticos británicos, de grandiosos panoramas y de cielos atormentados que se alían con la apasionada Marianne (Kate Winslet). El valor pintoresco de la vida pastoral se alterna con el oscuro paisaje saturniano.

En “*Sentido y Sensibilidad*”, una gran mansión renacentista “Norland” en Sussex, alberga en un principio a las tres hermanas y a su madre, rodeada y protegida por setos, que suponen para ellas un escudo de naturaleza en un primer jardín edénico del que van a ser desalojadas. Cuando esto ocurre, el paisaje y la vegetación cambiarán tornándose oscuros, turbios, con la imagen solitaria de los álamos representando exteriormente su propio centro interior, que en aquel lugar entra en resonancia. La modesta morada en la que tendrán que vivir, remite a los interiores austeros del pintor Jacques-Louis David en “*El diputado de la Convención Michel Gérard y su familia*” (1792-95), (Fig. 4.8). La atmósfera se matiza parcialmente con Johannes Vermeer²⁸¹, aunque se imponen los blancos y las texturas de Henry Walton²⁸²; sin embargo, el espíritu del

²⁸¹ Johannes Vermeer van Delftes (1632-1675), es uno de los pintores neerlandeses más reconocidos del arte Barroco. Vivió durante la llamada Edad de Oro neerlandesa, en la cual las Provincias Unidas de los Países Bajos experimentaron un extraordinario florecimiento político, económico y cultural.

genio de Nash²⁸³ está en la caprichosa, inmaculada y austera casa donde viven las tres hermanas y su madre.²⁸⁴ (BLÁZQUEZ MATEOS: 2002).

John Nash planteó una valiosa alianza entre el mundo clásico y la gracia pintoresca al crear “Blasie Hamlet” (1809-1811), un pueblo próximo a Bristol. Diseñó un plano rural y una arquitectura deliciosa y campestre, enriquecida por unos tejados con curvas y con unos muros con celosías en las ventanas. Algunas de estas arquitecturas son acogidas por el cine, para retomar el espíritu o los jardines.



Fig. 4.8. *El diputado de la Convención Michel Gérard y su familia* (1792-95) Jacques-Louis David.
Museo de Tessé Le Mans, Francia.

Ang Lee, emplea en todo este film, imágenes cargadas de contenido poético, como las de la campiña inglesa que recuerdan las visiones del mito de *Arcadia*, un

²⁸² Henry Walton (1746-1813), pintor inglés. Poco se sabe de su vida, su obra más antigua está datada en 1768. Durante la década de 1770, trabajó como retratista y pintando miniaturas.

²⁸³ John Nash (1752-1835): El Adaptable. Arquitecto británico del S. XIX, maestro del estilo pintoresco.

²⁸⁴ BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2002). *Paisajes en la literatura y el cine*. Ávila: Editorial Asociación Hidalgos Afuero de España.

entorno natural primitivo aún sin contaminar por el progreso de la industrialización (Fig. 4.9). En este sentido, se recurre a un lenguaje cinematográfico que Cerrato,²⁸⁵ (CERRATO: 2006) nos explica claramente en su obra dedicada a Víctor Erice.



Fig. 4.9. Escena pastoril de la familia Dashwood. *Sentido y Sensibilidad* (1996). Ang Lee

El árbol va a ser la imagen perfecta de expansión y de atracción que opera en la película, y acabará humanizándose como en los cuadros del paisajismo romántico alemán. También sus contemporáneos ingleses, como John Constable, hicieron uso de las imágenes de árboles para identificarlas con distintos caracteres humanos integrados al paisaje campestre. Esto lo podemos apreciar en algunas de las pinturas de este artista romántico, como “*Tronco de Árbol*” (1821) (Fig. 4.10). En ella, Constable expresa en el grueso y macizo tronco, toda la fortaleza de este vegetal, asemejándolo con el cuerpo de un atleta fornido, que parece custodiar al resto del bosque, pero que se mantiene un

²⁸⁵ CERRATO, R. (2006). *Víctor Erice: el poeta pictórico*. Madrid: JC Clementine.

tanto aislado de este, a la manera de un hermano mayor paternal y protector.²⁸⁶
(GOMBRICH: 1992).



Fig. 4.10. *Tronco de Árbol*. 1821. John Constable. Óleo Sobre Lienzo. Royal Academy of Arts of London. Londres.

Los robles que rodean la modesta casa campestre, a la que tienen que mudarse después de ser desalojadas de su antigua mansión, potencian de nuevo el gusto por la vida pastoril y entran en relación con la mayor de las hermanas, Elinor (Emma Thompsom), remitiendo a la pujanza moral, a la tenacidad y a la presencia de ánimo que este personaje (el “sentido”) infunde en la película a aquellos que la rodean. Recordemos que el roble era el árbol consagrado a Zeus por sus cualidades de fortaleza y de compenetración con el suelo, tal como lo vimos en el libro de M. Eliade (1972) que ya hemos analizado en páginas anteriores. Además, este robusto vegetal connota un

²⁸⁶ GOMBRICH. Op. Cit. V. 3.

simbolismo de unidad entre él y la tierra, que confluye en la idea de maternidad primordial de esta última, tal como lo expresa Bachelard.²⁸⁷ (BACHELARD: 2006).

Apolo consagró la cigarra - que toca su lira incansablemente- al roble, donde las abejas enjambran el interior de su tronco y los pájaros carpinteros redoblan en su corteza para interpretar augurios²⁸⁸ (DE GUBERNATIS: 2003). La naturaleza de Elinor se define así, ligera de pensamiento, consejera a la que todos pueden acudir (Fig. 4.11), y fiel protectora de su madre y hermanas. Pero también es reservada, y dada a sufrir en silencio sus conflictos interiores, que trata de ocultar, a fin de que los demás no se preocupen por ella. Representa cabalmente el papel de hermana mayor, que obra muchas veces como sustituta de un padre ausente y de una madre superada por las circunstancias. Es, en la concepción de Jane Austen, el buen sentido, una mujer práctica y sensata a la hora de tomar decisiones en cuanto a su futuro y el de sus familiares más directos. Así, Elinor se identifica en cuanto a su personalidad profunda con el roble y con la tierra.

En marcado contraste, la sensibilidad acusada de Marianne se relaciona, sin duda, con el paisaje británico cargado de melancolía y lluvia (Fig. 4.12). El agua, ya sea en forma de precipitación o alojada en fuentes y estanques, juega un papel feminizador que conecta con este personaje, siendo una aportación simbólica de la pintura tal como lo explicaron Ortiz y Piqueras²⁸⁹ (ORTIZ y PIQUERAS: 1995) y Cerrato²⁹⁰ (CERRATO: 2009), aprovechada por Ang Lee. El tema de este elemento líquido está muy relacionado con el mito de Ofelia, que fascinó a los victorianos y a los pintores del

²⁸⁷ BACHELARD. Op. Cit.

²⁸⁸ DE GUBERNATIS, A. (2003). *Mitología de las plantas I y II*. Barcelona: José J. de Olañeta.

²⁸⁹ ORTIZ, A. y PIQUERAS. Op. Cit.

²⁹⁰ CERRATO. Op.Cit.

siglo XIX ²⁹¹ (BACHELARD: 1978). El cine además lo integra en otras películas como en “*Vértigo*” de Hitchcock ^{292/293} (TRUFFAUT: 1995) / (CHABROL y ROHMER: 2010).



Fig. 4.11. Escena con Elinor charlando. *Sentido y Sensibilidad* (1996). Ang Lee

²⁹¹ BACHELARD, G., (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México DF: Fondo Cultura Económica.

²⁹² TRUFFAUT, F. (1995). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza. 209-214.

²⁹³ CHABROL, C. y ROHMER, E., (2010). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial. 165-171.



Fig. 4.12. Escena con Marianne bajo la lluvia. *Sentido y Sensibilidad* (1996). Ang Lee

Ya hemos visto anteriormente, en este mismo trabajo, el papel que tiene el agua como símbolo del carácter femenino en la Naturaleza a través del análisis que hizo del mismo G. Bachelard²⁹⁴ (BACHELARD: 1978). Ello lo hace asociándolo a través de la cualidad maternal que también simbolizaría el líquido elemento, como fuente y dadora de vida a todo cuanto existe, y que también forma parte esencial del primer alimento que consumen los seres humanos: la leche. Además, el movimiento regular y suave de las aguas calmadas obraría como la acción cariñosa de acunar a un niño pequeño. Para Bachelard, este mecerse acompasadamente en las aguas tranquilas, nos remitiría a una demostración de amor de madre para con sus criaturas, potenciado por el hecho de que su percepción, tiende a calmar los ánimos de todos aquellos que lo experimentan.

²⁹⁴ BACHELARD. Op. Cit.

Encarnando el estado de ánimo de Marianne, las propias fuentes y estanques representan su propio estancamiento interior. Por el contrario, la lluvia mostrará a Marianne pletórica o triste, pero siempre en plena efervescencia de sus sentimientos. En su manera de ver las cosas, la romántica joven exterioriza todo lo que siente interiormente, sin preocuparse si con ello se enfrenta al juicio negativo de quienes la rodean. Su marcado idealismo le lleva a formar imágenes engañosas de muchas personas que conoce, tal es el caso de Willoughby, que luego le van a traer consecuencias funestas.

Vegetalmente, la película presenta a Marianne como una flor femenina ascendiendo una ladera cerca de un gran sauce que, como ella, voluble e inestable, al igual que el agua o el tiempo, se relaciona con la tristeza; también es un árbol que, a su vez, enlaza con el agua y define la fragilidad de este personaje deseoso del bautismo del amor, que pierde su mirada entre la sutil llovizna y las fuentes de los jardines en las mansiones de la campiña inglesa. En la mitología griega, los sauces estaban consagrados a Perséfone, la diosa reina “involuntaria” del infierno, que tenía allí un bosque de estos árboles regados con sus propias lágrimas, como recordatorio nostálgico del mundo de la superficie donde se había dejado raptar y desposadar por Hades, amo y señor del mundo de los muertos.²⁹⁵ (ELIADE: 1972).

Los sauces que se identifican con Marianne aparecen también en la pintura (Fig. 4.13) de J. Constable, “*El caballo blanco*”²⁹⁶ (GOMBRICH: 1992), como asociados estrechamente al agua, casi estancada, del río que ocupa el centro de la composición, y transmitiendo con sus ramajes y hojas caídos, una sensación de tristeza, depresión y soledad muy parecida a la que embarga a la menor de las hermanas Dashwood, después del episodio de la precipitada partida de su amado Willoughby.

²⁹⁵ ELIADE. Op. Cit.

²⁹⁶ GOMBRICH. Op. Cit.



Fig. 4.13. *El caballo blanco*. 1819. John Constable. Óleo. Nueva York, Frick Collection.

Es evidente también, el contraste que el director Ang Lee, nos muestra entre los paisajes de la campiña inglesa, de una Naturaleza primitiva, con los escenarios del Londres decimonónico, convertido ya en una ciudad moderna y ordenada pero a su vez, contaminada por el progreso de la Revolución Industrial. Es en la capital británica, donde las hermanas Dashwood van a cambiar sus expectativas amorosas, que les hará enfrentarse con la realidad de un mundo que parece ignorarlas.

La película termina en la primavera, con paisajes llenos de color, en los que el amor y la felicidad, junto con la efervescencia sexual en auge, se intensifica con la caída de pétalos de rosas, asimilándose a la lluvia de fertilidad que Zeus derrama sobre Artemisa en forma de gotas doradas, en la mitología griega. La primavera es, además, el

comienzo de un nuevo ciclo de la Naturaleza, marcado por el renacer de la vida que se muestra en la floración de numerosas especies vegetales. No puede haber un mejor momento del año para que las dos parejas de enamorados inicien su feliz convivencia.

Capítulo V. Mundos idílicos en el lienzo y la gran pantalla

A lo largo de este capítulo, vamos a aportar la relación que se establece entre el cine y la pintura, centrada en la recreación de los escenarios naturales que provienen de la mitología y de algunos de sus mitos clásicos. En este caso, tanto los pintores como los cineastas, han tratado de mostrarnos imágenes plenas de simbolismo poético de unos mundos que no existen en la realidad cotidiana, pero que los seres humanos han imaginado y hasta han buscado desde tiempos inmemoriales. Dentro de estos universos ideales que han conformado toda una nutrida serie de relatos y representaciones de diverso tipo a su alrededor, destacamos el de “*Arcadia*”, debido a la particular relación que se establece entre sus supuestos habitantes, sencillos pero nobles, con una Naturaleza en estado puro, sin contaminar por el progreso de la civilización tecnológica. (Fig. 5.1).



Fig.5.1. “*Arcadia*” (1880) Friedrich August von Kaulbach.Óleo.Alemania.

Sin embargo, “*Arcadia*” es sólo uno de estos mundos “perfectos”, que han perdurado como mitos y leyendas a lo largo de muchos siglos. De este modo, es útil comenzar a definir los principales “paraísos en la tierra” que la ilusión humana, especialmente la europea, ha imaginado en algún lugar remoto.

Concretamente, y siguiendo a J. C. Davis en su obra “*Utopía y la sociedad ideal*”²⁹⁷ (DAVIS: 1985), podemos distinguir entre estas comunidades irreales: “El País de *Cucaña o País de Jauja*”, “*República Moral Perfecta*”, “*Milenarismo*”, “*Utopía*” y la ya mencionada “*Arcadia*”. Aunque todas ellas comparten algunas características comunes que responden al anhelo universal de todos los seres humanos, para alcanzar la felicidad total en la Tierra y en esta vida es obligado señalar las diferencias que las separan, mientras vamos definiendo más rigurosamente a *Arcadia* y su recreación artística, tanto en la pintura como en el cine.

El mito del “*País de Jauja*” o “*País de Cucaña*” según asegura Davis²⁹⁸ (DAVIS: 1985), tuvo su momento de auge en la Europa de finales de la Edad Media, aunque sus temas se conocían mucho antes, desde la Antigüedad, y en distintos contextos culturales. Perduró, desde el siglo XVII hasta el XX, como una metáfora de redención social para los sectores sociales más desfavorecidos, y como una sátira a las élites gobernantes. En “*El País de Cucaña*”, la Naturaleza era prodiga en recursos para todos los seres humanos, sin que estos tuvieran que esforzarse para obtenerlos.

Allí, el hambre las enfermedades e incluso la muerte no existen, ya que la “*Fuente de la juventud*” (otro mito contemporáneo a “*El País de Cucaña*”) provee a todos con la vida eterna más plena. Tampoco hay orden social alguno ni autoridad impuesta, ya que todos los hombres son libres e iguales para satisfacer sus apetitos de todo tipo hasta hartarse.

²⁹⁷ DAVIS, J. C. (1985). *Utopía y la sociedad ideal: estudio de la literatura utópica inglesa, 1516-1700*. México DF: Fondo Cultura Económica.

²⁹⁸ Ídem: p. 29-31.

Artistas de diversas épocas han representado en sus obras diversos aspectos de “*El País de Cucaña*”. Peter Brueghel “el viejo”, evocó en uno de sus cuadros una escena característica de este mito con el título “*País de Jauja*” o “*Cucaña*” (1567) (Fig. 5.2).²⁹⁹ (GOMBRICH: 1992).



Fig. 5.2. *Cucaña* (1567). Peter Brueghel “el viejo”. Óleo. Alte Pinakothek, Múnich.

La “*República Moral Perfecta*” era muy distinta a “*El País de Cucaña*”, puesto que se basaba en una comunidad de personas con una conducta moral intachable, cuya inspiración venía desde un Cristianismo tradicional. Las jerarquías de gobierno y sociales estaban firmemente arraigadas, pero su legitimidad era respetada y siempre en nombre del bien común.

²⁹⁹ GOMBRICH, E.H. (1992). *Historia del arte. Volumen 3*. Barcelona: Garriga.

Estas ideas de una sociedad compuesta exclusivamente por ciudadanos dotados de una perfecta moralidad, fueron expuestas por el pintor medieval Ambrogio Lorenzetti³⁰⁰, en su obra conocida como “*Alegoría del buen gobierno*” (1338-1340) (Fig. 5.3, 5.4 y 5.5), dedicada a los gobernantes de la Siena prerrenacentista de mediados del siglo XIV.³⁰¹ (GOMBRICH: 1992)



Fig. 5.3. “*Alegoría del buen gobierno, Sala de la Paz del Palacio Comunal*”, 1338-1340. Ambrogio Lorenzetti. Fresco sobre pared. Salón de los nueve del Ayuntamiento de Siena.

³⁰⁰ Ambrogio Lorenzetti, pintor italiano de la escuela de Siena, su máxima actividad se desarrolló entre los años 1317 y 1348

³⁰¹ GOMBRICH. Op. Cit. V.2.



Fig. 5.4. “*Alegoría del buen gobierno 5 (Detalle de la Ciudad)*”, 1338-1340. Ambrogio Lorenzetti. Fresco sobre pared. Salón de los nueve del Ayuntamiento de Siena.



