

# La pintura y los pintores en el cine: Reflexión sobre el artista y la creación

**Daniela Koldobsky**

Licenciada en Historia de las Artes Visuales.

Docente de la cátedra de Historia de la Cultura III en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y en la cátedra de Semiótica de los Géneros Contemporáneos en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UBA.

Este trabajo forma parte de la tesis de licenciatura, dirigida por el Profesor Oscar Steimberg y titulada: "La pintura en el cine: convocaciones y transformaciones de lo pictórico en el lenguaje cinematográfico", presentada en marzo de 1997 en la Facultad de Bellas Artes.

Actualmente investiga esta temática en el cine argentino con una beca de la UNLP.

La presencia permanente de films que tematizan la vida completa de un artista o parte de ella desde los comienzos del cine, permite definir la existencia de un género con ciertas regularidades posibles de rastrear en todos los discursos que se inscriben en él. La vida de músicos, actores, cantantes populares y cantantes de ópera, bailarines y escritores ha generado una gran cantidad de films, por lo que las biografías cinematográficas de artistas, constituyen un subgénero del género biográfico en el cine, denominado *biopic*.

Pertenecen al *biopic* los films que dan cuenta de la vida del artista desde su nacimiento hasta su muerte, y también aquéllos que focalizan un fragmento de la vida de un pintor, arquitecto o escultor; los que presentan fielmente la vida de un artista reconocido y aquéllos que construyen un personaje puramente ficcional.

La selección temática del *biopic de artistas* se recorta sobre dos grandes áreas, que se pueden denominar, tradicionalmente, la vida y la obra del artista. Los films que pertenecen al género articulan estas áreas temáticas de diversos modos, constituyendo en esa articulación diferentes proposiciones acerca del artista y la creación.

Si se atiende a un cierto estereotipo social de artista que todavía insiste en múltiples discursos, se ob-

serva la predominancia de la concepción romántica del artista genio, incomprendido, aislado de su núcleo social e incluso sin pertenencia de clase; solitario por elección y antiburgués. Sin embargo, el análisis permite extraer nuevas proposiciones sobre el artista y su actividad. En este punto me apoyo en formulaciones realizadas en *La pintura en el cine: la irrupción de la representación de lo artístico como desorden*, ponencia de mi autoría presentada en el III Congreso latinoamericano internacional de Semiótica, San Pablo, 1996.

El análisis temático se nutre de los hallazgos retóricos y se expresa en efectos enunciativos del discurso<sup>(1)</sup>, por lo que exige dar cuenta de la representación para sostener lo representado. Un caso que fundamenta la necesidad de la focalización de los aspectos de construcción del discurso para el análisis temático, es el de la figura de Van Gogh, que ha despertado fascinación en los cineastas de todas las épocas. Si se tiene en cuenta el grado de conocimiento social sobre los sucesos de su vida, se concluye fácilmente en la existencia de una única figura de artista que se repite en todos los films sobre el pintor holandés, pero el análisis retórico en general, y el narrativo en particular, permiten dar por tierra con esta seguridad.

Sin contar los documentales, por

lo menos cinco films tematizan parte de la vida y la producción artística de Vincent Van Gogh. Cuatro de ellos fueron realizados después de 1980: *Vincent and me* (Rubbo, 1987), *Vincent y Theo* (Altman, 1990), el episodio de *Los sueños de Akira Kurosawa*, titulado *Cuervos* (Kurosawa, 1990), y *Van Gogh* (Pialat, 1993). La comparación de dos de ellos, realizados ambos en 1990, demuestra la construcción de dos figuras de artista diferentes.

*Vincent y Theo* (Altman, 1990) narra con detalle la relación entre Vincent y su hermano Theo, marchando en París, y pone el acento en los sucesivos fracasos de sus vidas personales y profesionales, que los conducen a un final de suicidio para Vincent y uno de locura para Theo. El montaje paralelo es el recurso cinematográfico utilizado.

Si bien la pintura es central en el film porque la actividad de los hermanos Van Gogh gira alrededor de ella, su problemática no se tematiza sino tangencialmente. Muchas veces se observa a Vincent pintando o a Theo observando y ordenando obras, pero en esas secuencias se focaliza la dificultad de los hermanos para relacionarse, o los intentos de ambos para vivir dignamente del trabajo elegido. Vincent no es mostrado como un genio sino como un trabajador al que tanto le importa subsistir o derrotar la soledad como pintar. El relato es lineal, y va desde los primeros momentos en que Vincent decide dedicarse a la pintura, luego de su fracaso como religioso, hasta su muerte, intercalado con el relato de los pormenores de la vida de Theo.

