

MUSEOS EN LA GRAN PANTALLA

Angélica GARCÍA MANSO y M.^a Victoria TEOMIRO RUBIO

Resumen

El presente artículo sintetiza el planteamiento, objetivos, desarrollo, aportaciones y conclusiones del Curso «El Cine va al Museo: Séptimo Arte y Museología», organizado por el Grupo de Investigación «Patrimonio & Arte» de la Universidad de Extremadura (España) en el año 2010.

Palabras clave: Cine, Museo, relación Cine/Museo.

Abstract

The present article synthesizes the approach, aims, development, contributions and conclusions of the Course «Cinema goes to the Museum: The Seventh Art and Museology», organized by the Research Group «Heritage & Art» of the University of Extremadura (Spain) in 2010.

Keywords: Cinema, Museum, interconnection Cinema/Museum.

En las últimas décadas se viene asistiendo a un vasto y complejo movimiento de intercambios entre el Séptimo Arte y el mundo de los museos. Actualmente nos encontramos inmersos en un fenómeno por el cual el ámbito museístico dedica cada vez mayor atención a exposiciones relacionadas con la Historia del Cine, en cualquiera de sus múltiples vertientes. El germen de tal fenómeno se remonta a las proyecciones precursoras celebradas en el MoMA de Nueva York y a la pasión por exhibir que demostrara Henri Langlois en sus años al frente de la Cinemateca Francesa. Siguiendo esta estela, el Centro Georges Pompidou organizó una antológica retrospectiva acerca de los influjos de la Historia del Arte en la filmografía de Alfred Hitchcock; el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona celebraba una muestra a propósito de la interrelación entre el cine de Carl Theodor Dreyer y la pintura de su compatriota Vilhelm Hammershøi; en Berlín, el KunstWerk acoge numerosas instalaciones sobre distintos cineastas, por enumerar algunas de un larguísimo etcétera de iniciativas¹. En lo que se refiere al terreno académico,

¹ Por ejemplo, en el momento en el que se redactan las presentes líneas el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid celebra un ciclo de cine que acompaña y complementa su exposición «Monet y la abstracción».

el teórico y gestor cultural Dominique Paini ha dado un gran impulso a este movimiento con sus propuestas en el Louvre, la Cinemateca de París y el Beaubourg.

Por su parte, el celuloide ha reflejado las galerías de arte en repetidas ocasiones y desde múltiples perspectivas. Sirvan como botón de muestra a este respecto los filmes que a continuación se enumeran: inolvidable resulta la escena de *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, en la que Madeleine contempla embelesada el retrato de su antepasada, Carlota Valdés, en el californiano Palace of the Legion of Honor; en *Sombras* (*Shadows*, 1960), de John Cassavettes, los personajes visitan el Metropolitan Museum de Nueva York, ante cuyas esculturas modernas exponen algunos detalles de la relación fraternal que los une; al final del viaje por la Roma clásica que propone el *Satiricón* de Fellini (*Fellini-Satyricon*, 1969), la pintura antigua y la contemporánea se fusionan en un extraño museo subterráneo; *Así habla el amor* (*Minnie and Moskowitz*, 1971), del mismo Cassavettes, está protagonizada por una conservadora del museo Los Angeles County Museum of Art cuyos sentimientos se proyectan en las obras de arte con las que trabaja; Ken Russell, en *El mesías salvaje* (*Savage Messiah*, 1972), narra la malograda historia de amor entre el escultor Henry Gaudier y Sophie Bresszka, quien posa desnuda para él en el Louvre, donde el artista quiere integrarla entre las obras de arte; el protagonista de *El vientre de un arquitecto* (*The Belly of an Architect*, 1987), filmada por Peter Greenaway, se traslada a la capital italiana para participar en una exposición sobre arquitectura, y recorre sus museos y monumentos al tiempo que cree ser envenenado; en *Ciudad Cero* (*Gorod Zero*, 1988), de Karen Shakhnazarov, un ingeniero visita un museo de la historia soviética, que aparece cual alegoría de la manipulación y la propaganda políticos; el personaje principal de *La hora de los valientes* (1998), de Antonio Mercero, protege uno de los autorretratos de Goya² custodiados en el Museo del Prado de los bombardeos de la Guerra Civil española; la trama de *El arca rusa* (*Russkij Kovcheg*, 2002), dirigida por Alexander Sokurov, transcurre en el Museo del Hermitage; Alberto Porlán, en su documental *Las cajas españolas* (2004), describe el complejo proceso de protección y traslado del patrimonio artístico español atesorado en el Prado ante el estallido del conflicto bélico de 1936-1939; la Mole Antonelliana, sede del Museo Nacional del Cine de Turín, sirve de escenario a la acción de *Después de medianoche* (*Dopo mezzanotte*, 2005), de Davide Ferrario, entre otras muchas.