Fig. 5.5. “*Alegoría del buen gobierno (Efectos del Buen Gobierno en el campo)*”, 1338-1340. Ambrogio Lorenzetti. Fresco sobre pared. Salón de los nueve del Ayuntamiento de Siena.

En estos tres paneles, Lorenzetti muestra los efectos del buen gobierno tanto en paisajes urbanos como campestres. Sus personificaciones de las virtudes cívicas son novedosas, en tanto y cuanto se salen del estricto marco religioso impuesto sobre las representaciones pictóricas medievales. Son ellas las imágenes de la Justicia, la Sabiduría y la Concordia, que rodean al “Buen Gobierno”, simbolizado en una alta y solemne figura de un rey todopoderoso pero magnánimo. La Paz, que trae como consecuencia el desempeño de este último, es la que determina las actitudes alegres y relajadas de los ciudadanos que aparecen tanto dentro de la urbe como en los campos circundantes. Y esto se refleja en el estado de prosperidad que emana tanto de la ciudad como del entorno rural, estando este último rebosante de los dones de la Naturaleza.³⁰² (PANOFSKY: 1980).

Directamente enfrentadas a estas imágenes del “buen gobierno”, se hallan las que corresponden a su perversión, “*La alegoría del mal gobierno*”, el abuso de poder que conduce al origen de todos los males sociales. Esta vez, el soberano que representa al “mal gobierno” (Fig.5.6 y 5.7) aparece sentado en un trono de apariencia diabólica y rodeado de personajes siniestros, entre los que podemos destacar a la avaricia, la soberbia, la vanidad y al mismo demonio. La Justicia se halla con sus manos significativamente atadas. Tanto en la ciudad como en el campo, se pueden apreciar los destrozos provocados por la guerra, la lucha por los escasos recursos que enfrentan a los desesperados sobrevivientes, y la rapacidad de los gobernantes que trata de succionar hasta más allá de todo límite las ínfimas posesiones de los que son gobernados.³⁰³ (GOMBRICH: 1992).

³⁰² PANOFSKY, E. (1980). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza.

³⁰³ GOMBRICH. Op. Cit. V.2.



Fig. 5.6. "Allegoría del mal gobierno", 1338-1340. Ambrogio Lorenzetti. Fresco. Siena



Fig. 5.7. "Allegoría del mal gobierno", 1338-1340. Ambrogio Lorenzetti. Fresco. Siena

El “*Milenarismo*” es una concepción de pensamiento, en la que lo importante radica en la preparación para la segunda venida del Mesías Cristiano, después de un tiempo en el que se sucederían una serie de eventos catastróficos.

Se ha convertido en una costumbre llamar a los mundos míticos y a las sociedades idílicas “utópicos”, debido a su cualidad de existir sólo en la mente de los seres humanos. Pero es necesario aclarar que la auténtica “*Utopía*” es una forma especial de estos escenarios quiméricos. En ella, según Davis ³⁰⁴ (DAVIS: 1985), se acepta la naturaleza imperfecta del hombre pecador. Se idealiza, en cambio, la organización social por encima de los individuos. Se trata de resolver el problema de los males que aquejan a la Humanidad mediante una reorganización de la sociedad y sus instituciones, por medio de la educación, leyes y sanciones. Se busca lograr un orden que sea incuestionable para todos.

Al revés que la “*República Moral Perfecta*”, no implica que todos sus ciudadanos sean moralmente puros, sino que sus autoridades e instituciones sean perfectas. Esto implica necesariamente una disparidad entre gobernantes y gobernados, que desemboca en un totalitarismo de carácter disciplinar y pese a que la propiedad es común para todos los ciudadanos. Las leyes se multiplican para cubrir todas las acciones humanas, y nadie puede escapar a su cumplimiento empezando por los mismos magistrados, quienes deben dar el ejemplo a perpetuidad. Es un modelo de sociedad ideal que se gesta desde *La República* de Platón, y alcanza sus mejores elaboraciones con “*La Ciudad del Sol*” de Campanella (1628), “*Utopía*” de Moro (1516) y “*El sueño de Polifilo*” de Colonna (1499) (Fig. 5.8, 5.9 y 5.10)

Ya Aristóteles había planteado las primeras críticas a este modelo social utópico, al señalar que la unidad total y absoluta de todos los individuos dentro del estado era mala, porque en su perfección en el todo eliminaba cualquier atisbo de mejoramiento personal. En el siglo XX, Karl Popper resalta en su obra “*La sociedad abierta y sus enemigos*”³⁰⁵ (POPPER: 2010) el hecho de la preocupación obsesiva de lo utópico para

³⁰⁴ DAVIS. Op. Cit., p. 46-49.

³⁰⁵ POPPER, K. (2010, 1ª. ed. Londres, 1945) *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Paidós.

remodelar totalmente la sociedad y crear un orden definitivo dentro de la misma, sin preocuparse de los individuos como tales.



Fig. 5.8. Imagen de “*El sueño de Polifilo*” (1467). Francesco Colonna



Fig. 5.9. Imagen de “El sueño de Polifilo” (1467). Francesco Colonna



Fig. 5.10. Imagen de “El sueño de Polifilo” (1467). Francesco Colonna

Los artistas europeos han representado a “Utopía” desde el Renacimiento, tanto en sus ámbitos urbanos (principalmente) como rurales, expresando por primera vez el deseo de reordenar el espacio de la vida cotidiana y desprenderse, por un tiempo, de la obsesión medievalista con la vida más allá de la muerte. (Fig. 5.11) y (Fig. 5.12).



Fig. 5.11. *“La ciudad ideal llamada de Baltimore”*, atribuida a Fra Carnevale, ca. 1480-1484 (Walters Art Museum, Baltimore).



Fig. 5.12. “*Vista aérea de New Harmony*”. Grabado de F. Bate (1838), ilustrando la propuesta socialista utópica urbana de R. Owen.

En *La ciudad ideal* llamada "de Baltimore"(1480-1484), atribuida a Fra Carnevale³⁰⁶, vemos cómo el espacio ha sido reordenado por una racionalidad superior, que pone el acento en la funcionalidad y la simetría y en el valor estético. La ciudad se nos presenta limpia y luminosa, aunque casi vacía, y sus grandes proporciones hacen parecer a las escasas personas que deambulan por sus plazas y calles como insignificantes frente a los monumentos y edificios.

Una visión distinta nos ofrece la comunidad utópica enclavada en medio de los bosques y campos, representada por F. Bate en 1838. Aquí, el diseño rigurosamente racional y geométrico de las construcciones, se conecta con la Naturaleza circundante mediante unos caminos arbolados, por los que llegan al lugar nuevos habitantes con la esperanza de llevar una vida mejor. La promesa de un nuevo comienzo para este grupo familiar, está subrayado por los rayos solares que alumbran toda la escena desde el fondo del horizonte, dando a entender un amanecer renovado para todos ellos. El humo de las chimeneas simboliza tanto el progreso de la comunidad entera, como el trabajo asegurado para todos los que habiten a ella.³⁰⁷ (GOMBRICH: 1992).

³⁰⁶ Bartolomeo di Giovanni Corradini, conocido artísticamente como Fra Carnevale, fue un pintor y arquitecto italiano del quattrocento que nació y murió en Urbino, donde realizó la mayor parte de su obra.

³⁰⁷ GOMBRICH. Op. Cit. V. 2 y 3.

“*Arcadia*”, representa una sociedad armónica no sólo entre todos sus integrantes, sino también con la Naturaleza. Es vista como una madre generosa y benévola, mientras que los seres humanos no son los prototipos del desenfreno individual como en “*El País de Cucaña*”, sino personas sencillas y moderadas³⁰⁸. (DAVIS: 1985)

“*Arcadia*” es asociada muy a menudo con la legendaria “*Edad de Oro*”, ya desde los tiempos en que Hesíodo componía su obra “*Los trabajos y los días*”³⁰⁹ (HESÍODO: 700 a.C.). En ella, se describe a los arcádicos como personas que vivían como los dioses, sin los males del dolor, la enfermedad, la vejez y la guerra. Poseían todos los bienes que una Naturaleza generosa les prodigaba, pero hacían de ellos un uso prudente e igualitario, sin derroches. A diferencia de “*El País de Cucaña*”, los habitantes de “*Arcadia*” trabajan, pero sólo el mínimo necesario para satisfacer sus necesidades. Sus vidas son largas, tranquilas y felices, y la muerte llega casi como un sueño pacífico y profundo.³¹⁰ (DAVIS: 1985)

Esta comunión entre seres humanos y Naturaleza que prevalece en “*Arcadia*”, termina por moldear el carácter de los primeros en cuanto a su estado de felicidad permanente, que no necesita de ningún avance tecnológico para satisfacer necesidades impuestas artificialmente por estos últimos. En este punto, “*Arcadia*” se yuxtapone a la imagen del “*Buen salvaje*” (Fig. 5.13),³¹¹ que distintos pensadores europeos, entre los que podemos mencionar a M. Montaigne y J.J. Rousseau, han elaborado como una idealización de las sociedades del Nuevo Mundo, para mostrar así en comparación la

³⁰⁸ DAVIS. Op. Cit., p. 31-36.

³⁰⁹ HESÍODO (700 a.C.) *Los trabajos y los días*.

³¹⁰ DAVIS. Op. Cit., p. 32.

³¹¹ El *Mito del Buen salvaje* según JJ. Rousseau: El “buen salvaje” vagaba por la naturaleza, carente de domicilio y en paz con sus semejantes hasta que las terribles desigualdades que hubo de afrontar como consecuencia de la vida en sociedad, “del dominio del hombre por el hombre”, despertaron en él su notable perversidad.

decadencia moral en que había caído Europa entre los siglos XVI y XVIII.³¹² (DAVIS: 1985)



Fig. 5.13. Imagen del Mito del “Buen Salvaje”

En contraposición a “*Utopía*”, que pone su énfasis en el control humano sobre la Naturaleza, “*Arcadia*” exalta la integración armónica de ambos. Los arcádicos carecen de los controles impuestos a los utópicos para moderar sus deseos, puesto que no los necesitan, dada la sencillez de los mismos. Según Davis³¹³ (DAVIS: 1985), la tradición arcádica es mucho más radical que la utópica, porque no sólo rechaza los inconvenientes de un consumismo desatado, sino también toda forma de institución y autoridad impuesta a los individuos.

Pero al igual que “*Utopía*”, también “*Arcadia*” recibió críticas por parte de algunos pensadores, tales como Henry Neville, quien en su obra apócrifa titulada “*The isle of Pines*” (1668), muestra cómo, al aumentar excesivamente la población de esta imaginaria tierra sin que crecieran sus recursos naturales al mismo ritmo, se destruyó la armonía entre las personas. Se desataron así las guerras y la degradación tanto del medio social como del ecológico. La única solución posible fue la instauración, al

³¹² DAVIS. Op. Cit., p. 33.

³¹³ DAVIS. Op. Cit., p. 34.

mejor estilo utópico, de un gobierno fuerte que pudiera restaurar la paz mediante severas leyes.³¹⁴ (DAVIS: 1985)

Muchos artistas de diversas corrientes y periodos históricos han representado a “*Arcadia*” en sus obras. Señalaremos en primer término (Fig. 5.14) el caso del francés del siglo XVII, Nicolás Poussin, que desde el Clasicismo representó a los habitantes de este mundo ideal, inclinados ante una austera tumba. Estos arcádicos son tres pastores y una mujer representados de una forma idealizada, de acuerdo a cómo era percibida durante los años de 1600 la Antigüedad grecorromana.³¹⁵ (GOMBRICH: 1992)



Fig.5.14. *Et in Arcadia ego (Les Bergers d'Arcadie)*, 1637-1638. Nicolás Poussin. Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París

Los cuatro personajes se integran armoniosamente con el paisaje del fondo, de acuerdo a cómo era concebida “*Arcadia*”, plácido y luminoso a pesar de la presencia de

³¹⁴ DAVIS. Op. Cit., p. 35.

³¹⁵ GOMBRICH. Op. Cit. V. 3.

un grupo de nubes, y también con la lápida sepulcral. Ésta contiene la inscripción que da título a la obra, y cuya traducción del latín sería:

“*También yo (la Muerte) en la Arcadia estoy*”. Con estas palabras, Poussin aludía a que la vida, aun la larga y feliz que disfrutaban los arcádicos, tenía siempre un final.

Pero si hubo una corriente artística que manifestó su predilección por representar a “*Arcadia*” sobre todas las demás, fue sin duda el Romanticismo. Las razones de ello hay que buscarlas en las ideas románticas alusivas a la idealización de las sociedades no europeas, muchas de ellas presentadas bajo el influjo de las concepciones que Rousseau había definido como del “*Buen salvaje*”, y que se encontraban en un aparente equilibrio con su entorno natural, algo que los “civilizados” ya habían perdido.³¹⁶ (HAZARD: 1985)

De esta forma, los artistas románticos plasmaron en sus obras representaciones de exóticas sociedades extra-europeas, muy a menudo bajo los modelos de “*Arcadia*”, pueblos que no necesitaban de la civilización para vivir felizmente en armonía con una Naturaleza generosa.

El cuadro de uno de los primeros pintores estadounidenses, B. West, “*Tratado de Penn con los indios*” (Fig.5.15), representa a un grupo de indios norteamericanos de una manera idealizada al estilo del Romanticismo. Hombres dispuestos a escuchar a sus interlocutores europeos, cuyo aspecto “artificial” a causa de sus elaboradas vestimentas y viviendas que se pueden ver más al fondo, contrastan notablemente con la integración armónica de los nativos y su casi desnudez clásica, en el frondoso bosque que rodea la escena.³¹⁷ (GOMBRICH: 1992)

³¹⁶ HAZARD, P. (1985). *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Madrid: Alianza.

³¹⁷ GOMBRICH. Op. Cit. V. 3.



Fig. 5.15. *Tratado de Penn con los indios*, 1771-72, Benjamin West. Óleo sobre lienzo. Academia de Bellas Artes de Pensilvania, Filadelfia.

Sin embargo, los artistas románticos tampoco dejaron de reconocer a los últimos “arcádicos” que aún quedaban en su propio vecindario europeo. Esto les llevó a representar paisajes bucólicos, en donde la vida de sus pobladores parece estar todavía anclada en un tiempo en el que la Revolución Industrial no había irrumpido. Hay una idealización marcada en sus obras, de todo lo que está ligado a los paisajes rurales, incluida la vida de sus habitantes, por lo que es difícil encontrar en ellas un reflejo del duro trabajo de los campesinos. Más adelante, el Realismo va a hacer hincapié justamente en este aspecto que los románticos habían obviado.

Sin embargo, la tradición de estos mundos ideales y perfectos no es exclusiva de la cultura europea. En Asia Central, entre los pueblos de China, India y Mongolia, existe la creencia de que allí está situado “*Shamballa*”, un lugar oculto entre las montañas inaccesibles del Himalaya, y los desiertos mortales de Gobi y Taklamakan. Tanto las tradiciones hinduistas como budistas, señalan este lugar como un paraíso terrenal, aislado de todos los problemas del

resto del mundo, cuyos habitantes gozan de juventud y salud eterna, en armonía perfecta con la Naturaleza y dirigidos por los maestros espirituales más sabios de todos los tiempos. En la India, oculto entre los Himalayas, se llama “*Kalapa*”, mientras que la tradición china lo ubica en los montes Kun Lun. Asimismo, en la antigua Rusia se hablaba de la legendaria “*Bielovodye*”, la “Tierra de las Aguas Blancas”, donde vivían santos ermitaños de inmensa sabiduría.

V.I. *Horizontes perdidos* (1937). Frank Capra

El paisaje del mítico “*Valle de la luna azul*”, principal escenario de esta película, parece salido de un mundo onírico y producto de la soñación. Al contrario de lo que sucedía con los roquedales costeros de “*La Edad de oro*” (1930) de Buñuel, no se trata del producto desbordado de un sueño nocturno que libera al inconsciente, sino de una ensoñación diurna en la cual, lo que se independiza es la imaginación poética de la inspiración artística, tal cual lo postula Bachelard³¹⁸. (BACHELARD: 1965)

Así, los deseos ocultos del protagonista principal de la película, Robert Cornway (Ronald Colman) se exteriorizan al entrar en contacto con la atmósfera espiritual de “*Sangri-La*”. La sensación percibida por Cornway de que todo lo que estaba viviendo en ese mundo ideal ya lo había experimentado antes, es la prueba que necesita para saber que su verdadero destino se encuentra en ese rincón idílico, alejado de todos los problemas del mundo exterior, incluida la inminente Segunda Guerra Mundial.

El concepto de “*Shangri-La*”, responde a una visión neoplatónica e idílica, parnasiana, que se comunica con el valor de la Naturaleza, con la emulación de los cuadros de Claude Lorraine (Fig. 5.16).³¹⁹ Los cuadros arcádicos de este pintor potencian la vida de la campiña romana. El paisaje se impone como un cuadro, es el concepto de lo pintoresco. Templos, construcciones, se ubican y amoldan al campo ajardinado del “*Valle de la luna azul*” en la película. En ese marco se va a desarrollar la acción, aunque será un marco desarrollado en un plató, lejos de las cumbres

³¹⁸ BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. México DF: Fondo Cultura Económica.

