

## ARTE, CINE, EDUCACIÓN. APRENDER ARTE CON EL CINE

Enrique Martínez-Salanova Sánchez  
Universidad de Huelva, España  
[emsalanova@ono.com](mailto:emsalanova@ono.com)

### RESUMEN

El cine compendia y se basa en todas las artes. Más que ninguna otra las utiliza, trasvasa y recrea, necesita de ellas, las mejora y las difunde. Sin la literatura y los escritores, sean de novela, cuento, guión o poesía, el cine no tendría argumentos. Sin la fotografía, la pintura, la escultura y la arquitectura, no tendrían soporte estético ni justificación teórica. Sin la música y la danza, la luz o el color no podría expresarse en su plenitud. Sin las ciencias, la física y la química, la tecnología o la informática, el cine no tendría base material en que sustentarse. El cine, además, conduce a la tecnología hacia el arte, reproduce la luz y el color y eleva el movimiento y el ritmo a las alturas de las artes llamadas 'nobles' para generar la fantasía, la ficción y la realidad. El cine, además, reproduce historias de pintores, literatos y escultores, utiliza para sus mensajes alternativas y cromatismos que nacieron para otras artes.

**Palabras clave:** Cine. Arte. Educación.

## ART, CINEMA, EDUCATION. LEARN ART WITH THE CINEMA

### ABSTRACT

Cinema compiles and is based on all the arts. More than any other uses them, it is transferred and recreates, need them, improves them and diffuses them. Without literature and writers, are novel, story, screenplay or poetry, the film would not have arguments. Without the photo, painting, sculpture and architecture, would not have support aesthetic nor justification theoretical. Without the music and the dance, light or color could not express it in its fullness. Without science, the physical and the chemical, the technology or the computer, the film would not have material in that support is. Cinema, also leads to technology towards art, reproduces the light and color, and elevates the movement and rhythm to the heights of the arts called 'noble' to generate fantasy, fiction and reality. The film also plays stories of painters, writers and sculptors, uses for their alternative messages and chromaticism that were born to other arts.

**Keywords:** Cinema. Art. Education

## ARTE, CINEMA E EDUCAÇÃO. APRENDER A ARTE COM FILME

### RESUMO

O cinema compila e se baseia em todas as artes. Mais do que qualquer outra as utiliza, transfere e recria, precisa delas, melhora-as e difunde-as. Sem a literatura e os autores, sejam de romance, história, roteiro ou poesia, o cinema não teria argumentos. Sem a fotografia, pintura, escultura e arquitetura, não teriam suporte teórico e estético. Sem a música e a dança, luz ou cor não poderiam expressar-se em sua plenitude. Sem ciência, física e química, tecnologia ou ciência da computação, o cinema não teria uma base material que o sustentasse. O cinema, também, leva a tecnologia em direção da arte, reproduz a luz e a cor e eleva o

movimento e o ritmo para as alturas das artes chamadas 'nobres' para gerar a fantasia, a ficção e a realidade. Além disso, o cinema reproduz histórias de pintores, escritores e escultores, e usa para suas mensagens alternativas e cromatismos que nasceram para outras artes.

**Palavras-chave:** Cinema. Art. Educação.

## ART, CINÉMA, ÉDUCATION. APPRENDRE L'ART AVEC LE CINÉMA

### RÉSUMÉ

Le cinéma incarne tous les arts et il est basé sur elles. Le cinéma les utilise, les améliore, les diffuse et il a aussi besoin d'elles. Sans la littérature et les écrivains, soyez d'un roman, un conte, un scénario ou une poésie, le cinéma n'aurait pas d'arguments. Sans la photographie, la peinture, la sculpture et la architecture, le cinéma n'aurait pas de support esthétique et de justification théorique. Sans la musique et la danse, la lumière ou la couleur, le cinéma ne pourrait pas se exprimer dans sa plénitudes. Sans les sciences, la physique et la chimie, la technologie ou l'informatique, le cinéma n'aurait pas de base matérielle dans laquelle être soutenu. De plus, le cinéma conduit la technologie à l'art, reproduit la lumière et la couleur, et élève le mouvement et le rythme aux hauteurs des arts appelés nobles pour générer l'imagination, la fiction et la réalité. Le cinéma, de plus, reproduit des histoires de écrivains, de sculpteurs et de peintres et utilise dans ses messages des alternatives et des chromatismes qui sont nés pour d'autres arts.

**Mots-clés:** Cinema. Art. Éducation.

### INTRODUCCIÓN

El cine compendia y se basa en todas las artes. Más que ninguna otra las utiliza, trasvasa y recrea, necesita de ellas, las mejora y las difunde. Sin la literatura y los escritores, sean de novela, cuento, guión o poesía, el cine no tendría argumentos. Sin la fotografía, la pintura, la escultura y la arquitectura, no tendrían soporte estético ni justificación teórica. Sin la música y la danza, la luz o el color no podría expresarse en su plenitud. Sin las ciencias, la física y la química, la tecnología o la informática, el cine no tendría base material en que sustentarse. El cine, además, conduce a la tecnología hacia el arte, reproduce la luz y el color y eleva el movimiento y el ritmo a las alturas de las artes llamadas 'nobles', para generar la fantasía, la ficción y la realidad.

Además, un gran número de técnicas y artesanías (la peluquería, la electrónica, la iluminación, la sastrería...), alguna disciplina científica (óptica y geometría, por ejemplo) y el resto de las artes, confluyen en buena medida en la realización de una película, a la que debe añadirse el arte dramático, la interpretación de los actores, la imaginación o la fuerza creativa del trabajo en grupo. Todas las disciplinas científicas, técnicas y artísticas, mas todos los esfuerzos profesionales y personales, participan directamente en un día cualquiera de rodaje.

El cine es un medio de comunicación y por tanto es necesario interpretar sus resultados para descubrir qué es lo que nos quiere comunicar. Una película se compone de millones de elementos diferentes que en su conjunto, forman una narración con posibilidad de múltiples y variados comentarios y reflexiones. Como todo relato, una película utiliza técnicas que hay que conocer, descubrir e interpretar para que los mensajes lleguen a nosotros de la forma más parecida a como pretenden quienes han realizado la película.

Una película no basta con verla. Hay que analizarla con ojo crítico con el fin de sacarle todo el partido posible, para comprenderla mejor y valorar el cine como contador de historias, como transmisor de valores y como portador de arte y de conocimientos.