La Universidad de Extremadura, a través de su Grupo de Investigación «Patrimonio & ARTE», ha querido sumarse a esta tendencia cultural y artística mediante la celebración del Curso y ciclo de proyecciones «El Cine va al Museo: Séptimo Arte y Museología», que recopiló cuatro de las películas más representativas en las que se recrea la relación Cine / Museo, desde la trascendencia que adquieren las piezas arqueológicas del Museo de Nápoles en la trama de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953), de Roberto Rossellini, pasando por el expolio nazi de los museos franceses que John Frankenheimer retrata en *El tren* (*The Train*, 1964) o

² Se trata, en concreto, del lienzo firmado en 1815.



FIG. 1. *En Vértigo, película en la que la Pintura goza de una presencia tan sobresaliente, Hitchcock introduce también la referencia al espacio museístico, tal y como puede comprobarse en este fotograma, uno de los más emblemáticos del filme.*

el concepto de «palacio museo» que introduce *Topkapi* (1964), dirigida por Jules Dassin, hasta la cuestión de la falsificación y robo de obras de arte que William Wyler plantea en clave de comedia en la deliciosa *Cómo robar un millón y...* (*How to Steal a Million*, 1966), todo ello con el propósito último de explorar las principales modalidades en las que la cinematografía interactúa con el espacio expositivo, así como la repercusión que dicho intercambio supone para las nuevas líneas de investigación de la Historia del Arte.

La actividad, organizada por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la UEx, se desarrolló en los meses de febrero y marzo de 2010 bajo la dirección de la Dra. M.ª Teresa Terrón Reynolds, Profesora Titular del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio, y la Dra. Angélica García Manso, Investigadora adscrita al mismo.

A continuación desarrollamos una breve noticia, a modo de crónica, de las distintas cuestiones abordadas y las principales aportaciones del Curso «El Cine va al Museo: Séptimo Arte y Museología».

* * *

La Dra. M.ª Teresa Terrón Reynolds inició las sesiones con una disertación sobre una película que puede encuadrarse en el género bélico, pero que contiene una fuerte carga dramática: *El tren* (*The Train*, 1964), de John Frankenheimer. Constituye uno de los filmes más originales y pintorescos que la guerra haya inspirado³. El atractivo de esta película reside en el escrupuloso respeto de unos hechos com-

³ JEANNE, R. y FORD, CH., *Historia ilustrada del Cine*, Madrid, Alianza, 1992, p. 43.



FIG. 2. Cartel del Curso, diseñado a partir de un fotograma de la película de Stanley Donen *Una cara con ángel* (*Funny Face*, 1957), en la que la modelo interpretada por Audrey Hepburn posa ante la célebre Victoria de Samotracia expuesta en el Museo del Louvre.

probados históricamente, aunque parezca construido sobre un guión, debido a la imaginación e ingenio de su director. Al final de la Segunda Guerra Mundial, ante la inminente liberación de París, el coronel alemán Von Waldheim pretende llevar las obras más emblemáticas de la pintura impresionista a territorio alemán. La conservadora del museo que se encarga de custodiarlas les propone a los trabajadores de la compañía de ferrocarriles, entre ellos el personaje interpretado por Burt Lancaster, una acción de sabotaje para impedir el expolio.

Con esta película el director americano realizó un homenaje a la labor de la Resistencia Francesa en la defensa del patrimonio artístico de su país. Eficazmente asesorado por el ERR, organismo oficial que integraba a numerosos historiadores del arte, utilizaron el Museo Jeu de Paume como espacio para recoger, clasificar y ordenar el ingente expolio. En el expolio sistemático destacó el número dos del régimen alemán, Hermann Goering, para el que se organizaban exposiciones privadas en el Museo del Jeu de Paume, en las que escogía las obras que más le gustaban. Era el único líder nazi que, perteneciente a la alta burguesía, tenía ya de antes una colección artística propia.

Destaca en la película la personalidad de Rose Valland, conservadora del Museo, que de forma secreta y con grave riesgo para su vida, realizó copias de la documentación que allí se llevó a cabo sobre las obras de arte que llegaban y el destino al que se las enviaba.