³¹⁹ Claude Lorraine (Claude Gellée), más conocido en español como Claudio de Lorena, fue un pintor francés establecido en Italia. Perteneciente al período del arte barroco, se enmarca en la corriente denominada clasicismo, dentro del cual destacó en el paisajismo.

nevadas del Himalaya. La visión de los protagonistas de este paisaje, les parece salido de un sueño³²⁰. (BACHELARD: 1965)



Fig. 5.16. *Vista imaginaria de Tivoli* (1642), Claude Lorraine Courtauld Institute of Art, Londres.

La arquitectura principal del monasterio de Lamas no sigue las líneas tradicionales de la arquitectura del Extremo Oriente, sino que parecen salidas de un diseño mucho más modernista. Su regularidad y cuidado se enmarca en un espacio ajardinado. El templo refleja su imagen en el agua del estanque, rememorando el mito de Narciso y el ideal de ensoñación que llevará a estos viajeros por senderos serpenteantes. Se trata de un recorrido circular, sin líneas rectas y con grandes sorpresas.

El templo de “*Shangri-La*” (Fig. 5.17) concentraba el valor político y social del escenario ideal. El exotismo del arte oriental se adentró en Europa a lo largo del s.XVIII. El libre pintoresquismo de los edificios orientales se pone de manifiesto, pero Fran Capra recurrirá a un

³²⁰ BACHELARD. Op. Cit.

escenario inventado, más en línea con occidente y con una arquitectura regular, que poco tiene que ver con las producciones orientales arquitectónicas y ajardinadas como viaje esotérico.



Fig. 5.17. Imagen del Monasterio de *Shangri-La*

Como portavoz de todo el grupo de occidentales, Cornway mantiene otros diálogos a solas con el líder Chang, acerca de las características más particulares de “*Shangri-La*”. Entre éstas, están las de su clima, aguas, vegetales y otros alimentos provenientes del “*Valle de la luna azul*”, que alargan y mejoran extraordinariamente la vida de los seres humanos que habitan en este lugar. No se conocen ni el hambre ni las enfermedades. Nadie sufre pobreza ni miseria, puesto que las necesidades de todos son cubiertas por sus sencillos oficios, trabajos y quehaceres. Las ambiciones personales están cubiertas por la idea principal que inspira los principios fundamentales de la religión y el gobierno de *Shangri-La*: la “*Moderación*”. A Cornway, este modelo de sociedad ideal le es familiar, y se le ocurre decirle a su interlocutor que ellos han

construido la “*Utopía*” de Tomás Moro³²¹ (DAVIS: 1985). El viaje de los protagonistas por “Shangri-La” aumenta el concepto de lo sublime. Su visión de este lugar, casi sobrenatural, está cercana al Romanticismo, al excitar en los protagonistas sensaciones opuestas y violentas, potenciando lo maravilloso.

La obra pintoresca se configura con la variedad y la textura porosa; desequilibrada y repleta de contrastes en la composición, rompe con las superficies lisas formulando contrastes de luces y sombras dinámicas y cambiantes en los escenarios, a su vez potenciados por el blanco y negro de la película. Fueron los pintores románticos quienes reforzaron el carácter escenográfico e intelectual del pintoresquismo, creando espacios subjetivos e idealizados, a semejanza de los diseñados con espontaneidad y naturalidad por los arquitectos paisajistas.³²² (PARRILLA VIRUEGA: 2015)

La visión de una Naturaleza en estado puro y exuberante, repleta de frondosos bosques, cascadas y fuentes de agua cristalina, hacen que el protagonista olvide todos sus recelos ante ese mundo de ensueños poéticos, viva imagen de lo explicado por Bachelard sobre la inspiración artística.³²³ (BACHELARD: 1965)

Capra recrea los paisajes del Tíbet de manera notable, combinando los escenarios interiores de los estudios cinematográficos con imágenes de los Alpes suizos. Las montañas abruptas y perennemente nevadas, con sus imponentes alturas, encierran y custodian al “*Valle de la luna azul*”; pueden ser identificadas con la visión romántica que C. D. Friedrich plasmó en su obra “*El caminante sobre un mar de nubes*” (1818) (Fig. 2.1), sobre las elevaciones naturales como barreras infranqueables y rodeadas de un halo de misterio para el avance y la curiosidad de los seres humanos³²⁴ (GOMBRICH: 1992). Tanto la imagen de las cumbres cubiertas de nieve en la película (Fig. 5.18), como la representación de la montaña lejana que aparece en la pintura

³²¹ DAVIS. Op. Cit.

³²² PARRILLA VIRUEGA, J. F. (2015) *La pintura en la obra de Carlos Saura. Escenoplástica y sublimación del encuadre cinematográfico*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Eduardo Blázquez Mateos. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

³²³ BACHELARD. Op. Cit.

³²⁴ GOMBRICH. Op. Cit.

de Friedrich, surgen de la ensoñación poética de ambos artistas, de acuerdo a lo explicado por Bachelard³²⁵ (BACHELARD: 1965) sobre la inspiración creadora.

El poeta inglés John Milton,³²⁶ describe el Edén en el “*Paraíso perdido*”³²⁷ (MILTON: 1667) repleto de referentes al mundo mediterráneo, y Capra recrea esa visión de paisaje idílico, rodeando a su película de una naturaleza similar. Es un paisaje soñado que pondera la luz de Apolo.

El “Shangri-La” recreado por Capra (Fig. 5.19), se asemeja a esas civilizaciones mediterráneas que funden equilibradamente las fuerzas de Apolo y Dionisio. Una vida pastoral inmersa en un paisaje mítico e idealizado, en consonancia con la pintura mural tanto romana como renacentista (Figs. 5.20 y 5.21).

³²⁵ BACHELARD. Op. Cit.

³²⁶ John Milton (1608-1674) fue un poeta y ensayista inglés, conocido especialmente por su poema épico *El paraíso perdido*

³²⁷ MILTON, J. (1667) *El paraíso perdido*. Londres: Peter Parker.



Fig. 5.18. Escenario de la película de Frank Capra “*Horizontes perdidos*” (1937).



Fig. 5.19. Visión de Shangri-La, secuencia de la película “*Horizontes perdidos*” (1937) F. Capra.



Fig. 5.20. Imagen de pintura mural. Villa Boscotrecase, Pompeya. Segundo estilo. S.I a.C



Fig. 5.21. Escena de pintura mural del Renacimiento. “El pecado original” Capilla Sixtina. Miguel Ángel.
1509.

V.II. *El Bosque (The Village)* (2004). Night Shyamalan

“*El bosque*” representa en un principio una “*Arcadia*” ubicada en el siglo XXI. Una comunidad de personas ha logrado establecerse en medio de un paisaje agreste, aislados de todo contacto humano, rodeados por una Naturaleza con la que han establecido un delicado equilibrio.

Las primeras escenas recogen el poder de la soñación y de la imaginación femenina: dos jovencitas descubren una flor de color rojo que ocultan, puesto que su posesión, debido a su color, además de estar prohibida, puede generar peligros desconocidos. El poder de la Naturaleza, junto con la imagen de la comunidad impenetrable y las torres de vigilancia, rememoran el valor de lo pintoresco.

La Naturaleza, se presenta como conquistadora, oscura y salvaje, necesariamente retorcida y laberíntica. La mujer ilustra la dualidad de un escenario idílico, que se tornará oscuro y siniestro. El paisaje expresa la huida a la Naturaleza solitaria, los árboles del bosque que rodean la comunidad destacan por su poder de atracción hacia lo prohibido. En el bosque está presente un mundo nuevo donde la oscuridad representa la resurrección, la puerta de la salvación que supone la entrada a un nuevo mundo, a la muerte que es la profunda eternidad.

Desde el punto de vista de la tipología elaborada por Davis³²⁸ (DAVIS: 1985) sobre los diferentes modelos de sociedades ideales, la idílica comunidad del bosque de Covington se parece mucho a “*Arcadia*”, sobre todo por su caracterización de una comunidad que vive armónicamente con la tierra, con sus necesidades cubiertas por los recursos provistos por ésta y reguladas por su propia moderación. La tecnología está reducida al mínimo, de manera que pueda asegurar la autosuficiencia y mantener su aislamiento del mundo exterior. Pero también contiene elementos de “*Utopía*”, puesto que existe un Concejo de personas mayores que toma las decisiones comunales de mayor importancia, como por ejemplo, el mantenimiento del secreto que pesa sobre el conocimiento de lo que hay realmente en el bosque de Covington y más allá de él.

Las razones que les llevaron a vivir dentro de su espartano aislamiento son uno de los factores que más pesan a la hora de mantener la unidad y continuidad de la comunidad. Los integrantes del Concejo siempre esgrimen los peligros del exterior para mantener a sus

³²⁸ DAVIS. Op. Cit.

conciudadanos dentro de los límites de la comuna. Este factor de disuasión no se limita sólo al sombrío bosque de Covington y sus supuestamente terribles criaturas carnívoras, sino que se extiende a las amenazas que existen dentro de la “*jungla de cemento*” urbana, resaltando el hecho de que el poblado es el único lugar seguro para habitar pacíficamente.

Precisamente, esta oposición irreductible entre lo externo-malo e interno-bueno, es lo que va a marcar la visión que tienen todos los habitantes, especialmente aquellos que integran el Concejo, sobre el resto del mundo. Y el primer elemento donde se aplica esta mirada, analizada por J. Duvignaud en su obra *El sacrificio inútil*³²⁹ (DUVIGNAUD: 1979), es precisamente el bosque. Su paisaje deteriorado, oscuro y siniestro, resulta enormemente atractivo. La comunidad ordenada e idílica, da paso a los árboles inmensos de profundas ramas oscuras (Fig. 5.22) El bosque es un laberinto no racionalizado y formado por una espesura impenetrable. En este marco, los ojos ciegos de la protagonista sentirán punzadas extrañas ante el silencioso lugar, que como en un sueño, tendrá que atravesar para encontrar la salvación de su amado.

³²⁹ DUVIGNAUD, J. (1979). *El sacrificio inútil*. Mexico DF: Fondo Cultura Economica.



Fig. 5.22. Escena de “*El bosque*”

De acuerdo a lo postulado por Ortiz y Piqueras³³⁰ (ORTIZ y PIQUERAS: 1995) y Cerrato³³¹ (CERRATO: 2009), podemos analizar entonces cómo se relacionan las pinturas de J. Constable “*El maizal*” (1826) (Fig. 5.23) y “*Cazador en el bosque*” (1814) (Fig. 5.24) de C. D. Friedrich, con las imágenes de la película de campos cultivados y el bosque de Covington.

En “*El maizal*”, reina en la misma atmosfera de tranquilidad y alegría que en las secuencias de la película de Shyamalan, que nos muestra las tierras de cultivo que rodean al poblado. Los cielos brumosos de la obra de Constable, como de la película de Shyamalan, sugieren un clima apacible y de contemplación espiritual. Las franjas de árboles que aparecen, tanto en la representación pictórica como en la cinematográfica, parecen contribuir a ese aspecto calmo y relajado de ambas composiciones, puesto que son barreras naturales que protegen los cultivos y prados que se hallan en su interior.³³² (GOMBRICH: 1992)

³³⁰ ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J. (1995). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.

³³¹ CERRATO, R. (2009). *Cine y pintura*. Madrid: JC Clementine.

³³² GOMBRICH. Op. Cit. V.3.

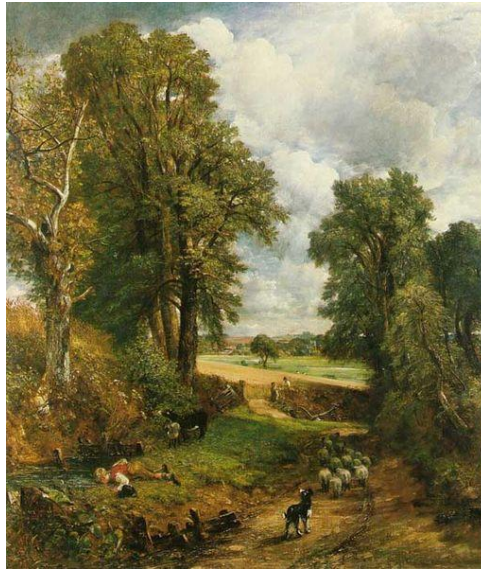


Fig. 5.23. “El maizal” (1826). John Constable. Óleo sobre lienzo. National Gallery. Londres

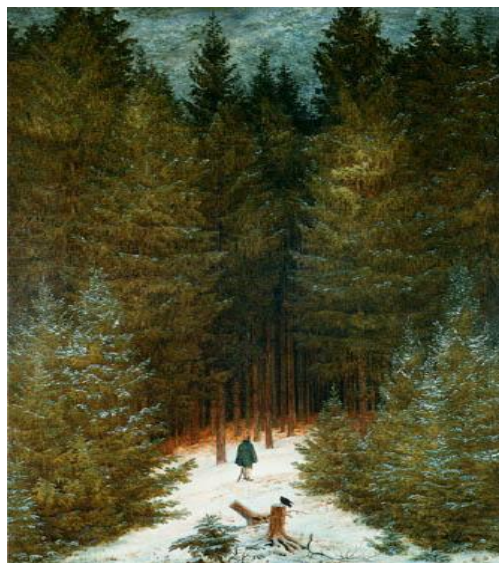


Fig. 5.24. *Cazador en el bosque*. (1813). C. D. Friedrich. Óleo sobre lienzo. Colección privada.

En el cuadro del pintor alemán, la Naturaleza invade el territorio, la figura del cazador aparece diminuta y fusionada con el entorno que la rodea y los árboles forman un conjunto que absorbe la luz dentro de un sombrío panorama invernal. Las copas de los árboles que parecen tocar el cielo, evidencian el significado de lo trascendente fantaseando con el más allá, con lo

divino e inmaterial que se expresa en la Naturaleza, recorriendo así el valor simbólico de los paisajes sagrados del Romanticismo.

Una visión muy similar a los paisajes románticos de Thomas Cole, en “*Expulsión. Luna y luz de fuego*” (1828) (Fig. 5.25), muestra en su película Shyamalan. Las secuencias del bosque de Covington durante la noche, recuerdan la opresiva y atemorizante oscuridad que yace bajo los árboles. La débil y vacilante iluminación de las antorchas de la comunidad, no alcanza a vislumbrar las tinieblas de lo que hay más allá. El contraste entre luz y sombra marca la oposición dialéctica entre lo que está dentro y fuera de los límites entre humanos y Naturaleza.

333



Fig. 5.25. Thomas Cole, “Expulsión. Luna y luz de fuego. 1828. Museo Thyssen-Bornemisza.

La imagen romántica de la Naturaleza se fusiona con el significado de lo sublime, del terror y de lo limitado, de la luz trágico-temporal. La visión de la protagonista de la película Ivy (Bryce Dallas Howard), es la de un cuadro siniestro protagonizado por la fortaleza que representa el siniestro bosque que rodea la idílica comunidad. La dualidad reproduce lo enfermo y lo subjetivo, la mirada trágica de un paisaje que es símbolo del Tiempo, y de la magia del espíritu dionisiaco que representa el viaje nostálgico por el bosque de la mujer contemplativa y

³³³ BORAU, J.L. (2003). *La pintura y el cine*. Madrid: Ocho Y Medio.

poderosa. La visión de los “Innombrables” como seres siniestros, aclaran la visión fantasmagórica del bosque, como una gran Tumba-morada de marcada melancolía. El bosque, sus árboles y ramas como brazos, relacionados con las pinturas de Friedich, expresan el lado oscuro del viaje al más allá.³³⁴ (BLÁZQUEZ MATEOS: 2002)

La representación de la comunidad como el Paraíso terrenal, resume el valor de lo sagrado, de lo que no tiene que ser cambiado bajo ningún concepto. El bosque determina el lenguaje cinematográfico de la película, representa mediante su verticalidad la rigidez de los habitantes y revela un paisaje complejo. La carga emocional es reveladora, y tendrá que ser una Artemisa moderna (Ivy) la que se atreva a adentrarse en él. El color rojo determina la zona de peligro, de la sangre, de lo que no tiene que ser tocado. Pero Ivy, con el poder más absoluto como es el del amor, atraviesa ciega el bosque. Una caperucita amarilla (FIG. 5.26) que en el desértico y solitario bosque, se vincula con la Luz divina y la espiritualidad. De este modo, la comunidad y sus habitantes acabarán siendo sombras y oscuridad, porque guardando un secreto inventado han alterado el ritmo normal de la convivencia. Y será el bosque el que acabe arrojando y convirtiéndose en luz. Venciendo el propio temor y sacrificándose, Ivy salva a su amado Lucius (Joaquin Phoenix). El escenario del bosque como gruta, expresa el valor del reino de la mujer, se independiza del hombre y genera un nuevo escenario libre cargado de sentimientos y portador de la luz. La comunidad será de nuevo un “locus amoenus”, un paraje ameno, fértil, eterno y armónico, lejos del trasmundo del bosque (Fig. 5.27).