En el cine, además, se dan muchas y muy características formas de contar las historias. La mayoría de ellas tienen que ver tanto con el argumento como con la manera de situar los planos, de mover la cámara y de utilizar el sonido. Analizar la actuación de los protagonistas y muchos otros factores, que no solamente indican cuál es el mensaje de la película o de cada secuencia, nos enseñan a ver cine. Cuando se ve una película con elementos de juicio se le encuentra mayor sentido.

No cabe la menor duda de que con una película en las aulas pueden realizarse multitud de actividades. La película puede utilizarse como medio de iniciación al lenguaje en general y al lenguaje cinematográfico en particular. Si los alumnos ya están familiarizados con ello, lo que se puede hacer es leer, estudiar e interpretar la película y, si es posible, investigar sobre su entorno, sus características principales y llevar la película a situaciones didácticas relacionadas con otros conocimientos.

## **CINE Y PINTURA**

Según Berger, hay una evidente diferencia entre el cine y la pintura. La imagen del cine es móvil mientras que la imagen pintada es estática. “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”. Por ejemplo, “Turner cruza los Alpes y trae consigo una imagen de la imponente naturaleza” (BERGER, 1997). La pintura colecciona el mundo y lo trae a casa y sólo puede hacerlo porque sus imágenes son estáticas e inmutables. En el cine, en cambio, las imágenes están en movimiento. 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” (BERGER, 1997, p. 24-34.)

El director de fotografía Néstor Almendros menciona en sus memorias la utilidad que tiene para su trabajo estudiar el manejo de la luz en pintores como Vermeer, La Tour, Rembrandt, Caravaggio, Manet o Gauguin (ALMENDROS, 1982).

El director de cine José Luis Borau afirma que el cine ha influido en la pintura en “su afán de reflejar el movimiento” y en “la búsqueda de nuevos encuadres”. Tres son las características del cine “trasvasadas” a la pintura: “el manejo artificial de la luz, el encuadre y la posibilidad de reflejar el movimiento”. Uno de los artistas que mejor ha reflejado el peso del cine en la pintura ha sido, según Borau, Francis Bacon, admirador de Eisenstein y Buñuel, que ha utilizado en el lienzo el plano-contraplano típico del cine e intenta reflejar el movimiento (BORAU, 2004). De una entrevista a Jacques Rancière con motivo de la publicación de *Malestar en la estética* se extrae lo siguiente:

En 1900 se pensaba que el cine se convertiría en un arte si se filmaban objetos artísticos. Ahora se piensa que los Lumière inventaron el cine como arte, eligiendo la salida de una fábrica o la llegada de un tren; o se piensa que la fotografía se convirtió en arte cuando los retratos frontales de Paul Strand rompieron con la imitación pictorialista de los efectos pictóricos, porque la ausencia de arte se ha convertido para nosotros contemporáneos en un componente esencial del arte (RANCIÈRE).

## LITERATURA Y CINE, CINE Y LITERATURA. ¿LIBRO O PELÍCULA?

La polémica entre la literatura, concebida como un arte, y el cine, calificado de espectáculo, es igual de antigua que la primera adaptación realizada en cine, es decir, igual de vieja que el propio cine. De alguna manera, estas dos disciplinas tienen un mismo objetivo: contar historias, y uno de sus elementos básicos ha sido el mismo: la palabra. Si recordamos, el lenguaje cinematográfico se desarrolló ante el reto de narrar con claridad una historia en un tiempo determinado, sintetizando en una hora de proyección, cientos de páginas que constituyen un guión.

A través de los años, hemos sido testigos de múltiples cintas, que basadas en grandes obras de la literatura, han evidenciado la difícil tarea de representar para la pantalla, las imágenes literarias; esto sin duda, ha resultado en aciertos y decepciones, sin embargo, resulta primordial reconocer, que si bien son dos medios distintos, esto no los hace incompatibles, sino complementarios.

Hoy, del mismo modo que a principios del siglo XX, hay quienes consideran que el cine es un modo de expresión tan nuevo que, necesariamente debe ser diferente de la literatura, con expresividad distinta, lenguaje diferente, que aporta nueva terminología y

enfoque al arte. Otros, por el contrario, cada vez menos, consideran que el cine es un producto de la literatura, una nueva expresión de ella. En cualquier caso, cine y literatura está íntimamente unidas y condenadas a encontrarse. El cine ha recibido de la literatura relatos, argumentos, formas y estilos. La literatura, en todo el último siglo, va recibiendo del cine diferentes modos de mirar, una concepción narrativa distinta, que acomoda en los autores literarios, en ocasiones, su mirada y su estilo.

Unas veces se realiza la adaptación de obras literarias al cine, que tiene la misma tradición centenaria que el séptimo arte y, casi siempre renueva la eterna polémica: se suele rechazar la película lamentando que la complejidad del texto literario haya sido despreciada por la superficialidad de las imágenes. En ocasiones, se hace un guión –que no deja de ser una obra literaria-, exclusivamente para el cine. A veces, las menos, tras la película, se ha escrito la obra literaria. Hay films que reproducen una época histórica literaria determinada, o la vida de un literato, o el relato de cómo se ha hecho una novela... El cine es rico en imaginación y cualquier idea la puede convertir –con mayor o menor fortuna-, en imágenes y sonido.

“Muchas películas se realizan hoy con un grado de penetración y de madurez que alcanza el nivel de los textos escolares. El *Enrique V* y el *Ricardo III* de Olivier reúnen una riqueza cultural y artística que revela a Shakespeare a un nivel muy alto, aunque de una forma de la que pueden disfrutar fácilmente los jóvenes.

La película es a la representación teatral lo que el libro fue al manuscrito. Pone a disposición de muchos en muchos momentos y lugares lo que de otro modo quedaría restringido a unos pocos y a pocos momentos y lugares. La película, igual que el libro, es un mecanismo de duplicación (MCLUHAN, 1974).

Y si comparamos el cine con el teatro, aunque ambas son artes dramáticas, “el teatro instala a los actores frente a un público ante el que cada noche durante toda la temporada vuelven a representar el mismo drama. En la naturaleza profunda del teatro hay algo de retorno ritual” (BERGER, 1997).