*Cuervos* (episodio de *Sueños*, Kurosawa, 1990), en cambio, centraliza la actividad artística y el trabajo creativo de Van Gogh, produciendo un gesto de indiferenciación entre las instancias de la vida y la obra del artista, que se puede observar también en films sobre otros artistas plásticos. En el episodio del film de Kurosawa el núcleo del relato está en el diálogo que

mantiene Vincent (personificado por el director Martin Scorsese) y el joven pintor japonés, luego de la larga búsqueda de este último a través del paisaje del sur francés (que no es otro que las pinturas del mismo Van Gogh).

Ante la pregunta del pintor japonés sobre una presunta herida por parte de Van Gogh, remitiendo al conocido suceso biográfico del corte de la oreja, éste último responde: "Ayer trataba de acabar un autorretrato. La oreja no me salía bien, así que me la corté y la tiré". Además de elidir el tono trágico del hecho a través del humor, la respuesta del personaje produce el efecto de ubicar por delante de la vida personal del artista a su creación, ya que en este contexto, *una oreja sólo sirve si se la puede pintar*. En *Vincent y Theo*, el sufrimiento personal del pintor ocupa un lugar central en la diégesis, pero en *Cuervos* es relativizado al punto de estar al servicio de la producción artística.

En el film de Kurosawa las pinturas reales de Van Gogh constituyen el espacio sobre el que se mueven los personajes. Este rasgo también indica un borramiento de límites en la representación de las instancias de la vida y la producción del artista, ya que la obra del pintor se convierte en el espacio real donde transcurre la historia. El gesto extremo de elevar el discurso-pintura a la categoría de real filmado también propone un cuestionamiento sobre la representación, que *Sueños* pone en primer plano. Aquí no sólo no se cuestiona el grado de realismo de la obra de Van Gogh, sino que se ubica al discurso como único real, y no como representación de un referente externo.

En el film *Caravaggio* (Jarman, 1986), a pesar de que uno de los personajes asegura en un diálogo que vida y arte son universos diferentes, aparece también un borramiento de límites en la representación de la vida y la obra del artista. Este se observa

en el funcionamiento del *tableau vivant*<sup>(2)</sup> en el relato. Al principio del film, por ejemplo, el mismo Caravaggio joven aparece coronado de laureles y con una botella en la mano, mientras su voz en off dice: "En mis pinturas me representé como Baco y seguí su suerte.", y la imagen muestra la pintura titulada *Pequeño Baco enfermo*. A lo largo de todo el film los núcleos narrativos se entrelazan con lo representado en las pinturas a través del *tableau vivant*, acercando información sobre los personajes y las situaciones dramáticas, puesto que los modelos de los cuadros vivos son los mismos que protagonizan la acción. Esta operación produce el efecto de continuidad entre vida y obra del artista, ya que aquello que las pinturas representan está directamente relacionado con un suceso de la diégesis.

La indiferenciación entre las instancias de la vida y el trabajo en la representación del artista origina en los casos analizados la conformación de un único universo. Por un lado, lo hace a través de la organización retórica del relato, con un manejo temporal caótico, puesto que está plagado de flashbacks sin marcas enunciativas que indiquen un orden interno. Por otro, propone una nueva mirada sobre el artista y la creación.

*Caravaggio* construye, a través de los rasgos aquí analizados, una condición vital caótica por sí misma, en la que la vida y el trabajo del artista se entrelazan. Las obras mostradas en la película son expresión y a la vez efecto de la falta de orden vital, y son realizadas por el pintor como respuesta a los momentos vividos. De este modo, la actividad artística y sus resultados no se muestran como restituyendo un orden en la vida, sino como producidos dentro del mismo desorden y conflicto personal. El efecto es el de la necesidad del caos para la creación. Esta proposición se afirma con el discurso del narrador en off, el propio artista, que reflexiona sobre su vida en parlamentos muy



figurados, utilizando metáforas pictóricas para expresar sensaciones: en la primera parte, mientras pinta, el artista piensa: "... una duda azul y fría, una incertidumbre infinita. La negra marea se agita frente a los toques de luz de arsénico. Invade la oscuridad. Tener el alma violeta...". La figura del pintor no es presentada como la de un sujeto marginado o incomprendido, sino como un partícipe más de una sociedad caótica, por momentos víctima de su complejidad y por momentos un productor más de la misma.