Su labor, recogida en el libro *Le front de l'art*, que escribió posteriormente, ha servido luego para que periodistas como Héctor Feliciano, autor de *El museo desaparecido* (Editorial Destino, 2004) pudieran rastrear la pista y favorecer la recuperación para sus legítimos propietarios de algunas de las más de cien mil obras de arte que se calculan fueron robadas en Francia por los nazis y sus allegados. Al tiempo que se realizaba el curso sobre Cine y Museos, en la ciudad francesa de Lyon el Centro de Historia de la Resistencia y la Deportación homenajeaba a esta heroína civil con una exposición sobre su persona y su muy valioso compromiso con el patrimonio artístico francés.

La intervención de la Dra. Angélica García Manso versó sobre las implicaciones que adquiere en *Viaggio in Italia* la dilatada e interesante secuencia que se desarrolla en el Museo Arqueológico de Nápoles. Acompañada de un guía⁴, Katherine, la protagonista, recorre algunas de sus salas, en las que se hallan expuestas esculturas procedentes de los yacimientos en torno al Vesubio (un *Grupo de bailarinas*, un *Sátiro*, un *Fauno ebrio*, un *Discóbolo*, un *Luchador*, una *Venus*⁵, y los bustos

⁴ El cicerone que acompaña al personaje de Ingrid Bergman expone sucintamente aunque con bastante exactitud la historia de este edificio: antigua caballeriza y posterior sede de la Universidad napolitana, fue transformado en un museo destinado a albergar en su interior colecciones privadas como la egipcia del cardenal y anticuario Estéfano Borgia o la que Carlos III de Borbón –que fue rey de Nápoles y Sicilia antes de serlo de España– heredara de su madre, la italiana Isabel de Farnesio, junto con los riquísimos hallazgos arqueológicos de Pompeya, Herculano y Estabia.

⁵ No se trata ni de la *Venus de Capua* ni de la *Venus Kallypigos* conservadas también en este museo.



FIG. 3. *Las obras maestras del Museo Jeu de Paume, embaladas en cajas para ser transportadas desde Francia a Alemania.*

de los emperadores Caracalla, Nerón y Tiberio) así como de la Colección Farnese, ejemplo capital del gusto renacentista por el coleccionismo de obras de arte de la Antigüedad Clásica (Rossellini se deleita especialmente mostrando en sus planos el *Hércules Farnesio* y el *Toro Farnesio*).

La de Katherine al Museo de Nápoles no es en absoluto una visita baladí. Todo lo contrario: constituye la clave hermenéutica del filme, y no precisamente por la más que obvia oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco que se establece entre los protagonistas –derivada de la iconografía mitológica tanto de la galería napolitana como del Templo de Apolo–, sino porque desvela el dilema pasado/presente en el que se encuentra sumido el personaje femenino.

Así, en el desenlace de la película, conmocionada por lo que ha contemplado en la excavación arqueológica, los sentimientos de Katherine se transformarán radicalmente: de repente, las esculturas del Museo de Nápoles que tanto admiraba se convierten en un espejo de su pasado, marcado por el amor hacia un poeta muerto (el cual había frecuentado dicho museo durante la Segunda Guerra Mundial y le había inspirado muchos de sus versos) cuyo recuerdo le impide amar a su marido en la actualidad y tener hijos con él. Por el contrario, los cadáveres fosilizados de Pompeya no constituyen una metáfora del estado de descomposición absoluta en el que se encuentra su matrimonio, sino el símbolo de que el amor puede durar hasta la muerte e incluso más allá. Y es que Roberto Rossellini, en el inolvidable fotograma de la pareja sorprendida por la muerte y sumida por ésta en un abrazo eterno, retrata el amor como una auténtica pieza de museo.

Este mensaje fílmico ha sido magníficamente captado por el director español Pedro Almodóvar en su última película, *Los abrazos rotos* (2009), con la que ha



FIG. 4. *Ingrid Bergman contempla extasiada la colosal escultura del Hércules Farnese; al fondo, otro de los tesoros del Museo de Nápoles: el Toro Farnesio.*

propiciado que *Viaggio in Italia* vuelva a estar de plena actualidad. Al igual que los amantes pompeyanos que tanto emocionan a Mateo y Lena mientras visionan la *Te querré siempre* rosselliniana, la muerte trunca inesperadamente su historia de amor mientras se besan en un semáforo en rojo.