## LA PINTURA EN EL CINE Y EL CINE EN LA PINTURA

Desde finales del siglo XIX, sus comienzos, el cine tuvo su forma de presentación prioritaria en las pinturas de los clásicos. Era muy común ver en el teatro los cuadros vivientes (*tableaux vivants*), representaciones didácticas con fondo histórico o religioso, que reproducían preferentemente cuadros clásicos. El cine, en búsqueda de una legitimación plástica y estética, reprodujo muchas pinturas, componiendo en muchas ocasiones filmes

completos inspirados en las composiciones pictóricas de los grandes maestros de la pintura. En otras ocasiones, durante todo el siglo XX, los directores de cine se inspiraron en los grandes pintores, tanto para comprender las obras representadas como para reproducir ambientes y colores como para contar sus vidas, recrear sus argumentos y revivir sus formas de expresión.

Muchos directores y fotógrafos cinematográficos fueron pintores, como Fritz Lang y Houston, otros artistas han puesto su arte al servicio de los decorados, Dalí por ejemplo, o al vestuario, los títulos de crédito, la dirección artística o los diseños arquitectónicos.

El cine, por otra parte, “ha contribuido a reencuadrar la pintura moderna”, según José Luis Borau, en su discurso como académico electo leído en el acto de su recepción pública el día 21 de abril de 2002. Tres son, según él, las aportaciones principales del cine a la pintura: la luz, el encuadre y el movimiento. Respecto de la luz, considera que el artificio empleado en el cine para imitar la realidad se ha llevado intencionadamente a muchos lienzos, iluminación deliberadamente artificial de los cuadros de Eduardo Arroyo o David Hockney, desenfoque de algunos objetos en la pintura de Boccioni o Caulfield y los reflejos en algunas de Richard Estes. Borau considera también que el cine ha contribuido a establecer otro tipo de encuadres en la pintura. Así, recuerda las salidas de plano de alguna pintura de Freud, los picados y contrapicados de Malevich, las escenas inacabadas de Monory, el plano y contraplano de Arroyo, incluso los retratos como si fueran negativos de películas de Hamilton.

Todas las artes se han enriquecido entre sí, pintura, fotografía y cine se han mezclado de tal modo que las unas y el otro se contienen en los múltiples y complejos procesos experimentales de la creación. La pintura usa del cine la esencia primaria de este: la fotografía. Muy pronto incorpora un efecto bien conocido: la cinética. Y todo sin unir un fotograma. El artista fuerza la imagen fija y consigue que se mueva, del mismo modo en que, sin una palabra, consiguió que esta hablase. Se trata de ganar el juego, el juego de la creatividad que como una fruición adictiva se problemática cada vez más (WHITE, 2007).

De la misma manera que el cómic ha dado personajes y argumentos al cine, el cine ha influido en el comic y en sus formas expresivas, como en los dibujos de Hugo Pratt o en el Manga japonés y a través de él en todo el cómic occidental, con sus secuencias cinematográficas, el ritmo y la movilidad de sus viñetas, sus encuadres, picados y contrapicados, primeros planos y planos detalle:

Serguei Mijailovich Eisenstein (1898-1948) y Peter Greenaway (1942) son, salta a la vista, dos directores muy distintos entre sí. Pero hay un punto en el cual la obra de ambos cineastas revela una semejanza su concepción del encuadre derivada

indudablemente del cuadro pictórico. Sus películas no se pueden entender sin tener en cuenta que, previa a la existencia del cine, está la pintura (ORTIZ y PIQUERAS, 1995).

## Dalí y el cine

Salvador Dalí no puede ser comprendido al margen de su relación con el cine. Desde sus guiones cinematográficos y su colaboración con Luis Buñuel en *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), hasta su trabajo con Alfred Hitchcock en la siempre fascinante *Recuerda*, *Spellbound* (1945) y con Walt Disney, en *Destino*. Dalí creía que el cine estaba impregnado de magia y tenía verdadera admiración por los grandes cómicos del cine mudo, Buster Keaton, Harry Langdon y los hermanos Marx, para quienes escribió un guión en 1937. David Lynch considera su película *Cabeza Borradora* (1977), un tributo al artista catalán.

Dalí fue cineasta, con Buñuel, con quien firmó dos importantes películas. La famosa secuencia del ojo de la heroína seccionado por una hoja de afeitar en *Un perro andaluz* sigue siendo una de las escenas más impactantes en la historia del cinematógrafo, como también quedará en la memoria la mano llena de hormigas, imagen recurrente en muchas de sus obras de aquel período. Hizo guiones, la mayoría de ellos frustrados, como *Babaouo* (1932), *Los Misterios surrealistas de Nueva York* o *La carretilla de la carne*, rebosantes todos ellos de imágenes oníricas, castraciones y otras fantasías sexuales. Algunas de las imágenes utilizadas en el cine aparecen ya en pinturas surrealistas como la temprana *Aparato y mano*, de 1927, *El enigma del deseo* y *El gran masturbador*, ambos de 1929, o *La persistencia de la memoria*, de 1931, con sus emblemáticos relojes en trance de derretirse.

### - La intervención de Dalí en *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945)

Una escena en la que Gregory Peck sueña con situaciones extrañas, en las que aparece una diosa griega con el rostro de Ingrid Bergman. La escena se recortó pues, a la hora de editar, tanto a David O'Selznick como a Hitchcock les pareció que la secuencia onírica tal y como fue filmada (20 minutos) era demasiado larga y la redujeron a su mínima expresión. Así lo explica Hitchcock:

Yo estaba inquieto porque la producción no quería hacer ciertos gastos. Me hubiera gustado rodar los sueños de Dalí en exteriores para que todo estuviera inundado de sol y se hiciera terriblemente agudo, pero me rechazaron esta pretensión y tuve que rodar el sueño en estudio.

## - Dalí con Disney en *Destino*, 1946

En 1945, Dalí conoció a Walt Disney y firmó un contrato para un cortometraje de animación de pocos minutos de duración que debía combinar ballet y dibujos animados. El proyecto, titulado *Destino*, quedó entonces truncado por diversos problemas, entre ellos la crisis económica que siguió al final de la II Guerra Mundial. Se ha rescatado y completado recientemente con el centenar largo de escenas, dibujos y pinturas conservadas y siguiendo las instrucciones y los esbozos del artista.

Es, básicamente, una historia de amor entre Dalia y Chronos, que se sirve de las imágenes y del simbolismo de Dalí para indagar en la naturaleza de las relaciones humanas.