En *Caravaggio* la inclusión de objetos tecnológicos modernos como calculadoras y bicicletas, y la irrupción temática de proposiciones no existentes antes del arte moderno (en una escena el cardenal que es mecenas del pintor duda acerca de la capacidad del arte para producir cambios sociales, y asegura que vida y arte son universos diferentes), dan cuenta de un fuerte cuestionamiento que el film realiza sobre su estatuto ficcional: ante esas turbulencias, la situación comunicativa se tensiona y el enunciador gana la escena con un guiño que anuncia que "sólo se trata de un cuento". Esto es posible porque la disrupción es menor respecto de la verosimilitud general de la diégesis.

Más cerca de la proposición de artista que construye *Vincent y Theo*, *Frida, naturaleza viva* (Leduc, 1984), propone una representación del artista y su trabajo que se mantiene acotada en relación a su objeto y su efecto social. También presenta una gran fidelidad respecto de los sucesos reales de la vida de la pintora mexicana Frida Kahlo, de la ambientación del mundo en el que la artista vivió, e incluso de las características fisonómicas de personajes que ocupan un lugar en el saber social como Diego Rivera, Trotsky o Emiliano Zapata. *Frida, naturaleza viva* aparece sostenido sobre la isotopía diegética.

El film de Leduc retrata a la pintora como un sujeto sufrido, sin acentuarse su condición de artista.

Frida Kahlo se muestra como una mujer con múltiples intereses, entre los cuales la pintura se erige como una actividad introspectiva y autorreferente, canalizadora del dolor físico y espiritual de la protagonista. Son pocas las escenas donde Frida aparece pintando, y los cuadros de la artista no tienen tanta presencia como en otros textos que pertenecen al género. La vida se muestra por sobre la obra, no se focaliza la problemática de la creación, y la producción artística aparece como reflejo del sufrimiento vital. Este conjunto de rasgos presenta al film como más simple que *Caravaggio*, ya que este último se cuestiona la creación a la vez que los sucesos vitales, y tensiona en ese movimiento el mismo orden constructivo de la película.

*Frida, naturaleza viva* es un film contemporáneo que se inscribe en un cierto orden narrativo, temático y enunciativo que se puede denominar clásico, y convive con un conjunto de películas que introducen diversos grados de desorden, tanto en su construcción como en la representación del artista.

Las escenas que en los *biopic de artistas* lo muestran trabajando exponen las proposiciones que el cine hace sobre el momento de la creación y sus características en cada artista. Se observan diferencias en el trabajo rudo y esforzado de Van Gogh (tanto en *Vincent y Theo* como en *Cuervos*), *Caravaggio* y el pintor moderno de *Apuntes del natural* (episodio de *Historias de Nueva York*, Scorsese, 1989), respecto de la obsesión calma y continua de Antonio López, el pintor español actual que protagoniza, él mismo, *El sol del membrillo* (Erice, 1992). Pero en el trabajo duro hay matices: el pintor moderno descarga en él tensiones de la vida, mientras que *Caravaggio* y Van Gogh aparecen impulsados por esa energía tan difícil de representar a la que se nombra tradicionalmente como inspiración.

El arquitecto de *El vientre de un arquitecto* (Geenaway, 1986), en cam-

bio, despliega sus obsesiones vitales en el papel, intentando responder preguntas acerca de su inminente muerte por un cáncer de estómago. La complejidad del proceso creativo y del vínculo del artista con la producción son representados en el cine con diferencias que marcan diversos conceptos de arte. *El sol del membrillo* (Erice, 1992) funciona en este sentido como ejemplo extremo, ya que cuestiona el registro ficcional a tal punto que se lo puede ubicar como un caso de "antigénero", de acuerdo a lo establecido por Oscar Steimberg:

"Las obras 'antigénero' quiebran los paradigmas genéricos en tres direcciones: la referencial, la enunciativa y la estilística"<sup>(3)</sup>.