Por su parte, la investigadora M.^ª Victoria Teomiro Rubio reflexionó, de la mano de Jules Dassin, sobre los tesoros escondidos bajo las cúpulas de la exótica ciudad de Estambul. El director Dassin pertenece a esa generación de artistas que tuvieron que emigrar a Europa porque fueron perseguidos por el senador McCarthy en la famosa «caza de brujas» que azotó a numerosas personalidades de Hollywood en los años 40 y 50. *Topkapi* (1964) surge del deseo de realizar una película que respondiera al pensamiento de Dassin y que pudiera tener una importante acogida comercial. La película, basada en la novela del inglés Eric Ambler, nos presenta una de las primeras *caper movie* de la Historia del Cine, y sin duda alguna, la que más ha influido en ese subgénero. Sin embargo, este tema tan estereotipado podía tratarse desde un punto de vista diferente. La más importante de esas diferencias sería no utilizar personas fichadas por la policía, sino un grupo de sofisticados y elegantes ladrones que planea el robo de la guma del sultán que se encuentra en el Museo del Palacio Topkapi. Seres de gran inteligencia con los que Dassin se identifica. Sin embargo, el plan perfecto acabará complicándose a causa de las debilidades de alguno de los miembros que en él participan. En esta película Dassin sigue utilizando la alegría de vivir que, glorificada en *Nunca es Domingo*, había supuesto la causa primordial del éxito comercial de la película y que sería algo fundamental en el cine de este director. Estallar en carcajadas se ha convertido no sólo en algo recurrente en su vida, sino una forma frecuente de solventar situacio-



FIG. 5. *La escena del robo de Topkapi influyó de forma determinante en la célebre secuencia de la sala de ordenadores de Misión: Imposible (Mission: Impossible, 1996), de Brian de Palma.*

nes delicadas y tensas⁶. Por eso no faltan en este filme los toques humorísticos y las frases con doble sentido propios de Dassin que la convierten en una película deliciosa. Pero su actitud crítica frente a la sociedad le lleva a pensar que aparte de injusta, violenta e hipócrita, ésta es absolutamente estúpida. Por ello, el cineasta decide exaltar en esta película aquello que sólo cree que poseen algunos y él: la inteligencia. De este modo, el personaje de Walter se convierte en su *alter ego* y pondrá en sus diálogos su declaración de principios⁷.

⁶ VV.AA., *Jules Dassin. Violencia y Justicia*, Madrid, Ed. T&B Editores, 2010, p. 76.

⁷ En dos ocasiones el personaje de Walter declara estar en contra de la violencia y defiende la utilización de la inteligencia para resolver los problemas. En su presentación al espectador aparece atacando a un personaje que intenta quitarle la pistola, Walter le da un manotazo y le dice: «Una pistola es una cosa y la inteligencia es otra. Me asusta más la inteligencia». En la escena en la que resuelve con gran inteligencia el problema de la utilización de las armas exclama: «Quizá hayamos tenido suerte después de todo. La utilización de las armas de fuego repugna el alma del artista que hay en mí». Elisabeth le replica con un sonoro «¡Picasso!»; en este momento Dassin nos recuerda su concepción del robo como obra de arte y de los ladrones como artistas y seres que anteponen su inteligencia a la violencia.

Del afán de este gran director para que el espectador se identifique con sus personajes surgen las escenas más curiosas y delirantes. Para dejar perfectamente claro desde el principio cuál es el propósito del filme, el metraje comienza con Melina Mercouri dirigiéndose al público y explicando que ha tenido una idea que sabe cómo llevar a cabo; a continuación invita a los espectadores a acompañarla al Museo Topkapi. Esta presentación romperá con las reglas del suspense existente, ya que desde el comienzo se sabe quién será el culpable, qué se va a robar y se hace cómplices del delito a los receptores. Estas primeras escenas nos muestran el magnífico Museo-Palacio de Topkapi, cuyas salas serán el escenario perfecto para desarrollar los momentos más importantes de esta trama. A modo de improvisada cicerone, la protagonista explicará las obras de arte que alberga el museo⁸. Una de las escenas más importantes y que ha influido en películas de este subgénero es la ejecución del robo, considerada una verdadera obra de arte. La intervención se cerró con un recorrido por las espléndidas residencias que se convirtieron en la época moderna en grandes espacios abiertos al público para permitir el disfrute de extraordinarias colecciones de monarcas y emperadores de Oriente y Occidente, y como tales pasaron a formar parte de la moderna industria de la cultura. Museos como el Palacio Topkapi, el Palacio del Louvre, el Palacio-Museo Smithsonian, entre otros muchos, han constituido magníficos escenarios de películas.