Dalí adaptó la técnica de escritura automática a la pintura, una forma de creación particularmente apropiada para la animación, ya que permite mezclar y ensamblar libremente imágenes salidas directamente del inconsciente. En el filme se mezclan bailarinas, jugadores de béisbol, hormigas convertidas en bicicletas, tortugas gigantes y la Torre de Babel, no sigue una trama lógica, y deja gran parte del argumento en manos de la imaginación del espectador. Dalí siempre decía: “Si lo entendéis, he fracasado”.

Florencio Molina Campos, 1891-1959, pintor de la cultura gauchesca, argentino, colaboró con Walt Disney tras un viaje que éste hizo por toda América del Sur durante diez semanas en 1941, junto a su esposa y dieciséis colaboradores de su estudio. Reunieron material para la historia de una serie de películas con temas de América del Sur. La obra de Molina Campos se destaca por retratar de manera humorística, pero con absoluta fidelidad, la vida del gaucho de la Pampa Argentina.

A partir de 1942, Molina Campos fue contratado para asesorar al equipo de dibujantes para tres películas que los Estudios Disney estaban por realizar, ambientadas en la Argentina y basadas en algunas de sus obras, y en los paisajes que habían visto en sus viajes a la Pampa.

Molina Campos objetó la falta de rigor documental de los dibujos producidos en los Estudios Disney y, tras varios intentos fallidos por lograr una representación más fiel del gaucho argentino, renunció. De las tres películas que se pensaban hacer, Disney decidió convertir las tres películas en una sola, que se conoció como *Saludos, amigos*, 1943, en la que aparece uno de los cortometrajes, *El gaucho Goofy*. Más tarde hizo *El gauchito volador*, *The Flying Gauchito*, junto con otros cortometrajes apareció en la película *Los tres caballeros*, en 1945. A pesar de la diversidad de opiniones, la relación de amistad perduró durante toda la vida.

Un regalo de los estudios Disney a Florencio Molina Campos, donde firman miembros del grupo que visitó la Argentina en el año 1941, y otros dibujantes que colaboraron en la realización de *Saludos amigos* y *Los tres caballeros*.

### ***La Kermesse heroica, de Jacques Feyder, 1935. Francia***

*La Kermesse heroica* es una pequeña obra maestra que se basa en la vida y obra de Pieter Brueghel el Viejo, que nació y vivió en los Países Bajos, entre 1525 y en 1569. Fue el principal pintor holandés del siglo XVI, considerado hoy como una de las grandes figuras de la pintura.

El film trata de cómo la pequeña villa holandesa de Boom se está preparando para sus festejos anuales o Kermesse, en los inicios del siglo XVII, en los momentos en que aquel territorio, por motivos religiosos, políticos y económicos, se había sublevado contra la corona de España. Es la conocida como Guerra de Flandes (1568-1648), que más tarde se extendió por toda Europa Central en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648).

Los habitantes del pueblo se preparan para la guerra, mientras un grupo de notables posa para un cuadro que se parece mucho a *La Ronda Nocturna* de Rembrandt. Cuando se enteran de que un Tercio Español va a pasar por allí, se imaginan las grandes atrocidades que se producirán y por temor, el alcalde finge su muerte y los hombres de la villa, excepto Julien Breughel, el pintor, deciden esconderse y dejan a las mujeres indefensas ante la llegada de los invasores.

Las mujeres reciben a las tropas en plena preparación de la Kermesse, y descubren que los españoles no son tan sanguinarios como pensaban, que son corteses y caballerosos. Se celebra la *Kermesse*, cuyas escenas están basadas en los cuadros de Brueghel (muy parecido el nombre al del pintor protagonista). Es curiosa una escena, en la que los españoles llegan a ver el cuadro que se estaba pintando y comienzan a discutir sobre su estilo artístico. Cuando los españoles se van, vuelven los hombres del pueblo, pero ya las relaciones no serán las mismas, pues las mujeres recuerdan los agradables momentos pasados con los españoles. El pintor, Julien Breughel, además había aprovechado para casarse con la hija del ‘fallecido’ alcalde, bendecidos por el general español y con el beneplácito de la ‘viuda’.

### **Rembrandt, de Alexander Korda (1936)**

Alexander Korda reflejó en Rembrandt la gloria y la miseria de un pintor genial enmarcado en una época y a una sociedad donde la superficialidad y las apariencias eran lo único que contaban. Se recrea una aceptable ambientación de Ámsterdam en la edad dorada del mercantilismo como marco para la presentación de personajes de todos los estratos sociales, desde nobleza, encabezada por el Príncipe de Orange, a quien Rembrandt se niega adular, hasta los criados, campesinos y mendigos. Rembrandt los relaciona en sus cuadros haciendo a los nobles aparecer como rufianes en *La Ronda nocturna*, o a un pordiosero representando al rey Saúl.

El elemento central del filme es la relación de Rembrandt con sus mujeres. La primera es Saskia van Uylenburgh, que murió en 1642, que fue su musa y modelo, a la que no se presenta en escena y solamente se le conoce por referencias de terceros.

La segunda es la sirvienta y ama de llaves Geertje Dirx, papel que hace la actriz Gertrude Lawrence, y que sirve al director para realizar una de las secuencias mejores de la película, que representa el estilo de utilización de luces y sombras del pintor, al que se representa en la oscuridad –la muerte de sus esposa-, y a la que ilumina la fulgurante presencia de Gertie, a la luz de una vela.

La tercera es Hendrickje Stoffels, interpretada por Elsa Lanchester, esposa real de Charles Laughton, que significó para el pintor el inicio de una nueva época en su pintura al mismo tiempo que le servía de modelo (Bethsabé, 1654) y le acompañó en sus momentos más duros hasta la muerte de ella.

El final es una composición basada en el autorretrato del pintor, en la que Charles Laughton recita el pasaje del Eclesiastés ‘Vanidad de vanidades y todo vanidad’.

Rembrandt van Rijn nació en Leyden, Holanda, en 1606 y falleció en 1669.