³³⁴ BLÁZQUEZ MATEOS, E (2002) *Paisajes en la literatura y el cine*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.



Fig. 5.26. Escena de “*El bosque*”



Fig. 5.27. Escena de “*El bosque*”

Capítulo VI. El paisaje de soledad

La escenificación del paisaje en el cine para la figura de la soledad será de grandes dimensiones, como en la pintura. Se representan amplias perspectivas espectrales, misteriosas y abismales. La figura estará sumida bajo la línea del horizonte, sumergida. La soledad queda extrapolada y exteriorizada al paisaje, un lugar árido como la figura de San Jerónimo en la pintura veneciana del Renacimiento. La carga emocional es reveladora y se manifestó al tiempo en la literatura.

La literatura recurrió al desierto y al paisaje de soledad para crear el ambiente de un escenario visionario. La “llamada del desierto” queda puesta de manifiesto en el Epistolario de San Jerónimo, en las cartas a los anacoretas y a Teodosio, en el 374 D.C. El paisaje yermo y desolado se identifica con el Edén y se vincula con la vida pastoril: *“Ahí contemplaría un desierto más ameno que cualquier ciudad; vería que, despoblados de habitantes, los lugares estaban invadidos, igual que un paraíso, por ejércitos de santos”*

La epístola catorce, “Ad Heliodorum Monachum”, tiene como eje central el elogio al desierto, comparando la ciudad con las sombras y el desierto con el sol. Se vincula la soledad con la luz divina y la espiritualidad perfecta. A lo largo de los siglos, personajes como el profeta Jeremías, Julio Cesar o Carlos I, entre muchos otros, optaron por la vida solitaria y contemplativa al final de su vida. Directores como Víctor Erice en películas como “*El espíritu de la colmena*” (1973) (Fig. 6.1) o “*El sur*” (1983) (Fig. 6.2) reflejan los paisajes silenciosos y solitarios. Las imágenes llenas de matices parecen utilizar las luces y claroscuros que vemos en cuadros de Rembrandt, Velázquez y Vermeer o Goya, consiguiendo transmitir una atmósfera creada por las relaciones humanas.³³⁵ (DE PABLOS: 2006)

³³⁵ DE PABLOS, J. (2006). *El cine y la pintura, una relación Pedagógica*. Revista Icono 14, N-7. Sevilla: Universidad de Sevilla.

El paisaje solitario y alegórico engendra poesía. Una Venecia de cielos ardientes y mar pausado, son un espejo amenazador. En “*Muerte en Venecia*” (1971) (Fig. 6.3 y 6.4), de Luchino Visconti, el mar y el cielo van reflejando la vida interior, el alma del protagonista.³³⁶ (BLÁZQUEZ MATEOS: 2000)

El texto llevado al cine en “*Morte a Venezia*” (1971), narra un viaje por las olas lentas y los sentimientos del hombre solitario. Es el drama y el sufrimiento de la soledad contemplativa. Así se expresa en la novela de Thomas Mann:

“Los sentimientos y observaciones del hombre solitario son al mismo tiempo más confusos y más intensos que los de las gentes sociables; sus pensamientos son más graves, más extraños y siempre tienen un matiz de tristeza. Imágenes y sensaciones que se esfumarían fácilmente con una mirada, con una risa, un cambio de opiniones, se aferran fuertemente en el ánimo del solitario, se ahondan en el silencio y se vierten en acontecimientos, aventuras, sentimientos importantes. La soledad engendra lo original, lo atrevido y lo extraordinariamente bello; la poesía. Pero engendra también lo desagradable, lo inoportuno, absurdo e inadecuado”.

El drama y el sufrimiento de la soledad contemplativa se ponen de manifiesto. La mitología ilumina los paisajes interiores de “la muerte en Venecia”, los dioses de fuego determinan al contemplador solitario. El silencio del laberíntico paisaje veneciano presenta la trampa del aire pestilente que atrapa al viajero enamorado de la suprema Belleza. El mar, espejo sereno, se alía con el personaje hundido en el laberinto enfermo, lugar de excrementos para el paisaje de Saturno: “*El viento silbaba, azotaba, rugía. Aschenbach, febril, bajo su pintura, llegaba a creer que andaban por el espacio espíritus maléficos del viento, aves de mal agüero que venían del mar.*”³³⁷ (BLÁZQUEZ MATEOS: 2002)

³³⁶ BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2000) *Refinamiento y belleza en la obra de Luchino Visconti*, en AGR, Año II, Número 5. Madrid: Coleccionistas de cine. P. 18-41.

³³⁷ BLÁZQUEZ MATEOS, E (2002) *Paisajes en la literatura y el cine*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. P. 106.



Fig. 6.1. Escena de “*El espíritu de la colmena*” (1973). Víctor Erice.



Fig. 6.2. Escena de “*El Sur*” (1983). Víctor Erice.



Fig. 6.3. Escena de “*Muerte en Venecia*” (1971). Luchino Visconti



Fig. 6.4. Escena de “*Muerte en Venecia*” (1971). Luchino Visconti

Conclusiones

El pintor Giovanni Paolo Lomazzo en su *“Tratado de la pintura, arquitectura y escultura”* (1584) decía que: *“La mayor gracia y vivacidad que pueda tener una figura es la de parezca en movimiento. Los pintores llaman a esto la furia de la figura y para representar el movimiento, no existe forma más apropiada que la llama del fuego; por lo tanto, cuanto más tenga la figura del largo de la llama, será tanto más bella”*.

Según Eduardo Blázquez en su libro *“El reino veneciano de Tetis. La tumba de Jacinto”* (2015), las tipologías de paisaje de Lomazzo, junto con las del pintor Sorte, responden a una mirada personal para crear espacios escénicos de vanguardia, rompedores y muy necesarios para abordar la transversalidad en las artes. Y esa transversalidad es la que nos lleva a abordar el paisaje en la pintura y en el cine.

El movimiento es lo que configura y dota al cine de vida, la pintura en cambio, seguirá con esa ambición constante. El fuego como potador de Luz, para el hombre, aporta el conocimiento y en este punto, es a donde debemos llegar, con esa exposición resumida de lo aprendido e investigado.

Mi primera intención es reivindicar la interrelación entre el cine y la pintura a lo largo del tiempo. Sólo comprendiendo su labor totalizadora, estableciendo nuevos y constantes vínculos de relación con el paisaje y su simbolismo, a través de una mirada y de una sensibilidad única, podemos entender el complejo universo que habita en ambas representaciones artísticas.

También quiero poner de manifiesto que el simbolismo implícito o explícito en el paisaje y sus componentes fílmicos y pictóricos, pueden haber respondido a un estudio minucioso por parte de directores y pintores de manera consciente en muchas ocasiones.

Siendo en ambas modalidades un enorme potencial capaz de hacer mella en el espectador.

En referencia a nuestras hipótesis: la primera de ellas hace referencia a la existencia de un paisaje cinematográfico. Tanto en el marco teórico, como en el análisis de la pintura y de la filmografía utilizada en la investigación, hemos puesto de relieve los hallazgos entre las similitudes de obras pictóricas y escenas fílmicas, incorporando un lenguaje personal en las composiciones paisajísticas. Comprobando así como se cimienta en el lenguaje pictórico el fílmico. De este modo la pintura se convierte en una aproximación subjetiva a la Naturaleza, que luego es utilizada por el cine con el fin de recrearla estéticamente, de acuerdo a una mirada simbólica. El lema de Horacio “*Ut pictura poesis*”, queda puesto de manifiesto en nuestra investigación y nos aferramos a él. De este modo la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda. Aplicado al cine, sentimos la necesidad de extraer el lema y hacerlo nuestro y es que, al concepto de imitación (*mímesis*), formulado por Aristóteles en su *Poética*, que propugna la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte, y al que hacía referencia Horacio, es la base de la relación entre cine y pintura en su manera de sentir el paisaje. Así, el cine entendido como poesía debe ser tan emotivo y evocador, que sugiera en la mente del espectador imágenes como las producidas por la visión de un cuadro.

También conseguimos establecer la idea, de que la Naturaleza es representada siempre como un elemento que se impone sobre los seres humanos, de acuerdo a los principios de los tres movimientos pictóricos en los que hemos basado nuestra investigación: Romanticismo, Expresionismo y Surrealismo. De esta manera podemos establecer nuestra segunda hipótesis que hacía referencia a la posibilidad de poder establecer una tipología de paisajes en el cine. Llegamos a la conclusión de que el paisaje es parte fundamental en el cine, hasta el punto de que en muchos casos determina el género de una película y podemos decir que existe un paisaje cinematográfico y hasta una tipología de paisajes, que se enmarcan en diferentes géneros, y que bebe de unas fuentes pictóricas determinadas y que a su vez permiten la generación de un nuevo tipo de paisaje fílmico. Desde la invención del cine, se ha configurado una nueva manera de ver el paisaje, ya no se trata de una manera pasiva en la que el espectador, atento y culto, observa una pintura desde distintos ángulos, acercándose o alejándose y empleando todo el tiempo que juzgue necesario para su contemplación. Ahora el nuevo

espectador permanece en su butaca y es el nuevo paisaje, el paisaje fílmico, el que se mueve ante él y organiza, a su manera, el tiempo y el espacio.

Aún así el estudio del paisaje fílmico está en una primera fase. Su estudio e investigación a través de la pintura como fuente de inspiración, no ha dado todos los pasos necesarios para situarse donde corresponde. Creemos que es el momento del paisaje fílmico y de su estudio en profundidad.

En nuestra investigación hemos tratado el Surrealismo y su relación con la más pura y desenfrenada actividad del inconsciente durante los sueños nocturnos³³⁸ (BACHELARD: 1965). De este modo la creación de los artistas que se expresaron a través de este movimiento, concibiendo mundos ideales que se acercaban a los modelos de “*El país de Cucaña*” (1567), de acuerdo a la tipología elaborada por Davis³³⁹ (DAVIS: 1985). para los mismos. Mostrando a la Naturaleza como el lugar donde poder dar rienda suelta a la satisfacción sin límites, y a todos los instintos y deseos personales.

Los surrealistas y la liberación del sueño recrean una Naturaleza y un tipo de paisaje que emana del inconsciente, con la iconología desolada de un universo sin sentido y en el que la ausencia humana es evidente, y si existe se desvela, como en “*La Edad de oro*”(1930), desprovista de la conciencia activa y rayando el absurdo. Estos paisajes eruptivos, rocosos y despojados de toda forma de vida, son similares a aquellos que inspiraron a Breton en su viaje al Teide, aparecen tanto en las pinturas de artistas como Dalí y Ernst como en los filmes de Buñuel. Dichas obras contienen una profusión de imágenes que desafían cualquier análisis interpretativo de tipo semiológico, como los de Eco³⁴⁰ y Barthes³⁴¹ (BARTHES: 1986), puesto que sus mismos autores se han

³³⁸ BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. México DF: Fondo Cultura Económica.

³³⁹ DAVIS, J. C. (1985). *Utopía y la sociedad ideal: estudio de la literatura utópica inglesa, 1516-1700*. México DF: Fondo Cultura Económica.

³⁴⁰ ECO, H. (1986). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

encargado de aclarar que carecen de cualquier significado explícito o implícito, y que solo son el producto de su inspiración asociada a la actividad onírica y del inconsciente.

Por su parte, tanto el Romanticismo como el Expresionismo se vinculan más con lo que Bachelard³⁴² (BACHELARD: 1965) conceptualizó como “*ensueños diurnos*”, productores de imágenes relacionadas con la imaginación poética y creativa tanto de pintores como de cineastas, que autores como Cerrato³⁴³ (CERRATO: 2006) han estudiado en casos puntuales como el del director V. Erice.

Para el Romanticismo, los paisajes se muestran siempre a través de un halo de misterio, que nos remite de inmediato a las ensoñaciones diurnas. La Naturaleza aparece siempre representada en su ambivalente carácter de dadora generosa de todo lo que necesitan los seres humanos y también como destructora, implacable de lo que estos últimos han construido con tanto esfuerzo. Resumiendo en su ser aquello que Kant había dividido para su estudio estético en “*Lo bello y lo sublime*”³⁴⁴. (KANT: 1990)

Si la obra de J. Constable nos muestra el aspecto de una Naturaleza bella, amable, idílica y generosa para sus habitantes, como en “*El maizal*” (1826), sumida en una perfecta “*Arcadia*”³⁴⁵ (DAVIS: 1985), lo mismo sucede con las películas de Capra, “*Horizontes perdidos*” (1937), y de Shyamalan “*El bosque*” (2004). Lo mismo ocurre con las escenas de “*Drácula de Bram Stoker*” (1992) de Ford Coppola, ambientadas en el jardín de la mansión de Lucy antes de que el conde posea a la desafortunada joven.

La obra de C. D. Friedrich nos revela el lado sublime, misterioso, atemorizante y subyugador, de una Naturaleza que se impone a los seres humanos por sus cualidades omnipotentes y divinas.³⁴⁶ (GOMBRICH: 1992)

³⁴¹ BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

³⁴² BACHELARD. Op. Cit.

³⁴³ CERRATO, R. (2006). *Víctor Erice: el poeta pictórico*. Madrid: JC Clementine.

³⁴⁴ KANT, I. (1990). Observaciones acerca de *lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza.

³⁴⁵ DAVIS. Op. Cit.

Friedrich en sus paisajes intenta desentrañar la voluntad de la Naturaleza penetrando en su mundo interior. La relación entre sujeto y objeto, hombre y Naturaleza se desconecta haciéndose ambivalente, abstracta y dudosa³⁴⁷ (ARGULLOL: 1987). Su relación e influencia se pone de manifiesto en las películas de Capra, Coppola y Shyamalan, así como en “*Rebeca*” (1940) de Hitchcock.³⁴⁸ (TRUFFAUT: 1995).

Pero es sobre todo en “*Horizontes perdidos*” y “*El bosque*”, donde vemos el contraste entre el paisaje Apolíneo y Dionisiaco separados por la línea que representan las inaccesibles montañas que aíslan a “*Shangri-La*”, y el bosque de Covington, que encierra a sus habitantes. Lo que está fuera de estas fronteras naturales, es capaz de infundir terror y causar la muerte de todo aquel que intente penetrarlas. En cambio, el interior de esos mundos, representa lo sublime, lo arcádico y lo pintoresco.

En el Expresionismo, los paisajes se muestran impregnados, por elementos sobrenaturales y otros que brotan espontánea y libremente de los sentimientos de los artistas que los han creado. Las obras de pintores como Munch y Nolde revelan un entorno natural filtrado por los estados de ánimo de sus autores, algo extremadamente notable en la realización emblemática del primero de ellos con su cuadro “*El grito*” (1893).³⁴⁹ (GOMBRICH: 1992)

Munch, Nolde o Fritz Lang desarrollan en su obra (pictórica y cinematográfica), la visión trágica de los pintores expresionistas y dotan al paisaje, a través del color o del blanco y negro, de un simbolismo cósmico expresionista. La Naturaleza se percibe en sus impulsos contradictorios de atracción y destrucción mediante la imaginación y la

³⁴⁶ GOMBRICH, E.H. (1992). *Historia del arte. Volumen 3*. Barcelona: Garriga.

³⁴⁷ ARGULLOL, R. (1987). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza y Janes.

³⁴⁸ TRUFFAUT, F., (1995). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.

³⁴⁹ GOMBRICH. Op. Cit. V.3.

subjetividad. Este particular enfoque de lo paisajístico, se manifiesta en las realizaciones del cineasta alemán Fritz Lang, “*Las tres luces*”(1921) y “*Los Nibelungos*”(1924).

Tanto los artistas románticos, expresionistas y surrealistas, ya sea en el campo de la pintura o en la visión cinematográfica, coinciden en estar interesados en la proyección visual de su experiencia emocional a través de la creación de distintos lenguajes que, en definitiva, y empujados por una necesidad interior, expresan sus propios conflictos no resueltos con la sociedad, la Naturaleza y sus ansiedades personales.

Formas de conducta de este tipo derivan en acusaciones contra la sociedad del momento, como en el caso de los expresionistas con la obra de Emil Nolde o los surrealistas con “*La Edad de oro*” (1930), en una necesidad de afirmar la personalidad, pero también de denuncia de los problemas de la sociedad y la necesidad de remediarlos mediante una reforma profunda.³⁵⁰ (GOMBRICH: 1992)

Sin embargo, a veces se produce el fenómeno opuesto: artistas e intelectuales que se desentienden de los conflictos de su época y se aíslan en sus torres de marfil inaccesibles para los demás, tal fue el caso de Lytton Strachey y Dora Carrington, que pertenecieron al “*Grupo de Bloomsbury*” del que también formaba parte la escritora Virginia Woolf.³⁵¹ (HAUSER: 1983)

Pero si Expresionismo y Surrealismo reaccionan contra el Realismo y el Racionalismo, también, al igual que el Romanticismo, ensalza y afirma el valor de lo espiritual, entendido en muchos casos a través de la valoración del paisaje y de los componentes que lo construyen. Entre estos últimos, hemos destacado a los árboles, como símbolos ancestrales de lo sagrado³⁵² (ELIADE: 1972). Más adelante, se identificó a los árboles con algún tipo de persona y su carácter en particular, asociados

³⁵⁰ GOMBRICH. Op. Cit. V. 2 y 3.