Finalmente, la Prof.^a Dr.^a Rosa Perales Piqueres llevó a cabo la ponencia de presentación de *Cómo robar un millón y...*, cuya trama conjuga ingredientes esenciales para la interrelación Cine/Museo: un prestigioso coleccionista que es en realidad un virtuoso falsificador de obras de arte; un detective privado especialista en fraude artístico que se hace pasar por un ladrón de guante blanco; numerosos lienzos de Toulouse-Lautrec y de Van Gogh falsos, y, sobre todo, una falsificación de la *Venus* de Benvenuto Cellini⁹ cedida temporalmente al museo parisino Kleber-Lafayette¹⁰.

Desde un punto de vista museológico, la película de Wyler remite con nitidez a la cuestión de aquellas falsificaciones cuya perfección las ha hecho dignas de ser expuestas en museos (por ejemplo, el Victoria and Albert Museum de Londres posee una galería destinada exclusivamente a falsificaciones de calidad, como las del escultor italiano Alceo Dossena; asimismo, la tela *Los discípulos de Emaús* copiada del original de Vermeer por el holandés Hans Van Meegeren cuelga en las paredes del Museo de Róterdam) así como al robo de piezas de valor incalculable.

⁸ Algunas de sus obras más relevantes son el trono de Ahmed I, la nave de jade y el famoso puñal de Topkapi, realizado en el siglo XVII y ornamentado por tres esmeraldas, cuya importancia y tamaño conquistó a Elisabeth Lipp (Melina Mercouri) y le llevó a proponer a su ex-amante Walter el robo de esa fabulosa joya.

⁹ Se recurre a lo que parece una copia en mármol del original en bronce atribuido al escultor florentino.

¹⁰ La nomenclatura del museo está construida a partir de las Galerías Lafayette sitas en la Plaza Kleber de Estrasburgo.



FIG. 6. *Nicole y Simon, protagonistas del filme, ante la escultura falsificada que planean robar.*

lable de los mismos. De otro lado, desde la perspectiva de la Historia del Cine, *Cómo robar un millón y...* se clasifica dentro de un conjunto de películas que muy bien ilustran diversas cuestiones relativas al mercado del arte: *F for Fake* (1975), de Orson Welles; *El otro señor Klein* (*Monsieur Klein*, 1976), de Joseph Losey; *El amigo americano* (*Der Amerikanische Freund*, 1977), de Wim Wenders; *Incógnito* (*Incognito*, 1997), de John Badham; *El secreto de Thomas Crown* (*The Thomas Crown Affair*, 1999), de John McTiernan; *La trampa* (*Entrapment*, 1999), de John Amiel, o *El robo más grande jamás contado* (2002), de Daniel Monzón, por citar una sucinta selección de las más relevantes. A este mismo propósito, curiosamente, puede señalarse que el largometraje dirigido por William Wyler ha adquirido recientemente un vínculo directo con el mercado y el coleccionismo artísticos, ya que en diciembre de 2009 la prestigiosa casa Sotheby's subastaba el vestido de cóctel confeccionado en encaje negro que luce el personaje de Audrey Hepburn en la escena que se desarrolla en la cafetería del Hotel Ritz, un diseño de Hubert de Givenchy que alcanzó un valor de sesenta mil libras esterlinas.

* * *

De forma casi simultánea a la celebración de este Curso, el Jeu de Paume –otrora escenario museístico de *El Tren*– acogía el estreno europeo de la película



FIG. 7. *Modelo en chantilly del modisto francés Givenchy. La conversión de la alta costura en obra de arte y pieza de museo es un hecho consumado, como bien demuestra la exposición que sobre el influjo de Grace Kelly en la moda se celebró en el otoño de 2010 en el Victoria and Albert Museum de Londres.*

Souvenirs d' un année à Marienbad, el *making of* que la actriz Françoise Spira había filmado durante el rodaje de *El año pasado en Marienbad* (*L' année dernière à Marienbad*, 1961), de Alain Resnais. Y es que el Cine avanza imparable en su estatus de obra de arte y asume ahora un nuevo reto: el de convertirse en pieza de museo.