*El sol del membrillo* narra la búsqueda obsesiva de un pintor por captar en la obra la incidencia de la luz sobre el membrillar del patio de su casa. El protagonista del film es el pintor español Antonio López, que se encuentra actualmente en actividad; y desfilan por él muchas personas actuando de "sí mismas": su esposa, sus hijas, un amigo. El film no es un documental, porque está compuesto como un relato ficcional: narra una historia que intercala diálogos familiares con el trabajo del pintor, muestra momentos ociosos del protagonista y su familia, y lentifica el ritmo de la acción para centralizarse en la persistente obsesión del pintor en captar "el sol en el membrillo".

El quiebre referencial en *El sol del membrillo* está dado primero por el distanciamiento respecto del género de films sobre pintores, y luego, llevando la ruptura al límite, por la configuración intermedia entre film de ficción y película documental: los protagonistas son personas que actúan de sí mismas, pero de allí en adelante la construcción narrativa y la imagen están trabajadas con la modalidad de la diégesis ficcional.

El quiebre a nivel estilístico está dado por los recursos retóricos que el film pone en juego: se usa cámara fija, y no móvil como en el documen-

tal, no hay un relator "omnisciente" que mediatiza la historia, etc. El quiebre enunciativo, por último, es el más profundo, ya que no posibilita hacer uso del "horizonte de expectativas" (Bajtín, 1982) que el género ofrece: *El sol del membrillo* no permite ser reconocido ni en clave de ficción ni en clave documental, introduciendo la inestabilidad en el reconocimiento discursivo.

La construcción discursiva del film de Erice presenta un artista con una vida cotidiana absolutamente desmitificada: sus hijas le compran ropa para que el pintor no deje de pintar, éste conversa con su esposa sobre la salud de ella al momento que analizan la forma en que el sol se pone sobre el membrillar y sus conveniencias respecto de la representación. Mientras tanto se escuchan las noticias de la radio, el informe meteorológico, y la cámara recorre los alrededores de la casa del pintor. El sonido y la imagen presentan una cotidianeidad sencilla. No se presentan grandes sufrimientos en la vida, y tampoco se relata el efecto social del trabajo artístico. El conflicto es pequeño y está acotado a la situación creativa misma: el artista se encuentra frente a una hoja en blanco, con el objetivo de representar un membrillar sobre el que brilla el sol. Este es el nudo de un film que se presenta como absolutamente novedoso respecto de su construcción de artista y su concepto de arte.

Antonio López tiene una vida como todas, que no sirve de inspiración al trabajo creativo como en el resto de los *biopic de artistas*. Este corrimiento narrativo y temático permite focalizar el problema de la obsesión creativa y del condicionamiento del tiempo y los cambios físicos en la producción artística. Mientras el artista trabaja no se suspende la vida, como en otros films, sino que se acercan los amigos que hilvanan recuerdos, y el sonido permanente y superpuesto de la radio reconstruye el lugar que ocupa la creación en la vida social. Los operarios que trabajan en

la casa del pintor observan la obra y la comentan, desde la espontaneidad de la mirada inocente. Todos estos rasgos construyen un film con enormes rupturas respecto del género, pero además presenta nuevas y arriesgadas proposiciones respecto del artista y la creación. No hay deificación de la figura del artista ni mistificación del arte; en cambio hay una construcción de relato que da cuenta de los diversos momentos

creativos, desde el entusiasmo hasta la resignación, y desde la planificación hasta la obra en proceso. El detalle puesto en la mostración de ese proceso instala el concepto del trabajo minucioso, casi científico, frente a la acción frenética e irreflexiva del resto de los artistas de la pantalla.

Si casi todos los *biopic de artistas* son films sobre los pintores y la pintura, *El sol del membrillo* es un film sobre el acto de pintar.

## NOTAS

(1) Steimberg, O. *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos aires, 1993. Página 49.

(2) El *tableau vivant* es definido por Ortiz y Piqueras como "la representación mediante seres vivos de cuadros famosos. Espectáculo puesto de moda a partir de 1830 en los salones burgueses, a finales del siglo XIX pasó a formar parte de los espectáculos populares de variedades." Ortiz, A. y Piqueras, M.J. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, 1995. Página 181.

(3) Steimberg, O. *op cit.* Página 81.