³⁵¹ HAUSER, A. (1983). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor.

³⁵² ELIADE, M. (1972). *Tratado de historia de las religiones*. Mexico DF: Biblioteca Era.

además, a alguno de los cuatro elementos primordiales que componían la Naturaleza para la Grecia clásica: el agua y la tierra.³⁵³ (BACHELARD: 2006)

La visión clásica grecorromana expresó la unidad entre el hombre y la Naturaleza, relegando muchas veces al paisaje al rol secundario de ser el “telón de fondo” de los seres humanos, mientras que el Romanticismo trató a la Naturaleza como un elemento superior al hombre y la situó junto a lo divino y lo espiritual, en su doble faceta de deidad benevolente cuando permite ser “domesticada” por el hombre, y fuerza indomable salvaje, capaz de destruir toda creación humana con una simple acción de liberación de sus elementos.³⁵⁴ (GOMBRICH: 1992)

El Expresionismo también potenció una vuelta de la Naturaleza a lo espiritual y además bebió de la Edad Media y de la estética del movimiento romántico³⁵⁵ (SELZ: 1989). El Surrealismo buscó dentro del inconsciente humano, una percepción distinta a la que ofrecen los sentidos sobre el entorno natural.³⁵⁶ (HOLZWARTH: 2000)

El cine enriquece al paisaje con perspectivas y proporciones inéditas, con nuevos criterios de luz y por supuesto con el movimiento, que hace más tangible un atardecer, un campo ondulante de trigo o el viento que golpea las ramas de los árboles³⁵⁷ (DELEUZE: 1984). El movimiento es algo que la pintura aspira a conseguir desde siempre. El estatismo de la pintura proporciona al paisaje una responsabilidad de mayor

³⁵³ BACHELARD, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México DF: Fondo Cultura Económica.

³⁵⁴ GOMBRICH. Op. Cit. V. 3.

³⁵⁵ SELZ, P. (1989). *La pintura expresionista alemana*. Madrid: Alianza.

³⁵⁶ HOLZWARTH, H. W. (2000). *Arte moderno 1870-2000. Del impresionismo a la actualidad*. Colonia-Madrid: Taschen Benedik

³⁵⁷ DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.

fuerza si cabe, invitando actualmente a esforzarse por competir con el cine y desarrollar otra dialéctica plástica que vaya más allá de los simples elementos formales.³⁵⁸ (KESKA: 2005)

El paisaje pictórico, es el punto de apoyo del cine, para crear las grandes escenografías cinematográficas, que inundaron de magia las pantallas a partir de su propio canto simbólico, metafórico y alegórico, de lo que había creado antes un pincel, en un proceso de retroalimentación mutua.

El cine es capaz de animar el paisaje de un cuadro. El paisaje influencia de igual manera a ambas manifestaciones, parece que su espíritu, su atmosfera, su luz, su color, atraen de la misma manera al espectador y al director, apoyándose en pintores como Friedrich, Constable, Nolde, Munch, Dalí y Ernst. De ahí que se recurra en la creación cinematográfica a modelos pictóricos con tanta frecuencia.³⁵⁹ (BORAU: 2003)

El paisaje, se ha convertido en un elemento indispensable en ambas manifestaciones, siendo quizás una manera de liberarse, una vía de escape de lo social o simplemente un estado de Naturaleza no deformada con la que pintores y cineastas sueñan, y es sin ninguna duda, una plataforma para la experimentación y lo interdisciplinar que está aún en pleno desarrollo y que debe ser aprovechada y potenciada por la importancia que adquiere con el paso del tiempo.

Tanto la pintura como el cine han desarrollado una especial relación alrededor del paisaje y su simbolismo. El Romanticismo o las vanguardias, como el Expresionismo o Surrealismo, han tomado al paisaje como fuente de alimento e inspiración, siendo tendencias que demostraron su permeabilidad. Así podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que el cine y la pintura a través del simbolismo del paisaje, han creado un estrecho vínculo muy fructífero, capaz de ambientar una escena y al igual que ocurre en la pintura, llegar a poder determinar un género.

³⁵⁸ KESKA, M. (2005). *Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas* n° 20. Madrid: Artigrama. 547-562.

³⁵⁹ BORAU, J.L. (2003). *La pintura y el cine. El cine en la pintura*. Madrid: Ocho y medio.

Bibliografía

- ABELLÁ, I. (2001). *La magia de los árboles. Simbolismo. Mitos y Tradiciones. Plantación y cuidado*. Barcelona: RBA Editores.
- ADAM, C. y AZGARRAGA PASCUAL, M. (2001). *Guía para ver y analizar. Drácula de Bram Stoker. F.F. Coppola*. Madrid: Nau Llibres.
- ADES, D. (1991). *El Dada y el surrealismo*. Barcelona: Labor.
- A.L.A. (1978). *Goya. Pinturas negras*. Madrid: Editorial OFFO.

- ALBERÁ, F. (1998). *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*. Barcelona: Paidós.
- ANGOSO DE GUZMÁN, D. (2005). *Las técnicas artísticas*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza y Ediciones Akal, S. A.
- ANTAL, F. (1997). *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid: Alianza.
- AÑÓN, C. y SANCHO, J.A. (1998). *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*. Madrid: Museo del Prado.
- ARESTÉ, J, M. (1992). *Francis Ford Coppola*. Madrid: Ediciones JC.
- ARGULLOL, R. (1987). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza y Janes.
- ARNALDO, J. (1996). *Gaspar David Friedrich*. Madrid: Ed. Historia 16, Colección El Arte y sus Creadores nº 33.
- ARNHEIM, R. (1995). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*. Madrid: Alianza Editorial.
- AUMONT, J. (1996). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- AUMONT, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- AUMONT, J. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- AUSTEN, J. (1996). *Sentido y Sensibilidad*. Barcelona: Plaza y Janés.
- AZCARATE, J. M. (1964). *Historia del arte: en cuadros esquemáticos*. Madrid: EPESA.
- BACHELARD, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México DF: Fondo Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. México DF: Fondo Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México DF: Fondo Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza.
- BAHR, HERMANN (1998). *Expresionismo*. Murcia: Colección de arquitectura 35.
- BARBANCHO, C. (1986). *Buñuel*. Barcelona: Editorial Salvat.
- BARTHES, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (2005). *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI Editores.
- BATAILLE, G. (1981). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Ed. Tusquets.
- BATCHERLOR, D., BRIOY, F., WOOD, P. (1996). *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras, 1914-1945*. Madrid: Akal.
- BATLLORI, M. (1992). *Una Aproximación tipológica a las relaciones entre cine y la pintura*. Barcelona: Archivos de la Filmoteca.
- BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: (2a. Ed.) Rialp.
- BERGER, J. (1997). *Cada vez que decimos adiós*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- BERGSON, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- BERRIATÚA MARTÍN, L. (2000) *Los negativos de exportación en el cine mudo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- BERLIN, I. (2000). *Las raíces del Romanticismo*. Buenos Aires-Madrid: Alfaguara
- BERMÚDEZ, XAVIER. (2000). *Buñuel: espejo y sueño*. Valencia-Madrid: Ediciones de la Mirada-Tarvos.

- BERRIATUA, L. (1991). *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*. Madrid: Filmoteca Española-Ministerio de Cultura.
- BISCHOFF, U. (2000). *Edvard Munch 1863 - 1944: Cuadros sobre la vida y la muerte*. Madrid: Taschen.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2003). *Las mansiones en el cine*. Ávila: Editorial Felipe Carrasco.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2002) *Paisajes en la literatura y el cine*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2003). *Viajes al Paraíso. La representación de la naturaleza en el Renacimiento*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2006). *Ofelias en el cine, aguas en el espejo*. Móstoles (Madrid): Sociedad Cultural Aleroañil.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2007). *Brokeback Mountain: El paraíso de eros*. Madrid: I.S.D. Alicia Alonso (Instituto Superior De Danza)
- BLAZQUEZ, E. Y MERINO, E. (2014) *Escenoplástica y artes escénicas. Aproximación a la Historia de la Escenografía: del Barroco a las últimas tendencias cinematográficas*. Madrid: Ars theatra
- BOGDANOVICH, P. (1972 (1ª edición), 1984 (2ª edición)). *Fritz Lang en América*. Editorial Fundamentos. Madrid: Colección Arte, serie Cine, nº 28
- BOIME, A., (1990). *Historia social del arte moderno II. El arte en la época del Bonapartismo. 1800-1815*. Madrid: Alianza Editorial.
- BONITZER, P. (2007). *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- BORAU, J. L. (2002). *El cine en la pintura*. Madrid: Discurso.
- BORAU, J.L. (2003). *La pintura y el cine*. Madrid: Ocho Y Medio.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (2010). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- BORSCH-SUPAN, H. (2005). *Gaspar David Friedrich*. Múnich: Prestel Verlag.

- BRETON, A. (1936). *El castillo estrellado*. Buenos Aires: Sur.
- BRETON, A. (2001). *Manifiestos del Surrealismo*. Argentina: Argonauta.
- BREYER, G. (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- BROOK, P. (2001). *El espacio vacío*. Madrid: Ed. Península.
- BUÑUEL, L. (1982). *Mi último suspiro (Memorias)*. Barcelona: Editorial Debolsillo.
- BURN, L. (1992). *Mitos griegos*. Madrid: Akal.
- CALABRESE, O. (2011). *L'arte del trompe-l'œil*. Milán: JakaBook.
- CALABRESE, O. (2014). *El trompe l'œil: ¿"engaño de los ojos"?*. Madrid: Casimiro Libros.
- CALATRAVA ESCOBAR, J. A. (1985). *Las Carceri de Giovanni Piranesi*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- CALVO SERRALLER, F. (1995). *La imagen romántica en España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial.
- CANTZ, H. (2000). *Edvar Munch*. Hamburg: Erns Barlach Gesellschaft.
- CASALS, JOSEPH. (1988). *El Expresionismo: Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Editorial Montesinos.
- CASTRO, A. (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fdo. Torres Ed.
- CERRATO, R. (2009). *Cine y pintura*. Madrid: JC Clementine.
- CERRATO, R. (2006). *Víctor Erice: el poeta pictórico*. Madrid: JC Clementine.
- CESARMAN, F. (1976). *El ojo de Buñuel: Psicoanálisis desde una butaca*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CHABROL, C. y ROHMER, E. (2010). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.
- CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- CIRLOT, J. E. (1986). *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo*. Barcelona: Anthropos.
- CIRLOT, L. (2007). *Museo del Prado II. Colección Museos del Mundo, Tomo 7*. Madrid: Espasa.
- CIRLOT, J. E. (1955). *La pintura, surrealista*. Barcelona: Seix Barral.

- COMA, I, y LATORRE, J. M. (1981). *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Fabregat.
- DAIX, P. (2002). *Historia cultural del Arte Moderno. De David a Cézanne*. Madrid: Cátedra.
- DAIX, P. (1998). *Historia cultural del Arte Moderno. El siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- DALI, S. (1977). *El mito trágico del 'Ángelus' de Millet*. Barcelona: Tusquets Editores.
- DE GUBERNATIS, A. (2003). *Mitología de las plantas I y II*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- DA VINCI, L. (2010). *Tratado de pintura*. Madrid: Akal Ediciones.
- DAVIS, J. C. (1985). *Utopía y la sociedad ideal: estudio de la literatura utópica inglesa, 1516-1700*. México DF: Fondo Cultura Económica.
- DEL AMO, A. (1970). "El jardín de las delicias". *Cuadernos para el diálogo*. Madrid. Nº 87, diciembre.
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DELEVOY, R. L. (1979). *Diario del Simbolismo*. Madrid: Destino.
- DE MICHELI, M. (1998). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- DE PABLOS, J. (2004). *De Velázquez al hipertexto: algunas implicaciones socioculturales*. Oviedo: Aula Abierta, Universidad de Oviedo, nº. 84.
- DU MAURIER, D. (2002). *Rebeca*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- DUROZOI, G. (1993). *Diccionario Akal de arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- DUVIGNAUD, J. (1979). *El sacrificio inútil*. México DF: Fondo Cultura Económica.

- ECO, H. (1986). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- EISENSTEIN, S. M. (1969). “Análisis de una secuencia de El acorazado Potemkin”. París: Cahiers du cinema. N° 216.
- EISENSTEIN, S. M. (1990). *El sentido del cine*. México: Siglo XXI.
- EISENSTEIN, S. M. (2001). *Hacia una teoría del montaje (Vol. 2)*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- EISENSTEIN, S. M. (2002). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Ediciones Rialp.
- EISNER, L.H. (1998). *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra.
- EISNER, L.H. (2013). *La pantalla diabólica..* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- EISNER, L. H. (2010). “Contribución a una definición del cine expresionista”. En *Textos y Manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ELGER, D. (2002). *Expresionismo: una revolución artística alemana*. Madrid: Taschen Benedikt.
- ELGER, D. (1988). *Expresionismus*. Madrid: Taschen.
- ELIADE, M. (1972). *Tratado de historia de las religiones*. Mexico DF: Biblioteca Era.
- ERIK TOJNER, P. (2003). *Munch. In his own words* . Munich: Prestel.
- FANES, F. (1991). *Salvador Dalí, Cineasta sin films*. Madrid: Electa.
- FANÉS, F. (1999). *Salvador Dalí La construcción de la imagen (1925 - 1930)*. Madrid: Electa.
- FERDINAND, A. (1984). *Filosofía del surrealismo*. Barcelona: Barral Editores, SA.
- FERNÁNDEZ VALENTI. T. (1994). *Drácula de Bram Stoker*, Barcelona: Ed. Dirigido, colección Programa Doble, n° 5.
- FRANCES, R. (1985). *Psicología del arte y de la estética*. Madrid: Akal.
- FREUD, S. (1919). *Lo siniestro*. Barcelona: Obras Completas Ed. Biblioteca Nueva.
- GARCÍA DE CARPI, L. (1990). *Las claves del arte surrealista*. Barcelona: Planeta.
- GARCIA MAROTO, E. (1988). *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza y Janes Editores.

- GIBRAN, K. (2003). *El jardín del profeta*. Barcelona: Del Nuevo Extremo.
- GIBSON, M. (1995). *Simbolismo*. Madrid: Thaschen España.
- GIMFERRER, P. (1997). *Max Ernst o la dissolució de la identitat*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- GIMFERRER, P. (1983). *Max Ernst*. Barcelona: Editorial Polígrafa.
- GLASES, C. v CASSIER, B. (1996). *Edvard Munch*. Madrid: Alianza Editorial.
- GOLDWATER, R. y TREVES, M. (1945). *El Arte visto por los artistas*. Madrid: Barral.
- GOMBRICH, E. H. (1987). *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza.
- GOMBRICH, E.H. (1992). *Historia del arte. Volúmenes 2 y 3*. Barcelona: Garriga.
- GREENE, L. y SHARMAN - BURKE, J. (2000). *El viaje mítico. El significado del mito como guía para la vida*. Madrid: Edaf.
- GUBER, R. (1995). *Historia del cine. Volúmenes I y III*. Madrid: Danae.
- HAUSER, A. (1983). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor.
- HAZARD, P. (1985). *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Madrid: Alianza.
- HENRY KAHNWEILER, D. (1991). *Mis galerías y mis pintores. Conversaciones con Francis Crémieux*. Madrid: Árdora Ediciones.
- HESÍODO (700 a.C.) *Los trabajos y los días*.
- HOFMANN, W. (2000). *Caspar David Friedrich*. París: Thames And Hudson Ltd.
- HOLROYD, M. (1998). *Carrington. Una vida con Lvtton Strachev*. Barcelona: B. Ediciones.
- HOLZWARTH, H. W. (2000). *ARTE MODERNO 1870-2000. DEL IMPRESIONISMO A LA ACTUALIDAD*. Colonia-Madrid: Taschen Benedik.