### ***Cinco mujeres alrededor de Utamaro. Utamaro o meguru gonin no onna. Utamaro y sus cinco mujeres, de Kenji Mizoguchi, 1946. Japón. 93 min.***

En Japón, en el siglo XVIII, Kitagawa Utamaro fue un pintor considerado como un especialista en el retrato femenino. La película narra su enfrentamiento contra las convenciones sociales y artísticas de la época, su experiencia en la pintura de los lugares de diversión, que pinta también sobre los cuerpos de sus modelos, introducido en un torbellino pasional que le causó muchos problemas.

El director de la película, uno de los grandes del cine japonés, fue Kenji Mizoguchi, que nació Tokio en 1898, vivió su infancia en una gran pobreza y conoció de cerca el mundo de las geishas, pues su padre vendió para ello a una hermana. Su primera filmografía está marcada por su compromiso contra el totalitarismo y su interés por la problemática de las prostitutas, siempre presentes en sus películas. Su primera película sería fue *Las hermanas de Gion*, 1936, con la que alcanzará un importante éxito de público. Se orientó más tarde y analiza la transición del Japón desde el feudalismo hacia la época moderna. En *La historia del último crisantemo*, 1939, analiza el papel infravalorado de las mujeres en la sociedad japonesa. Desarrolló su teoría una escena/un plano. Tras la guerra Mundial, hizo algunas películas a favor del voto femenino, *La victoria de las mujeres* y *Arde mi amor*. Empezó a ser conocido en Occidente a principios de los años cincuenta, con su película *Vida de O-Haru, mujer galante*, 1952, y por *Cuentos de la luna pálida*, 1953, *El intendente Sansho* y *Los amantes crucificados*, en 1954.

### ***Moulin Rouge*, de John Huston, 1952. EEUU. 123 min.**

La película nos cuenta la vida de Henri de Toulouse-Lautrec, uno de los más geniales pintores de todos los tiempos, y el primer artista que en vida pudo exponer su obra en el Louvre. En el Moulin Rouge el pintor se encuentra como en su propia casa, rodeado de artistas del espectáculo que le hacen olvidarse de sus propias desgracias ofreciéndole su afecto y comprensión. Toulouse-Lautrec, hundido por su malformación física, únicamente encuentra consuelo en su arte y en la botella.

Uno de los temas importantes del film es el que tiene que ver con su deformidad (mediante *flash-backs* que evocan su traumática infancia y el apego a su madre) y el rechazo que produce, que le lleva a una relación de dependencia extraña de la compañera de baile de La Goulue, que pocos años más tarde aparece no sólo sumida en la miseria sino también despreciada e incluso perseguida por otras personas que se hallan en análoga situación.

El color de la película de John Huston, *Moulin Rouge*, está inspirado en el de los pintores impresionistas franceses. Como operador de fotografía, Oswald Morris ofrece una iluminación y gama cromática que en todo momento evoca en la pantalla la pintura de Lautrec.

Iba a intentar utilizar el color en la pantalla como Lautrec lo utilizaba en sus pinturas y así nuestra idea era allanar el color, presentarlo en planos de matices sólidos, y

deshacernos de los reflejos y de la impresión de una tercera dimensión que presentaba el modelado (Huston).

Es de destacar el doble papel que interpreta José Ferrer como Henri de Toulouse-Lautrec (se sometió a un intenso trabajo de maquillaje) por un lado, y El Comte de Toulouse-Lautrec, por el otro. Y a todo esto debemos añadir también la magnífica banda sonora compuesta por Georges Auric, y dos magníficos números musicales, El *Can-Can*, y la canción compuesta por Auric, *It's april again*.

Un momento que refleja la relación del artista y su obra, cuando Toulouse-Lautrec percibe que Marie estaba con él sólo por su dinero, intenta suicidarse abriendo el gas de las lámparas y cerrando la ventana del cuarto. De repente mira sus cuadros y, ante un lienzo a medio pintar, le llega la inspiración, abre la ventana y ese día ve la vida de otra forma.

La película obtuvo siete nominaciones a los Oscar, de los que ganó dos, Decorados y Vestuario.

### ***Toulouse-Lautrec, de Planchon (1998)***

Biopic de Henri Toulouse-Lautrec realizada por Roger Planchon, prestigioso director teatral, que se centra especialmente en la historia de amor que vivió el pintor con la bailarina Suzanne Valadon, madre soltera y modelo de Renoir. Hijo de una familia noble, la caída de un caballo cuando era niño le provocó la atrofia de sus extremidades inferiores. El artista fue durante mucho tiempo considerado como un pintor mediocre y más conocido por frecuentar bares y cabarets de can-can que eran retratados en sus famosos y pioneros carteles publicitarios.

El pintor Toulouse-Lautrec está interpretado por Régis Royer, que para este papel tuvo que encoger su estatura unos veinte centímetros recurriendo a sufridos trucos que le obligaron a pasar buena parte del rodaje con las rodillas flexionadas o los pies hundidos en agujeros. La película destaca por su cuidado tratamiento histórico y exquisita ambientación.

### ***El loco del pelo rojo, de Vicente Minelli. 1956. 1956. EEUU. 122 min.***

Dirigida por Vincent Minnelli e impregnada con colores del mar, el campo y el cielo de Van Gogh, *El Loco del Pelo Rojo* capta el éxtasis del arte y la agonía de la vida de un hombre.

Tras el éxito de *Moulin Rouge* (1952), de John Huston, sobre la vida del pintor impresionista Toulouse Lautrec, MGM compró los derechos cinematográficos de la obra de Irving Stone para rodar la vida de Vincent Van Gogh. Se encargó la dirección a Vincente Minnelli, que deseaba hacerla pues se identificaba con él en su pasado de pintor.

Para no caer en los fallos de otras películas sobre pintores, acordaron que las reproducciones de los cuadros de Van Gogh se hicieran a la perfección. Para ello fotografiaron los cuadros originales en placas de gran tamaño y se proyectaban por debajo de unas mesas especiales con el tablero traslúcido, daban pincelada a pincelada, con gran minuciosidad y perfectos resultados. Cuidaron también los colores y el tipo de película y el revelado. Con el tiempo se ha perdido bastante el minucioso cuidado puesto en la reproducción de los colores originales y desde hace tiempo las copias que circulan tienen muy poco que ver con el colorido obtenido originalmente por Minnelli.

Durante el rodaje modifican el guión según fueron descubriendo la verdad histórica y los escenarios reales donde vivió el pintor los últimos años de su vida, recorrieron los verdaderos lugares donde pintó, en el pueblo natal, visitaron el manicomio donde estuvo internado Van Gogh para rodar en él y leyeron el historial clínico del pintor.