- JACKSON, R. (2003). *Picasso y las poéticas surrealistas*. Madrid: Alianza Editorial.
- JENSEN, P.M. (1990). *Fritz Lang*. Madrid: J.C. Clementine.
- JENSEN, P. M. (1999). *Sombras en el Cine de Fritz Lang*. Madrid: JC Ediciones.
- KANT, I. (1990). *Observaciones acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza.
- KRAKAUER, S. (1985). *.De CaliGari a Hitler*. Madrid: Paidós Ibérica.
- KRAUSS, R. (2006). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- KURTZ y Kris. (1991). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. y NANCY, J.L. (2012). *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LE GERN. M. (1978). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- LOPÉZ VILLEGAS, M. (2000). *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Páginas de espuma.
- MARTINEZ MARTINEZ, L. M. (2011). *Hitchcock: imágenes entre líneas*. Valencia: Universidad de Valencia.
- MANGUEL, A. (2002). *Leyendo imágenes: una historia privada del arte*. Bogotá: Norma.
- MENA, J. L., CUESTA, J. y PAYAN, M. J. (1994). *Las 100 mejores películas de suspense de la historia del cine*. Madrid: Cacitel.
- MORIS, C.B. (2000). *El Surrealismo y España: 1920 – 1936*. Madrid: S.L.U. Espasa Libros.
- NAVASCUES, P., QUESADA, M.J. (1992). *El Siglo XIX bajo el signo de Romanticismo*. Madrid: Editorial Silex.
- OLIVAR RUBIO, M. (1995). *La mirada interior. El Surrealismo en la pintura*. Madrid: Tecnos.
- ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J. (1995). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.
- PABLOS GARCIA, T. de. (1994). *Cine e historia contemporánea: análisis filosófico y técnico-lingüístico del film alemán Metrópolis (1926, director Fritz Lang)*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

- PANOFSKY, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- PANOFSKY, E. (1980). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza.
- PANOFSKY, E. (2006). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- PAOLELLA, R. (1967). *Historia del cine mudo*. Madrid: Editorial Eudeba.
- PARIENTE, Á. (1996). *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- PASSERON, R. (1982). *Enciclopedia del Surrealismo*. Barcelona: Polígrafa.
- PAZ, O. (1974). *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo*. Madrid: Fundamentos.
- PEDRAZA, P. (2000). *Metrópolis, Fritz Lang: estudio crítico*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- PENROSE, R. (1982). *Ochenta años de Surrealismo*. Barcelona: Polígrafa.
- PEÑA-ARDID, C. (1996). *Literatura y cine: Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PEREZ MINIK, D. (2002). *Facción española surrealista de Tenerife*. Tenerife: Tusquest Editores.
- PÉREZ ROJAS, J. y GARCIA CASTELLON, M. (1994). *El Siglo XX, persistencias y rupturas*. Madrid: Silex Ediciones.
- PÉREZ, PERUCHA, J. (1991). *Surrealistas, Surrealismo y Cine*. Barcelona: Fundació La Caixa.
- PLATÓN. (1999). *La República*. Madrid: Editorial Gredos.
- POLETTI, F. (2006). *El siglo XX: vanguardias*. Barcelona: Random House Mondadori.
- POPPER, K. (2010, 1ª. ed. Londres, 1945) *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Paidós.

- RAMÍREZ, J. A. (1999) *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- RAMÍREZ, J.A. (2003). *La arquitectura en el cine. Hollywood y la Edad de Oro*. Madrid: Alianza editorial.
- RIMBAU, E. (2008). *Francis Ford Coppola*. Madrid: Catedra.
- ROMAGUERA, J. y ALSINA H. (1997). *Textos v manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- ROSENBLUM, R. y JANSON, H.W. (1984). *El arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- ROSENBLUM, R. (1999). *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza Editorial.
- RUBIO, O. M. (2010). *El arte de la luz: Laszlo Moholy-Nagy*. Madrid: La Fábrica; XIII Edición de Photo España.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Editorial Verdoux.
- SANCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Madrid: Paidós.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1984). *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J.C.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (2004). *Buñuel Lorca y Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1994). *Luis Buñuel*. Barcelona: Cátedra.
- SANTAYANA, G. (1999). *El sentido de la belleza*. Madrid: Tecnos.
- SCHEEBART, P. (1998). *La Arquitectura de Cristal*. Murcia: Colección de Arquitectura 37.
- SELZ, P. (1989). *La pintura expresionista alemana*. Madrid: Alianza.
- SHATTUCK, R. (1998). *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*. Madrid: Taurus.
- SPOTO, D. (1992). *El arte de Alfred Hitchcock*. Barcelona: RBA.
- SQUICCIARINO, N. (1997). *El vestido habla*. Madrid: Catedra.
- TAFURI, M. (1999). *La esfera y el laberinto. Vanguardias artísticas v arquitectura de Piranessi en los años setenta*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- THOMAS, R. (1991). *El anillo de los Nibelungos*. Barcelona: Edición Zinco.
- TRUFFAUT, F. (1995). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.
- TRUFFAUT, F. (1991). *Hitchcock*. Madrid: Akal.

- VÍLA, S. (1997). *La escenografía cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- WALPOLE, H. (2003). *Ensayo sobre la jardinería moderna*. Barcelona: Editorial Olañeta.
- WARBURG, A., (2008). El ritual de la serpiente, Nota 7 , Sexto piso,.
- WILHELM, F. y VON SCHELLING, J. (1999). *Filosofía del arte*. Madrid: Editorial Tecnos.
- WILLET, J. M. (1970). *El rompecabezas expresionista*. Madrid: Ed. Guadarrama.
- WOLF, N. (1999). *La pintura del romanticismo*. Madrid: Benedikt Taschen Verlag.
- VV.AA. (1996). *¿Buñuel! La mirada del siglo*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.
- VV.AA. (1989). *Álfred Hitchcock*, Oviedo: Ed: Fundación Municipal de Cultura.
- VV.AA. (1990). *Arte del siglo XX*, Volumen I, Pintura. Madrid: Taschen Benedikt.
- VV.AA. (2000). *Descubrir las vanguardias*. Madrid: Arlanza.
- VV.AA. (2007). *Diccionario de la mitología mundial*. Madrid: EDAF.
- VV.AA. (1973). *El arte y el mundo moderno*. Barcelona: Volumen II. Planeta.
- VV.AA. (1961). *El mundo como laberinto*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- VV.AA. (1989). *El mundo secreto de Buñuel*. Barcelona: Centro de cultura contemporánea.
- VV.AA. (1976). *El Simbolismo en la mitología griega*. Barcelona: Labor.
- VV.AA. (1995). *El surrealismo en España*. Madrid: Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía.
- VV.AA. (1994). *Emil Nolde*. Madrid: Museo de arte moderno.
- VV.AA. (1997). *Emil Nolde. Naturaleza v religión*. Madrid: Fundación Juan March.
- VV.AA. (2009). *Friedrich*. Madrid: Fundación Juan March.
- VV.AA. (1991). *Gran enciclopedia Larousse, Volúmenes 9, 10, 12, 15, 17, 20, 22 y 24*. Barcelona: Planeta.
- VV.AA. (2001). *Grandes obras de arte*. Madrid: Museo Tyssen-Bomemisza.

- VV.AA. (1997). *Historia del arte español El siglo de los creadores. Vanguardia y tradición en el alba de un milenio*. Barcelona: Edit.Planeta y Lunweg.
- VV.AA. (1998). *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine*. Madrid: Cátedra.
- VV.AA. (1995). *Historia general del cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro*. Madrid: Cátedra.
- VV.AA. (1986). *Historia universal del arte. Volúmenes IX y X*. Barcelona: Planeta.
- VV.AA. (1997). *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona: S.L. Literatura y ciencia.
- VV.AA. (1988). *La pantalla demoniaca: las influencias de Max v del expresionismo*. Madrid: Cátedra.
- VV.AA. (1990). *La rebelión romántica*. Madrid: Alianza.
- VV.AA. (2009). *Los Drácula, Vlad Tepes, el empalador y sus antepasados*. Barcelona: Tusquets Editores.
- VV. AA. (1997). *Max Ernst*. Madrid: Polígrafa.
- VV.AA. (2000). *Neoclasicismo y romanticismo. Arquitectura, pintura, escultura y dibujo*. Madrid: H.F. Hullmann.
- VV.AA. (2000). *Neoclasicismo y Romanticismo*. Barcelona: Ed. Konemann.
- VV.AA. (1996). *Oscar Domínguez. 1926. Antología. 1957*. Madrid: Centro Atlàntico de Arte Moderno.
- VV.AA. (2001). *Paysages d'Italie. Les pintres du plein air. 1780 - 1830*. París: Réunion des Musées Nationaux.

Artículos y publicaciones (prensa)

- BAIZ QUEVEDO, F. (Junio 1997). Cine y pintura, En: *Encuadre*, Disponible: <http://www.lapaginadelguion.org/cineypintura.htm> . Visto 4/10/2013
- BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2000) *Refinamiento y belleza en la obra de Luchino Visconti*, en revista AGR, Año II, Número 5. Madrid: Coleccionistas de cine. P. 18-41.
- BRETON, A., Capítulo de *Los vasos comunicantes* (Los pasos perdidos) Madrid, 1984
- BRETÓN, A. El surrealismo y la pintura. (1941) En: González García, A.; Calvo Serraler, F. y Marchan Fiz, S. (compiladores.), *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*. Madrid: Akal; Itsmo, 1999, p. 495-497.
- BRETON, A., TROTSKY, L., Y RIVERA, D. Manifiesto por un arte revolucionario independiente. México DF: 25/7/1938. Visto 30/9/2013. Disponible: <http://encontrarte.aporrea.org/media/25/Breton%20y%20Rivera.pdf>
- CASAS, Q., *Revista Dirigido*, n° 325. (El fin de la inocencia. Ang Lee.) Julio -Agosto 2003.
- CASTRO, A., *Revista Dirigido*, Pp, 30 - 35. (Drácula de Bram Stoker. Discutible felicidad) Enero, 1993.
- DE PABLOS, J. (2006). *El cine y la pintura, una relación Pedagógica*. Revista Icono 14, N-7. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GÁMIR ORUETA, A., (2012). *La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine*. Scripta nova, revista electrónica de geografía y ciencias sociales, Universidad de Barcelona.
- HEREDERO, C. F., *Revista Dirigido*, n° 236, P, 54 (Carrington) Junio, 1995.
- JACKSON, R., Colección, *La balsa de la medusa*. n° 33, Pp 75 - 94. (Tres hombres líricos. Bretón, Picasso, La sombra de Apollinaire y el Surrealismo en 1925) Mayo, 1995.

- JIMENEZ DE LAS HERAS, J. A., *Revista Dirigido*, n° 244, Pp, 38 - 41. (Sentido y Sensibilidad) Marzo, 1996.
- JOHNSON, R., Catálogo. Expo. Museo Tyssen - Bornemizsa. (Juegos Surrealistas. 100 Cadáveres exquisitos) Madrid, 1996.
- KESKA, M. Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas. En: *Artigrama*, n° 20, 2005, p. 547-562. Disponible en: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/20/3varia/19.pdf> Visto 7/10/2013
- *LA GACETA LITERARIA*. (15 de agosto de 1931). Madrid.
- LORD, J. (1995). Catálogo. Expo. Fundación La Caixa. (Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealistas). Barcelona.
- MAGRY, J. (1998). Petat, Jacques, *Revista Cinema* 82, n° 282.
- MAYAYO, P. (1996). *Revista Kalias*, n° 15 - 16 Pp. 142 - 150. (André Masson en España: de la historia al mito).
- NAVARRO, A. J. (Marzo, 2000). *Revista Dirigido*. n° 288, Pp, 38 - 39. (Rebeca).
- PABLOS PONS, J. de, "El cine y la pintura: una relación pedagógica". En: *Icono 14*. Madrid, n° 7, 2006, p. 1-15. Disponible en: www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/download/395/271 V.: 4/10/13.
- RAMIREZ, J. A, Colección, *La balsa de la medusa*. n° 12, Pp 58-111, (Dalí. Lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza) 1989.
- RICHARD, E., *Revista Nickel Odeon*. n° 31, Pp 123 - 127 (Muros de Luz. Luz de cine) Verano, 2003.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V., *Revista Contracampo*. n° 38. (Vanguardismo y problemática del film alemán de la República de Weimar) 1985.
- SAURA, C. (1984). "*Historia de nuestra película*". En *Carmen*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- SIMMEL, G. (1996). *Rembrandt. Ensayo de Filosofía del arte*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba y Cajamurcia.
- STAM, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- TORRES, S., *Revista Dossier*, (Cine y Expresionismo, Alemania años 20. Fritz Lang, los primeros años de su vida)
- VV.AA, Fascículo, *Historia del mundo antiguo*. n° 16 (El mito griego y sus interpretaciones) 1988.

- VV.AA, *Revista Clio, El pasado en presente*. P 77, Octubre, 2003 W.AA, *Revista de cine*. (La poesía del cine) Noviembre, 2003 VV.AA, *Revista Que leer*, nº 34, Pp, 60 - 63. (Sobre Jane Austen, “Sentido y Sensibilidad⁵”) Enero, 2004.
- VV.AA, *Revista Descubrir el arte*. nº 59, P, 10. (Sobre Munch) Pág. 22 (Surrealismo. Dalí) Enero, 2004.
- VV.AA. (1998) “Víctor Erice”, En: *Banda Aparte. Revista de cine-formas de ver*, nº. 9 y 10.

Tesis Doctorales

BLÁZQUEZ MATEOS, E. (1995). *Las escenas paisajísticas en el Renacimiento español. La biografía de Cesare Arbasia*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Rogelio Buendía. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

BOZAL, V. (1981). *Goya y la imagen popular del Neoclasicismo al Romanticismo*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, F. J. (2005). *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Carles Ameller Ferretjans. Barcelona: Universidad de Barcelona. Departamento de Diseño e Imagen.

CERRATO, R. (2006). *La relación del cine de Victor Erice con la pintura*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Valeria Camporesi. Madrid: Universidad Autónoma.

CÓNDOR ORDUÑA, M. (1990). *La pintura de paisaje y perspectiva en España en el siglo XVII*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

CRUZ MONTES, L. (2011). *Iconografía del color en el proceso creativo de Robert Wilson y Peter Brook*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Eduardo Blázquez Mateos. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

DEL REAL AMADO, J. (2007). *Ut Pictura Kynesis: Relaciones entre pintura y cine*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Francisco Calvo Serraller. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia.

FRAGA LÓPEZ, F. (2013). *La captación de la imagen en la pintura de Caravaggio*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Antonio Amado Lorenzo. A Coruña: Universidade da Coruña.

GARCÍA ALVARADO, R. (2005). *El ojo fragmentado. Antecedentes cinematográficos para el desarrollo de animaciones arquitectónicas*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Javier Monedero Isorna. Universitat Politècnica de Catalunya.

GÓMEZ DE LA BANDERA, M. C. (2002). *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: Dialéctica y formalidad de los espacios intra y extraescénicos*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.

JIMÉNEZ MORALES, R. (2011). *El arte total: De Richard Wagner al parque temático*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. Facultad de Ciencias de la Comunicación.

NUERE MENÉNDEZ-PIDAL, S. (2002). *El lenguaje geométrico en la pintura*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Javier Pereda Piquer y el Dr. Manuel Sánchez Méndez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

PARRILLA VIRUEGA, J. F. (2015) *La pintura en la obra de Carlos Saura. Escenoplástica y sublimación del encuadre cinematográfico*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Eduardo Blázquez Mateos. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

PRIETO LÓPEZ, J. I. (2013). *Teatro total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Fernando Agrasar Quiroga y Amparo Casares Gallego. A Coruña: Universidade da Coruña.

RABÍA LEÓN, D. (2008). *Ilusiones ópticas: creación de espacios escénicos y alternativos con espejos*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Miguel R. Massip y el Dr. José Luis Parés Parra. Madrid: Universidad Complutense.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, J. M. (2011). *Al otro lado del espejo. Un acercamiento al dibujo de Balthus*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Daniel Bilbao Peña y el Dr. Juan Martínez Moro. Sevilla: Universidad de Sevilla.

SALAS GONZÁLEZ, C. (2010). *Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Germán Ramallo Asensio. Murcia: Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte.

SÁNCHEZ GARCÍA, M. A. (2003). *Espacio antropomórfico en la pintura*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Manuel Gayoso Vázquez y por el Dr. Manuel Parralo Dorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Anexo

Breve conceptualización del Romanticismo, Expresionismo y Surrealismo

A continuación, vamos a exponer las principales características de los tres grandes movimientos artísticos, que habíamos señalado previamente en la introducción como uno de los objetivos de nuestro estudio. En algunos de ellos se hace una sintética referencia al contexto histórico y socio-cultural en el que surgieron, más que nada para mostrar los nexos entre la producción artística y su medio. También se señalan las técnicas más empleadas, las influencias provenientes de otras tendencias artísticas y algunos de sus más destacados representantes.

Romanticismo

La pintura romántica rechaza las convenciones neoclásicas y sus rígidas reglas; supone un momento de renovación técnica y estética de importantes consecuencias para el futuro:

- Utiliza diferentes técnicas: el óleo, acuarelas, grabados y litografías.
- La textura comienza a ser valorada en sí misma y aparecen las superficies rugosas junto con las formas más sutiles. La pincelada es libre, viva y llena de expresividad.
- Desaparece la línea frente al color. Se recupera la potencia sugestiva de las tonalidades, liberándose las formas y los límites excesivamente definidos. Es el agente emocional de primer orden.