Encarnado por Kirk Douglas, la película narra las tribulaciones de Van Gogh desde sus comienzos en su iglesia y su misticismo hasta su relación con los pintores impresionistas, sobre todo Gauguin, sus primeros contactos con la pintura en su país natal (en la cual dibujaba a los campesinos realizando las tareas más cotidianas), sus inestables relaciones amorosas y amistosas y el vínculo afectivo más importante que mantuvo en su azarosa existencia, su hermano Theo, familiar que le ayudó durante toda su vida tanto como apoyo emocional como sustento económico para que Vincent pudiera sobrevivir en el lugar donde estuviese, fuese Holanda, Arlés o París. En tales lugares procuró desarrollar su genio pictórico en contacto con otros artistas (Seurat, Monet, Pissarro o su mejor amigo, Paul Gauguin, interpretado magníficamente por un Anthony Quinn que sería premiado con el Oscar al mejor actor secundario) y bajo la presencia de su mejor influencia: los fenómenos naturales, la luz, el sol, el viento, las estrellas... todo ello expresado con su vigorizante sentido del color y su trazo grueso y ondulante.

***Los amantes de Montparnasse 19*, de Jacques Becker. 1958. Francia-Italia. 115 min.**

Es una película biográfica sobre la mísera existencia de uno de los más famosos pintores del siglo XX: Modigliani, obligado a vivir en la más absoluta miseria malvendiendo

sus cuadros para sobrevivir de mala manera y hundirse cada vez más en el alcohol; también su vida amorosa oscila entre el amor de una joven pura e ingenua que ama sin límites al artista y el de una rica y poco escrupulosa escritora americana que sólo busca en él la aventura, aunque ayuda al pintor más de una vez cuando entra en una de sus crisis. Una vida así no podía terminar más que de la manera más trágica y miserable, muriendo como un perro en una calle de París, mientras un avispa marchante de arte, como un ave carroñera, espera su muerte para expoliar sus cuadros, consciente de que un día valdría mucho dinero. Describe creo que con bastante fidelidad lo que fue a grandes rasgos la calamitosa situación de Modigliani en Montparnasse, y probablemente se acerque bastante a su personalidad real, justificada por su modo de vida.

Quizás subiría algo su valor si se hubiesen aligerado algunos tópicos y se hubiesen introducido algunos fragmentos que versaran sobre la obra de Modigliani, más allá de las crónicas embriagadoras de su estilo de vida, arquetipo clásico del artista en el imaginario social. Al mismo tiempo la película actúa como crítica válida con el arte que poco tiene que ver con las cabezas y sí con los bolsillos y la especulación.

***El tormento y el éxtasis, de Carol Reed, 1965. EEUU. 136 min.***

El realizador Carol Reed firma uno de los grandes clásicos del cine histórico. El papa Julio II y Miguel Ángel, viven entre el tormento y el éxtasis, una de las peleas artísticas más sonadas de la historia. Basado en la biografía que escribió Irving Stone, y en textos de Vasari y de Giovanni Papini sobre el gran artista florentino Miguel Ángel Buonarroti, presenta realista y eficazmente el conflicto, representado magníficamente por Charlton Heston y Rex Harrison, cuyas fuertes personalidades les llevaban a entrar en continuo conflicto. Esta extraordinaria producción, calificada como una de las mejores películas de su época, es una soberbia dramatización del conflicto detrás de una de las máximas obras de arte de la humanidad.

Julio II fue un Papa más preocupado de aumentar su poder terrenal que de las penurias de su pueblo. Déspota y egoísta, perdonó no obstante todos los desplantes de Miguel Ángel, enfurecido con el Pontífice por verse obligado a abandonar sus esculturas para pintar la bóveda de la Capilla Sixtina. Y es que a pesar de que Miguel Ángel jamás estuvo seguro tener auténtica valía como pintor, Julio II sabía que sólo él podría conseguir la impresionante obra de arte que aún hoy admiramos.

Aunque ni libro ni película tratan demasiado el contexto histórico de la Europa de aquella época, ambos son imprescindibles. Las escenas que muestran a Miguel Ángel sufriendo en lo alto del andamio, con la pintura goteándole sobre la cara, es un momento de enorme emotividad para los amantes del arte, al igual que los trabajos en ‘estarcido’, ese dibujo agujereado para poder traspasarlo con carbón sobre el yeso de la pared.

***Andreï Rubliev, de Andrei Tarkovsky. 1966. URSS. 186 min.***

Andrei Rublev, pintor de iconos ruso del s. XV, sirve a Tarkovski como reflexión sobre la creación artística y la labor social del artista frente al poder. Nos muestra un mundo brutal, violento, de religiosidad cuestionada; un mundo, en Rusia, donde príncipes hermanos luchaban por un trono y el pueblo se mataba a sí mismo en guerra tras guerra. Se divide en tres partes de la supuesta pasión según Andrei y cada uno de estos a su vez se dividen en episodios de la vida del pintor de iconos y de interiores de iglesias y catedrales bizantinas rusas.

El monje pintor acude junto con sus compañeros a Moscú para pintar los frescos de la catedral de la Asunción del Kremlin. Fuera del aislamiento de su celda, pronto comenzará a percatarse de las torturas, crímenes y matanzas que tienen aterrorizado al pueblo ruso. Pierde su fe y se sumerge en el silencio, frustración que le lleva a dejar de pintar. Sólo al encontrarse con un niño constructor de campanas entenderá que dejó que su dolor personal y su soledad se antepusieran a su deber creador como artista. Así regresó a los pinceles y, mediante sus iconos, sus imágenes sagradas, se acercó a un Dios que nunca se muestra plenamente.

En el epílogo, con música coral, se ven una serie de planos en que van mostrando diversas partes de iconos costumbristas, historiados hasta llegar con planos medios a mostrarnos la gran Trinidad de Rublev, culmen de su arte. Para no finalizar en tono triunfalista, vuelve a una nueva transición al blanco y negro, a la oscuridad, a la niebla, para terminar en una imagen desenfocada de unos caballos en el barro. El arte y la trascendencia no nos debe alejar ni olvidar el plano terreno del mundo. La película aparece en todas las listas de las mejores películas de la historia del cine.

***Frida, naturaleza viva, de Paul Leduc, 1984. México. 115 min.***

De las películas que se han realizado sobre Frida Kahlo, esta es la primera, rodada completamente en México, con escasos diálogos y largas secuencias que, desde el reducido

espacio de la habitación en la que está confinada en su lecho, ahonda en el interior de la artista a través de sus recuerdos y sueños y profundiza en la creación de su obra artística. Es un retrato magistral de la pintora, de su vida apasionada, de sus amores con Diego Rivera, de su relación con Trotsky, su militancia, su fiebre creadora, sus altibajos sentimentales y su profunda soledad. Leduc, supo dar a sus fotogramas el aire cercano y el color que caracteriza la pintura de Frida.

La actriz que interpreta a Frida, Ofelia Medina, además de tener un parecido excepcional con la artista, la presenta con verosimilitud y sensibilidad, recreando con fidelidad su creatividad sin límites, sus risas y sus terribles dolores, sus pinturas y sus convicciones políticas.

Es una película seria, responsable, sin efectismos, rica en detalles, que acerca sobre todo a la intimidad de la artista, a sus pensamientos y sufrimientos, a su fuerza pictórica, a sus relaciones con quienes le rodeaban y a la cultura mexicana a la que pertenecía y reivindicaba allí donde iba.

***La Pasión de Camille Claudel, de Bruno Nuytten, 1987. Francia. 170 min.***

La película viaja por la vida y obra de Camille Claudel, hermana de Paul Claudel, precoz e inteligente escultora, amante de las artes en el sentido más amplio y rico, y compañera durante más de diez años del también escultor, Auguste Rodin. El film es la biografía de la escultora Camille Claudel, centrándose en la lucha interior de la artista y su relación con Rodin. Camille sintió desde muy niña gran pasión por el arte y en especial por la escultura a la que dedicó gran parte de su vida. El escultor Auguste Rodin fue su maestro y Camille se convirtió en su inspiración, su musa, y con el que inició una tormentosa relación protagonizada por las numerosas crisis y rupturas. La escultora tuvo una vida agitada sentimentalmente y lo reflejó en su obra, una vida en la que también echaba un pulso a su propia libertad en una sociedad que no se ajustaba a sus ideas. En sus últimos días vivió como una mendiga y finalmente fue internada en un psiquiátrico por sus problemas mentales. Es en este episodio donde la actriz da lo mejor de sí misma en una película en la que combina registros de gran amplitud.

Se hace una dura crítica de Rodin, presentado como un personaje que manda esculturas a otros artistas para luego firmarlas como si fueran suyas. Camille en el film le echa en cara todo esto a Rodin dando a entender que es un fraude como artista ya que se queda la fama que les corresponde a otros.

***El sol del membrillo, de Víctor Erice, 1992, España.***

(Tomado de la introducción de la película hecha por su director, Víctor Erice)

Esta es la historia de un artista (Antonio López) que trata de pintar, durante la época de maduración de sus frutos, un árbol –un membrillero–, que hace tiempo plantó en el jardín de la casa que ahora le sirve de estudio. Antonio López pinta con un estilo que, basado en la exactitud, puede denominarse realista.

A propósito de este hecho, algunas de las cuestiones más elementales que, de manera inmediata, se pueden plantear son las siguientes: quién es el artista, qué es lo que pinta, y cómo lo hace. La diferencia con otros estudios es que, en este caso, lo hace, y éste es un detalle fundamental, ante un equipo de cine, provisto de una cámara y un magnetófono, que trata de recoger las imágenes y los sonidos de este suceso. Es así como, en este caso, la pintura y el cine entran en relación.

La película da cuenta de esa experiencia y, a la vez, de todo aquello (el paso de los días, la rutina cotidiana de personas y cosas...) que gravitan sobre esa casa y ese jardín. Un espacio y un tiempo –otoño de 1990–, donde el artista trabaja y los frutos del árbol llegan al momento de su máxima experiencia. Trata de buscar una relación menos evidente entre la pintura y el cine, observados ambos en lo que tienen de instrumento de captura de lo real; es decir, como formas distintas de llegar al conocimiento de una posible verdad.

***Basquiat, de Julian Schnabel. 1996, EEUU, 106 min.***

La corta, tumultuosa vida del pintor Jean-Michel Basquiat, su meteórico ascenso a la fama y su trágica muerte a los 27 años de una sobredosis de heroína, recreada en celuloide por un íntimo amigo del artista.

En grandes pinceladas conocemos al Basquiat bohemio, enemigo de la sociedad de la clase media burguesa; sus comienzos como artista de graffiti bajo el pseudónimo ‘Samo’; su fascinación con la subcultura de las drogas; su repentino estrellato; su amistad con Andy Warhol; y su atormentada relación con su madre, paciente mental que reside en un convento.

Exitoso debut como realizador del pintor Julian Schnabel, quien nos proyecta la vida y época del excéntrico artista a quien el *New York Times* llamara ‘el James Dean del mundo del arte’. Apoyado por un reparto fabuloso, Schnabel retrata el conflicto entre un genio rebelde incomprendido y la sociedad materialista que le rodea en el muy singular mundo del arte neoyorkino.

Visualmente la cinta refleja el trasfondo pictórico de su director. Imágenes casi surrealistas muestran la chispa visual que alimentaba el arte de Basquiat.

***Goya en Burdeos*, de Carlos Saura. 1999. España. 104 min.**

La historia sucede en la segunda mitad del Siglo XVIII y comienzos del XIX. Goya fue testigo de intrigas políticas y románticas en los últimos años de la invasión napoleónica en España. El exilio en Burdeos y el comienzo de sus pinturas oscuras y macabras, en sus postreros años de su vida, son el comienzo del film con un Goya sordo e interpretado por Rabal. Los recuerdos de su juventud y los *flashbacks* en su narración hacia su hija Rosario, muestran al joven artista en los vericuetos de la corte. Principalmente, sus recuerdos refieren a su persecución de Cayetana, la Duquesa de Alba. A los 82 años, exiliado en Burdeos junto a Leocadia Zorrilla de Weiss, la última de sus amantes, Francisco de Goya, reconstruye para su hija Rosario los acontecimientos que marcaron su vida, una vida en la que se suceden convulsiones políticas, pasiones emponzoñadas y el éxtasis de la fama. Recordará al Goya joven y ambicioso que lucha por subir los resbaladizos peldaños de la corte de Carlos IV, donde vivirá el reconocimiento y la fortuna, las intrigas de palacio y el juego de la seducción y la mentira. También rememorará a su único amor, la Duquesa de Alba, una mujer que redibujó su vida y la historia de su tiempo, y cuya existencia quedará truncada por el veneno de las conspiraciones.