- La luz es importantísima y se cuidan sus gradaciones dando un carácter efectista y teatral.

- Las composiciones tienden a ser dinámicas, marcadas por las líneas curvas y los gestos dramáticos. Algunos autores como Friedrich prefieren esquemas geométricos más reposados.

- En cuanto a los temas, lo característico es la variedad, aunque existen tipologías generales sobre el tratamiento de los mismos. Surge el exotismo de la memoria de un misterioso y glorioso pasado que incluye desde la antigua Grecia hasta la Edad Media, en especial la época gótica. El gótico es el estilo por excelencia. En la pintura se recogen arquitecturas góticas, leyendas, momentos históricos³⁶⁰.

El exotismo también irrumpe en una amplitud geográfica que incluye el mundo desconocido del norte de África y la nueva América salvaje. Se descubre Oriente, que ofrece la luz y el color, así como nuevos temas. Por último la fantasía, y sobre todo el drama con un obsesivo sabor por la muerte, la noche y las ruinas, así como por lo sobrenatural.

Otro gran descubrimiento del Romanticismo es la Naturaleza y el cultivo del género del paisaje, que será exhaustivo. Se pintan paisajes fantásticos, imaginativos, de estudio, evocados. El pintor se enfrenta a la realidad del paisaje, sale al exterior. Los paisajistas alemanes, con Friedrich a la cabeza, proponen el paisaje espiritual, que ayuda a la evocación religiosa por medio de su grandeza. Valoran los estados atmosféricos, como la niebla y las tormentas, tal como lo hizo en sus obras el inglés William Turner. También reivindican la individualidad, el culto al individualismo. El artista prefiere su libertad a la generalidad. Surgen grupos de artistas que trabajan en común sin romper la individualidad, como el grupo Prerrafaelista inglés o los nazarenos alemanes³⁶¹.

³⁶⁰ AZCARATE, J. M. (1964). *Historia del arte: en cuadros esquemáticos*. Madrid: EPESA.

³⁶¹ Ídem: c. XV.

Expresionismo

Si se observan las obras de El Greco y de Francisco de Goya, podemos observar que, aunque ambos pintores pertenecen a épocas diferentes, están unidos por un mismo objetivo: representar la realidad de acuerdo con sus sentimientos. Pese a no tener similitudes en sus características formales, ambos utilizaban el mundo exterior para representar su interior. Esta idea fue la clave del Expresionismo que se desarrolló en Alemania entre 1905 y 1920. Los antecedentes inmediatos del Expresionismo fueron Van Gogh, Edvard Munch y James Ensor. Van Gogh utilizaba arbitrariamente el color y hacía, en sus cuadros, un marcado empaste para lograr expresarse con más fuerza. Munch expresó, por medio de numerosos símbolos, el miedo, la desesperación, los celos y la sexualidad atormentada. Ensor, por su parte, pintó personajes enmascarados, caricaturescos, y convirtió los desfiles del carnaval en la perfecta manera de representar la hipocresía social³⁶².

En el enrarecido ambiente social y político de la Alemania de Guillermo II, nació una generación de artistas que negaba la estructura sociopolítica imperante. Se trataba de los Expresionistas. La producción de estos artistas difiere en el aspecto formal (uso del color y del espacio, concepción de la forma), pero todos coinciden en un aspecto: convertir su obra en un rechazo a la tradición, a la representación realista de la naturaleza y a la estética de la época. La Primera Guerra Mundial fue concebida por la mayoría de estos artistas, como una forma de destruir el orden anterior para formar una sociedad mejor. Pero a medida que las consecuencias lógicas de la Gran Guerra, comenzaron a dejar su dolorosa huella, los artistas cambiaron su postura, y su obra se convirtió en una fuerte crítica de la situación que asolaba a Europa. El Expresionismo alemán tuvo dos vertientes,

³⁶² GOMBRICH, E.H. (1992). *Historia del arte. Volúmenes 2 y 3*. Barcelona: Garriga. P. 468-469.

cada una con características distintas, pero con un mismo objetivo: convertir la obra de arte en un medio de expresión y de comunicación. Esos dos grupos se llamaron “*El puente*”, que se desarrolló en Dresde y en Berlín, y “*El jinete azul*”, que tuvo su desarrollo en Múnich³⁶³.

El Expresionismo modificó la postura del artista frente a las cosas. Así, el pintor dejó de reproducir los objetos y se ocupó de crearlos de acuerdo con las expresiones emotivas de su propio ser. Su preocupación se centró en la imagen íntima del objeto, más que en la belleza externa. Si Matisse quería transmitir tranquilidad y desentenderse de los problemas de época, los artistas de “El Puente” deseaban, en cambio, sumergirse en la realidad que les tocaba vivir y provocar al público por medio de los efectos físicos del color y de la distorsión de las formas. Como buscaron un contacto con lo esencial de la realidad exterior, su obra no es casi nunca agradable, ya que trataban de presentar en ella la fealdad y la agresividad en la que estaban inmersos. La realidad se traducía, pues, en formas angulosas y quebradas. Para retratarla, se usaba las tonalidades de manera arbitraria, con fuertes contrastes y con empastes notables³⁶⁴.

Distinta fue la postura de “El jinete azul”. Sus miembros tendían a una purificación de los instintos y a la captación de la esencia espiritual de la realidad exterior. Para ellos, el motivo era sólo un pretexto, no el tema de la pintura. Por eso, los elementos de sus cuadros (color, forma, plano) se volvieron cada vez más autónomos y así, la obra misma se convirtió en el contenido principal, desvinculado de la realidad. Durante la primera etapa del cine mudo, las industrias cinematográficas más destacables son la alemana y la soviética. En Alemania destaca el Movimiento Expresionista, desarrollado durante la República de Weimar, una etapa de depresión económica, moral y social, tras la derrota sufrida por el país en la Primera Guerra Mundial³⁶⁵.

Esta situación caótica fue el contexto donde se desarrolló el Expresionismo alemán, un cine que reflejaba el estado del alma y la psicología de los alemanes, y enlazaba con las

³⁶³ HOLZWARTH, H. W. (2000). *ARTE MODERNO 1870-2000. DEL IMPRESIONISMO A LA ACTUALIDAD*. Colonia-Madrid: Taschen Benedik. V. 1. P.142-155.

³⁶⁴ POLETTI, F. (2006). *El siglo XX: vanguardias*. Barcelona: Random House Mondadori. P.18.

³⁶⁵ EISNER, L.H. (2013). *La pantalla diabólica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

teorías psicoanalíticas de Freud. Las películas del Expresionismo tienen un marcado tono metafísico, reivindicando claramente lo gótico y lo romántico³⁶⁶.

El Expresionismo alemán ejerció una notable influencia en la cinematografía norteamericana de los años treinta y cuarenta, cuando muchos de sus directores se vieron obligados a exiliarse fuera de su país al ascender Hitler al poder en 1933. Muchos de estos directores, como Fritz Lang, B. Wilder, o F. Zinnemann acabaron en Hollywood haciendo cine negro, al que incorporaron una herencia cultural propia muy concreta: el Expresionismo alemán, que se convierte así, en la referencia estética principal del cine negro norteamericano. Fue un movimiento cinematográfico de gran trascendencia y constituyó por sí sólo la edad dorada del cine alemán. Las películas más características de esta tendencia fueron:

1919 *Das Kabinett des Doktor Caligari* [*El gabinete del Dr. Caligari*] de Robert Wiene.

1920 *Genuine* de R. Wiene; *Der Golem* [*El Golem*] de Paul Wegener y Henrik Galeen; *Von Morgens bis Mitternacht* [*De la mañana a la medianoche*] de Karl Heinz Martin.

1921 *Die Hintertreppe* [*La escalera de servicio*] de Leopold Jessner y Paul Leni; *Der müde Tod* [*La muerte cansada/ Las tres luces*] de Friz Lang; *Scherben* [*Rieles*] de Lupu Pick.

1922 *Dr. Mabuse, der Spieler* [*Dr. Mabuse, el jugador*] de Friz Lang; *Nosferatu - Ein Symphonie des grauens* [*Nosferatu, una sinfonía de horror*] de Friedrich Wilhelm Murnau; *Vanina oder die Goldenhochzeit* [*Vanina*] de Arthur von Gerlach.

1923 *Raskolnikoff* de Robert Wiene; *Die Strasse* [*La calle*] de Karl Grüne; *Der Schatz* [*El tesoro*] de Georg Wilhelm Pabst; *Schatten - Eine Nächtliche Halluzination* [*Sombras*] de Arthur Robison.

³⁶⁶ Idem.

1924 *Der letzte Mann* [El último/ La última carcajada] de Friedrich Wilhelm Murnau; *Die Nibelungen - Ein Deutches Heldenlied* [Los Nibelungos] de Friz Lang; *Das Wachsfigurenkabinett* [El gabinete de las figuras de cera] de Paul Leni; *Zur Chronik von Grieshuus* [Crónica de Grieshuus] de Arthur von Gerlach.

1925 *Die freudlosse Gasse* [La calle sin alegría] de Georg Wilhelm Pabst; *Varieté* de Ewald André Dupont.

1926 *Faust - Eine Deutches Volkssage* [Fausto] de Friedrich Wilhelm Murnau; *Metropolis* de Friz Lang; *Der Student von Prag* [El estudiante de Praga] de Henrik Galeen. (Eisner, 2013).

Surrealismo

El Movimiento Surrealista se basa en imágenes e ideas que vienen del pensamiento del subconsciente. Los aspectos racionales y lógicos del pensamiento, son invalidados por el flujo espontáneo de impulsos creativos de la mente surrealista del creador. La fabricación del arte surrealista es por lo tanto en gran parte un proceso de la coincidencia. Significa abandonar toda preocupación estilística, acceder a la vida profunda del subconsciente, resaltar la labor del instinto que se desarrolla fuera de los límites de la razón. El arte surrealista es inmediato, irreflexivo y está despojado de toda referencia a lo real³⁶⁷.

Las influencias del surrealismo se originan a partir de cuatro perspectivas:

1) el movimiento Dadá, que surge en respuesta a la negatividad de la guerra, a la oposición de los actos bélicos que están ocurriendo en toda Europa y como forma de independencia y libertad personal. Los dadaístas buscaban desvincular las cosas de su función tradicional, para darle un nuevo significado y una nueva dimensión.

2) el artista medieval “El Bosco”, quien satirizó el mundo de su época con un agudo sentido crítico, por medio de desenfundadas visiones oníricas, repletas de seres

³⁶⁷ GOMBRICH. Op. Cit., p.487-490.

monstruosos, entornos sobrenaturales y figuras cargadas de múltiples simbolismos, como las que pueden observarse en su obra tal vez más conocida: “*El jardín de las delicias*”. (1503-1504)

3) la pintura metafísica de Giorgio Chirico, cuyas obras se destacan por las imágenes que evocan ambientes desolados, sombríos y abrumadores.

4) las teorías Psicoanalíticas de Sigmund Freud, en las que el inconsciente del ser humano es el estado de la memoria más puro³⁶⁸.

Este movimiento surge después de la Primera Guerra Mundial, en Francia, específicamente en el año 1924, con la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista* de André Breton. El término fue inventado por Apollinaire (escritor francés, en 1917 y se popularizó en la revista “*Littérature*”, fundada en 1919 por André Breton, Louis Aragón, Philippe Soupault y Paul Eluard, todos escritores que buscaban encontrar las respuestas a sus interrogantes y así poder entender desde una perspectiva diferente las razones que propiciaron el que en aquellos tiempos la humanidad tuviera que vivir bajo el caos imperante y la crueldad de la guerra³⁶⁹.

El Surrealismo es conocido como el movimiento de lo irracional y lo inconsciente; en la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista*, Breton manifiesta que el surrealismo, es la instauración de una nueva tendencia, que buscaba sobrepasar la realidad y llegar a una renovación de todos los valores culturales, morales y científicos por medio del inconsciente (Breton, 1924).

El surrealismo se basa en las teorías de Sigmund Freud, quien había descubierto el inconsciente, la región de la mente del ser humano que no se puede controlar con la razón. Esa región que es mucho más importante y poderosa que la racional, según Freud, es de

³⁶⁸ POLETTI. Op. Cit.

³⁶⁹ GOMBRICH. Op. Cit., v. 3, p.487-490.

donde nacen los deseos más profundos, los sueños y la vida sexual. Según estas teorías psicoanalíticas, el ser humano reprime el inconsciente, porque en él están los deseos que no son aceptados socialmente³⁷⁰.

Basado en los planteamientos de Freud, Breton concluye que el inconsciente es lo que realmente está en contacto con el mundo real, y que la razón sirve solo para despersonalizar a los individuos. Finalmente, basado en estos planteamientos y en la situación de conflictos bélicos que están ocurriendo en Europa (Primera Guerra Mundial), André Breton decide iniciar un nuevo movimiento y de ahí surge el surrealismo. Es la búsqueda de hacer un mundo más humanitario, y como el poder racionalista es lo que lleva al caos y a la crueldad, Breton decide que la mejor manera de hacer un cambio radical en la sociedad, es provocando que todas las personas dejen de guiarse por la razón y comiencen a actuar según los dictámenes de su inconsciente. (Breton, 1924).

La técnica básica empleada por el surrealismo es el *Automatismo*, definido como una actividad que escapa al control voluntario y se realiza independientemente de uno mismo. Para los surrealistas, es la mejor manera para rescatar el contenido mental que se esconde en el inconsciente. La técnica consiste en permitir que la mano del artista actúe libremente, plasmando en papel o en lienzo lo que su mente inconscientemente le dicta. Bajo esta práctica surgen visiones premonitorias, seres fantásticos, paisajes sobrenaturales y elementos de índole religiosa y “mágica”, que van montando de cierta manera la obra. Para los surrealistas, todas las visiones son parte del ser humano, son aspectos reales que surgen del interior del individuo³⁷¹.

El surrealismo cinematográfico surge a finales de los años “20”, con el español Luis Buñuel en conjunto con Salvador Dalí, de forma experimental. Su primera película fue “*Un Chien Andalou*” (*Un Perro Andaluz*), (1929), esta película, fue tan impactante, que tuvo una abrumadora acogida entre los surrealistas y cinéfilos. En el periodo del sonoro, Buñuel filmó “*L'âge d'or*” (*La Edad de Oro*). En la cinematografía la técnica empleada es la “*asociación libre*”, método psicoanalítico que fue empleado por Sigmund Freud, que consiste en que se exprese, todo lo que se viene a la mente sin ninguna discriminación

³⁷⁰ POLETTI. Op. Cit., p.118.

³⁷¹ GOMBRICH. Op. Cit., v. 3, p.487-490.

Filmografía

Reseñamos aquí los títulos mencionados en el texto, y también otros que guardan relación y semejanza en sus planteamientos y en su relación con el cine y la pintura y aparecen en el texto. Las películas aparecen en orden cronológico.

El estudiante de Praga, (Der student von Prag) Alemania, 1913.

Producción: Deutsche Bioscop GmbH.

Dirección: Stellan Rye, Paul Wegener.

Guión: Hanns Heinz Ewers, Alfred De Musset.

Fotografía: Guidi Seeber.

Reparto: Paul Egener, John Gottowt, Grete Berger, Lyda Salmonova, Lothar Korner, Fritz Weidemann, Alexander Moissi.

El Golem, (Der Golem, wie er in die Welt kam), Alemania, 1920.

Producción: Paul Davidson.

Dirección: Paul Wegener, Carl Gooser.

Guión: Paul Wegener, Henrik Galeen, Basado en la novela homónima de Gustav Meyrink.

Fotografía: Karl Freund, Guido Seeber.

Reparto: Paul Wegener, Albert Steinrück, Lyda Salmonova, Ernst Deutsch, Hans Stürm, Greta Schröder.

El gabinete del Dr. Caligari, (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), Alemania, 1920.

Producción: Rudolf Meinert, Erich Pommer.

Dirección: Robert Weine.

Guión: Hans Janowitz, Carl Mayer.

Fotografía: Willy Hameister.

Reparto: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér, Lil Dagover, Hans Heinrich von Twardowski.

La escalera de servicio (*Hintertreppe*) Alemania, 1921

Producción: Gloria-Film GmbH / Henny Porten Filmproduktion.

Dirección: Leopold Jessner, Paul Leni .

Guión: Carl Mayer.

Fotografía: Willy Hameister, Karl Hasselmann.

Reparto: Henny Porten, William Dieterle, Fritz Kortner, Eugene Dieterle.

Las tres luces, (Der Müde Tod) Alemania, 1921.

Producción: Decla-Bioscop AG.

Dirección: Fritz Lang.

Guión: Fritz Lang, Thea von Harbou.

Fotografía: Bruno Mondi, Erich Nitzschmann, Herrmann Saalfrank, Bruno Timm,

Fritz Arno Wagner.

Reparto: Lil Dagover, Walter Janssen, Bernhard Goetzke, Rudolf Klein-Rogge, Hans Sternberg, Erich Pabst.

Nosferatu, el vampiro, (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens) Alemania, 1921.

Producción: Enrico Diekmann, Albin Grau.

Dirección: F. W. Murnau.

Guión: Henrik Galeen.

Fotografía: Fritz Arno Wagner.

Reparto: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Alexander Granach, Georg H. Schnell, Ruth Landshoff, John Gottowt, Gustav Botz, Max Nemetz, Wolfgang Heinz, Albert Venohr.

El raíl (Scherben) Alemania, 1921.

Producción: Rex-Film GmbH.

Dirección: Lupu Pick.

Guión: Lupu Pick, Carl Mayer.

Fotografía: Friedrich Weinmann.

Reparto: Werner Krauss, Edith Posca, Hermine Straßmann-Witt, Paul Otto.

De la mañana a la media noche (Von morgens bis Mitternacht (From Morn to Midnight)
Alemania, 1922.

Producción: Ilag-Film.

Dirección: Karl Heinz Martin.

Guión: Karl Heinz Martin (Obra: Herbert Juttke, Georg Kaiser).

Fotografía: Carl Hoffmann.

Reparto: Ernst Deutsch, Erna Morena, Roma Bahn, Adolf E. Licho , Hans Heinrich von Twardowski .

Dr. Mabuse, el jugador (Dr. Mabuse, der Spieler) Alemania, 1922.

Producción: Pan-Film.

Dirección: Fritz Lang.

Guión: Thea von Harbou, Fritz Lang (Novela: Norbert Jacques).

Fotografía: Carl Hoffmann.

Reparto: Rudolf Klein-Rogge, Alfred Abel, Aud Egede Nissen, Bernhard Goetzke, Paul Richter, Gertrude Welcker.

Sombras, (Schatten - Eine nächtliche Halluzination), Alemania, 1923.

Producción: Pan-Film.

Dirección: Arthur Robison.

Guión: Arthur Robison, Rudolf Schneider.

Fotografía: Fritz Arno Wagner.

Reparto: Alexander Granach, Max Gülstorff, Lilli Herder, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Kortner, Karl Platen, Fritz Rasp, Eugen Rex, Ferdinand von Alten, Gustav von Wangenheim, Ruth Weyher.

Los Nibelungos. (*Die Nibelungen*) Alemania, 1924.

Producción: Erich Pommer.

Dirección: Fritz Lang.

Guión: Fritz Lang.

Fotografía: Carl Hoffman, Gunter Rittau.

Reparto: Paul Richter, Margarete Schön, Hanna Ralph, Theodor Loos, Hans Adalbert von Schlettow, Rudolf Klein-Rogge, Bernhard Goetzke, Erwin Biswanger.

El gabinete de las figuras de cera, (*Das Wachsfigurenkabinett*), Alemania, 1924.

Producción: Neptune-Film A.G.

Dirección: Paul Leni, Leo Birinsky.

Guión: Henrik Galeen.

Fotografía: Helmar Lerski.

Reparto: Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss, William Dieterle, Olga Belajeff, John Gottowt, Georg John, Ernst Legal.

El último o La última carcajada (Der Letzte Mann) Alemania, 1924

Producción: Erich Pommer.

Dirección: F.W. Murnau.

Guión: Carl Mayer.

Fotografía: Karl Freund.

Reparto: Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller, Emile Kurz, Hans Unterkircher, Olaf Storm, Hermann Vallentin, Georg John, Emmy Wyda.

El Acorazado Potemkin, (Броненосец Потёмкин), Unión Soviética, 1925.

Producción: Jacob Bliokh.

Dirección: Serguei M. Eisenstein.

Guión: Nina Agadzhanova, Serguei M. Eisenstein.

Fotografía: Eduard Tissé.

Reparto: Aleksandr Antonov, Vladimir Barskij, Grigori Aleksandrov, Ivan Bobrov.

***La calle sin alegría* (Die freudlose Gasse) Alemania, 1925**

Producción: Sofar-Film.

Dirección: Georg Wilhelm Pabst.

Guión: Willy Haas (Novela: Hugo Bettauer).

Fotografía: Robert Lach, Curt Oertel, Guido Seeber .

Reparto: Asta Nielsen, Greta Garbo, Werner Krauss, Agnes Esterhazy, Henry Stuart, Valeska Gert, Hertha von Walther.

La Crónica de Grieshuus (Zur Chronik von Grieshuus) Alemania, 1925.

Producción: Universum Film (UFA).

Dirección: Arthur von Gerlach.

Guión: Thea von Harbou (Novela: Theodor Storm).

Fotografía: Carl Drews, Erich Nitzschmann, Fritz Arno Wagner.

Reparto: Arthur Kraußneck, Paul Hartmann, Rudolf Forster, Gertrude Welcker, Rudolf Rittner, Lil Dagover, Gertrud Arnold, Hans Peter Peterhans, Christian Bummerstaedt, Ernst Gronau, Josef Peterhans, Hermann Leffler, Jahn Christen.

Fausto, (*Faust*) Alemania, 1927.

Producción: Enrich Pommer.

Dirección: F.W.Murnau.

Guión: Hans Kyser.

Fotografía: Carl Hoffman, Günter Rittau .

Reparto: Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn, William Dieterle, Frida Richard,
Yvette Guilbert.

Metrópolis, 1927.

Producción: Enrich Pommer.

Dirección: Fritz Lang.

Guión: Thea Von Harbou.

Fotografía: Karl Freund, Guntter Rittau, Walter Ruttmann.

Reparto: Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Alfred Abel, Rudolf Klein-Rogg.

Un perro andaluz (*Un chien andalou*) España, 1929.

Producción: Luis Buñuel.

Dirección: Luis Buñuel.

Guión: Luis Buñuel y Salvador Dalí.

Fotografía: Albert Duverguer.

Reparto: Simone Mareuil, Pierre Batcheff, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Jaume Miravittles.

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 Prevert, Max Ernst, Caridad de Laverdesque, Lionel Salem, José Artigas, Pancho Cossio.

La Calle (Street Scene) Estados Unidos, 1931.

Producción: Samuel Goldwyn Company.

Dirección: King Vidor.

Guión: Elmer Rice.

Fotografía: George Barnes.

Reparto: Walter Miller, Sylvia Sidney, William Collier Jr., Estelle Taylor, Beulah Bondi, David Landau, Matt McHugh, Russell Hopton, Greta Granstedt, Eleanor Wesselhoeft, Allan Fox, Nora Cecil, Margaret Robertson, Walter James, Max Montor.

La vida privada de Enrique VIII, (The Private life of Henry VIII) Reino Unido, 1933.

Producción: Alexander Korda.

Dirección: Peter Greenaway.

Guión: Lajos Biró, Arthur Wimperis.

Fotografía: Georges Périnal.

Reparto: Charles Laughton, Robert Donat, Merle Oberon, Elsa Lanchester.

Horizontes perdidos (Lost Horizon) Estados Unidos, 1937.

Producción: Frank Capra.

Dirección: Frank Capra.

Guión: Robert Riskin.

Fotografía: Joseph Walker.

Reparto: Ronald Colman, Jane Wyatt, John Howard, Margo, Thomas Mitchell, Edward Everett Horton, H.B. Warner.

Rebeca (Rebecca), 1940.

Producción: David O. Selznick.

Dirección: Alfred Hitchcock.

Guión: Philip MacDonald, Michael Hogan.

Fotografía: George Barnes.

Reparto: Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Gladys Cooper, Nigel Bruce.

Ciudadano Kane (Citizen Kane), Estados Unidos.1941.

Producción: Orson Welles, George Schaefer.

Dirección: Orson Welles.

Guión: Herman J. Mankiewicz.

Fotografía: Gregg Toland.

Reparto: Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane, George Coulouris, Ray Collins.

El ladrón de bicicletas, (Ladri di biciclette) Italia, 1948.

Producción: PDS Produzione De Sica.

Dirección: Vittorio De Sica.

Guión: Vittorio De Sica, Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini, Gerardo Gierrieri, Oreste Biancoli, Adolfo Franci.

Fotografía: Carlo Montuori.

Reparto: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carel, Gino Saltamerenda.

***La tierra tiembla*, (*La terra trema*) Italia, 1948.**

Producción: Salvo D,Angelo.

Dirección: Luchino Visconti.

Guión: Antonio Pientrageli, Giovanni Verga, Luchino Visconti.

Fotografía: G.R.Aldo.

Reparto: Antonio Arcidiacono, Giuseppe Arcidiacono, Venera Bonaccorso, Nicola Castorino, Rosa Catalano.

***Umberto D*, (*Umberto D*) Italia, 1952.**

Producción: Giuseppe Amato, Vittorio De Sica, Angelo Rizzoli.

Dirección: Vittorio De Sica.

Guión: Cesare Zavattini.

Fotografía: Aldo Graziati.

Reparto: Carlo Battisti, Maria-Pia Casilio, Lina Gennari, Lleana Simova, Elena Rea.

Vértigo, (*Vertigo*) Estados Unidos, 1958.

Producción: Alfred Hitchcock.

Dirección: Alfred Hitchcock.

Guión: Alec Coppel, Samuel A. Taylor.

Fotografía: Robert Burks.

Reparto: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones, Ellen Corby.

Ben-Hur, (*Ben-Hur*) Estados Unidos, 1959.

Producción: Sam Zimbalist.

Dirección: William Wyler.

Guión: Karl Tunberg.

Fotografía: Robert Surtees.

Reparto: Charlton Heston, Stephen Boyd, Jack Hawkins, Haya Harareet, Martha Scott, Hugh Griffith.

Rey de reyes, (King of kings) Estados Unidos, 1961.

Producción: Samuel Bronston.

Dirección: Nicholas Ray.

Guión: Philip Yordan.

Fotografía: Milton R. Krasner, Franz Planer, Manuel Berenguer.

Reparto: Jeffrey Hunter, Carmen Sevilla, Brigid Bazlen, Harry Guardino, Rip Torn, Frank Thring, Robert Ryan, Paul Naschy.

El gatopardo, (Il Gattopardo) Italia, 1963.

Producción: Goffredo Lombardo, Pietro Notarianni.

Dirección: Luchino Visconti.

Guión: Pasquale Festa Campanille, Enrico Medioli, Massimo Franciosa Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico.

Fotografía: Giuseppe Rotunno.

Reparto: Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale, Serge Reggiani, Mario Girotti, Pierre Clementi, Paolo Stoppa.

La Biblia, (The Bible) Estados Unidos, Italia. 1966.

Producción: Dino de Laurentiis.

Dirección: John Huston.

Guión: Christopher Fry.

Fotografía: Giuseppe Rotunno.

Reparto: Michael Parks, Ulla Bergryd, Richard Harris, John Huston, Stephen Boyd, George C. Scott, Ava Gardner, Peter O'Toole.

Jesucristo Superstar, (Jesus Christ Superstar) Estados Unidos, 1973.

Producción: Robert Stigwood, Norman Jewison.

Dirección: Norman Jewison.

Guión: Norman Jewison, Melvyn Bragg.

Fotografía: Douglas Slocombe.

Reparto: Ted Neeley, Carl Anderson, Yvonne Elliman, Barry Dennen, Bob Bingham.

Furtivos, (*Furtivos*) España, 1975.

Producción: José Luis Borau.

Dirección: José Luis Borau.

Guión: José Luis Borau, Manuel Gutiérrez Aragón.

Fotografía: Luis Cuadrado.

Reparto: Ovidi Montllor, Alicia Sánchez, Lola Gaos, Ismael Merlo, José Luis Borau, Felipe Solano.

Excalibur, (*Excalibur*) Reino Unido, 1981.

Producción: John Boorman.

Dirección: John Boorman.

Guión: John Boorman, Rospo Pallenberg.

Fotografía: Alex Thomson.

Reparto: Nigel Terry, Helen Mirren, Nicholas Clay, Nicol Williamson.

El contrato del dibujante, (The Draughtsman's Contract) Reino Unido, 1982.

Producción: David Payne.

Dirección: Peter Greenaway.

Guión: Peter Greenaway.

Fotografía: Curtis Clark.

Reparto: Janet Suzman, Antony Higgins, Hug Fraser, Dave Hill Heil Cunningham,
David Meyer, David Gant.

Zoo, (A Zed & Two Noughts) Reino Unido, 1985.

Producción: Artificial Eye.

Dirección: Peter Greenaway.

Guión: Peter Greenaway.

Fotografía: Sacha Vierny.

Reparto: Andrea Ferreol, Brian Deacon, Eric Deacon, Frances Barber, Joss Ackland,
Jim Davison, Agnes Brulet.

Eduardo Manostijeras, (*Edward Scissorhands*) Estados Unidos. 1990.

Producción: Tim Burton, Denise Di Novi.

Dirección: Tim Burton.

Guión: Caroline Thompson.

Fotografía: Stefan Czapsky.

Reparto: Johnny Depp, Winona Ryder, Dianne Wiest, , Alan Arkin, Anthony Michael Hall, Vincent Price.

El tesoro (*El tesoro*) España, 1990.

Producción: Escorpio Film.

Dirección: Antonio Mercero.

Guión: José Luis Garci, Antonio Mercero, Horacio Valcárcel (Novela: Miguel Delibes).

Fotografía: Hans Burman.

Reparto: José Coronado, Ana Álvarez, Álvaro de Luna, José Soriano, Javier Escrivá, Juan Carlos Montalbán, Paco Pino, Pepe Colmenero, Pedro Luis Lavilla, Saturnino García, Lorenzo Ramírez, Mery Leyva.

Los sueños de Akira Kurosawa, (夢 yume) Japón, Estados Unidos, 1990.

Producción: Allan H. Liebert, Hisao Kurosawa, Mike Y. Inoue, Seikichi Iizumi, Steven Spielberg.

Dirección: Akira Kurosawa.

Guión: Akira Kurosawa.

Fotografía: Takao Saito, Masaharu Ueda.

Reparto: Akira Terao, Mieko Harada, Mitsunori Isaki, Chishu Ryu, Martin Scorsese.

Drácula de Bram Stoker, (Estados Unidos) 1992.

Producción: Francis Ford Coppola, Fred Funchs, Charles Mulvehill.

Dirección: Francis Ford Coppola.

Guión: James V. Hart.

Fotografía: Michael Ballhaus.

Reparto: Winona Ryder, Gary Oldman, Anthony Hopkins, Sadie Frost, Richard E. Grant, Keanu Reeves.

Orlando, (*Orlando*) Reino Unido, 1993.

Producción: Christopher Sheppard.

Dirección: Sally Potter.

Guión: Sally Potter.

Fotografía: Alexei Rodionov.

Reparto: Tilda Swinton, Billy Zane, Lothaire Bluteau, John Wood, Charlotte Valandrey.

Sentido y Sensibilidad, (*Reino Unido*) 1996.

Producción: Lindsay Doran.

Dirección: Ang Lee.

Guión: Emma Thompson.

Fotografía: Michael Coulter.

Reparto: Emma Thompson, Kate Winslet, Gemma Jones, Hugh Grant, Alan Rickman, Greg Wise.

Carrington, (Reino Unido) 1997.

Producción: John McGrath, Ronald Shedlo.

Dirección: Cristopher Hampton.

Guión: Cristopher Hampton.

Fotografía: Denis Lenoir.

Reparto: Emma Thompson, Johnathan Pryce, Steven Waddington .

Sleepy Hollow, (*Sleepy Hollow*) Estados Unidos, Alemania. 1999.

Producción: Scott Rudin, Adam Schoereder.

Dirección: Tim Burton.

Guión: Washington Irving (historia original), Kevin Yagher, Anderw Kevin Walker.

Fotografía: Emmanuel Lubezki.

Reparto: Johnny Depp, Christina Ricci, Michael Gambon, Miranda Richardson, _Walken,
Casper Van Dien, Jeffrey Jones, Lisa Marie, Christopher Lee.

El Señor de los anillos, (*Lord of ring*) Estados Unidos, Reino Unido, Nueva Zelanda. 2001.

Producción: Peter Jackson, Barrie M. Osborne, Fran Walsh.

Dirección: Peter Jackson .

Guión: Peter Jackson, Philippa Boyens, Fran Walsh.

Fotografía: Andrew Lesnie.

Reparto: Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen, Sean Astin, Sean Bean, John Rhys-Davies, Orlando Bloom, Dominic Monaghan, Billy Boyd, Cate Blanchett, Hugo Weaving, Liv Tyler, Ian Holm, Christopher Lee, Lawrence Makoare, Craig Parker, Marton Csokas.

El Bosque, (*The Village*) Estados Unidos, 2004.

Producción: Sam Mercer, Scott rudin, M. Night Shyamalan.

Dirección: M. Night Shyamalan.

Guión: M. Night Shyamalan.

Fotografía: Roger Deakins.

Reparto: Joaquin Phoenix, Bryce Dallas Howard, William Hurt, Sigourney Weaver, Adrien Brody, Judy Greer, Brendan Gleeson, Michael Pitt, Cherry Jones