***Pollock, la vida de un creador*, de Ed Harris, 2000, EEUU, 132 min.**

Es la recreación de la vida de los amantes y artistas contemporáneos Jackson Pollock y Lee Krasner (de la escena artística de Nueva York), que escapan al campo para contraer matrimonio y, muy pronto, Pollock comienza a crear el arte que lo convirtió en el primer pintor del modernismo dentro de los Estados Unidos. En la década de los cuarenta, ya estaban en el centro de la escena artística de Nueva York.

En agosto de 1949, la revista *Life* publica el siguiente titular: ‘Jackson Pollock: ¿el mejor pintor vivo de los EE.UU.?’ El artículo incluía fotografías de Pollock en su famosa pose: chaqueta negra y vaqueros azules, brazos cruzados sobre el pecho y uno de sus lienzos detrás de él. Conocido por entonces en el círculo artístico de Nueva York, Pollock se convirtió a partir de entonces en una de las primeras estrellas del arte en EE.UU., y su estilo radical de pintura consiguió cambiar el rumbo del arte moderno.

Paralelamente, la vida de los dos pintores tuvo sus altibajos, mientras que Krasner deja a un lado su trabajo para impulsar la carrera de Pollock, él comienza a revelarse emocionalmente, pues los tormentos que marcaron la vida del artista (quizá los mismos que lo llevaron a pintar desde el principio) continuaron persiguiéndole. Mientras lucha contra su falta de confianza en sí mismo, en una batalla entre la necesidad de expresarse y el deseo de silencio, Pollock comienza a recorrer una espiral hacia abajo que lo llevará a destruir los fundamentos de su matrimonio y su carrera.

***Frida*, de Julie Taymor, 2002, EEUU, 120 min.**

Esta película es una producción de Salma Hayek que creyó tener así el papel de su vida, y que para ello consiguió poner detrás de la cámara a una directora con el talento de Julie Taynor, que no quiso meterse en profundidad por los imperativos de una ambiciosa producción con miedo a dejar de ser un producto para todos los públicos. En mis contactos con gentes del cine y de la cultura mexicana, esta película es muy denostada, así como su protagonista, Salma Hayek, a la que se acusa de oportunismo y de desvirtuar la persona de Frida para su propio beneficio. Personalmente, pienso que, aunque la película *Frida, naturaleza viva*, con la que esta se compara inevitablemente, de Leduc, es mejor sin duda, este es también un film interesante, con aspectos muy valiosos, sobre todo en ambientación, estética y plástica, que puede servir como introducción de Frida para el gran público, un borrador interesante para los que entren sin conocer nada de la pintora mexicana.

En el film de Taylor se aprecian la fuerza de los sentimientos de la pintora, su sufrimiento perenne, su pasión desbordada por Diego Rivera, su afán por ser mujer, ante todo, aunque rota por todas partes. Se vive con ella la política de su tiempo, en la que pareja estaba metida, sus actividades colectivas como comunistas, con Trotsky y Stalin.

Es muy rica la forma en que se reproducen los cuadros de la artista, el color que se imprime a todo el film basándose en sus estéticas, que representan sus estados de ánimo, así como los encuadres, que toman la forma y el punto de vista de los cuadros de la pintora.

La película contó con el apoyo de toda clase de instituciones culturales en México, un gran presupuesto, los mejores profesionales de México y Estados Unidos, un elenco multinacional y una campaña mediática fuera de serie.

### ***La joven de la perla, de Peter Webber, 2003. Reino Unido***

Esta película es la adaptación de la novela de Tracy Chevalier del mismo nombre, que a su vez se basa en un cuadro de Johannes Vermeer, también del mismo nombre, donde el gran reto parece consistir en trasladar la atmósfera y el misterio que inundan los lienzos del pintor al celuloide; así como robar la mirada de la actriz que encarna a la modelo del cuadro como lo hiciera el que la retratará con sus pinceles. Con todos estos precedentes la película ha de transpirar arte por todos sus poros y así es. Durante el metraje podemos observar diversos cuadros del pintor holandés. La fotografía del portugués Eduardo Serra es simplemente deslumbrante y ayuda a darle ese toque pictórico. Es como ver un cuadro en movimiento. Hay que destacar la poca luz artificial con la que parece haberse rodado. Hay muchos interiores que se ven iluminados únicamente por los ventanales exteriores. La banda sonora acompaña a la historia de forma sutil.

No es el cuadro, sino la chica que lo inspira la que lleva el peso de la historia a mediados del siglo XVII. Esta joven se llama Griet y entra a servir en la casa del pintor, que pasa por una pequeña crisis (sólo pintó 35 cuadros en su vida, así que su ritmo nunca fue muy rápido, similar al de tener hijos, ya que tuvo 14). La relación entre el pintor y la reprimida sirvienta va ganando en intensidad al ir ella descubriendo su pasión por la pintura y él encontrar la inspiración tan perseguida. Pero esto no gustará a la mujer del pintor ni a la hija, que intentarán hacer la vida imposible a la joven Griet. No así la suegra, que ve que si su yerno no pinta, no pueden mantener el ritmo de vida, por lo que favorece la relación (Tomado de [pagaelpato.com](http://pagaelpato.com)).

### ***El Greco, de Iannis Smaragdis, 2007, Grecia, España y Hungría. 119 min.***

Corre el año 1566. Creta ha sido ocupada por los venecianos. Tras huir de la isla a causa de una matanza de sublevados cretenses, el pintor Domenicos Theotocopoulos 'El Greco' (Nick Ashdon) llega a Venecia siguiendo a su amante, Francesca da Rimi (Dimitra Matsouka), hija del gobernador veneciano en Creta. Allí encontrará trabajo en el estudio de Tiziano, donde pronto destacará sobre el resto de artistas y será descubierto por un cazatalentos del gobierno de Felipe II. También en Venecia tramará amistad con Niño de Guevara (Juan Diego Botto), un sacerdote español, con el que mantendrá una extraña relación. En Madrid se enamora de Jerónima de las Cuevas, hija de un noble militar, con quien convive y con quien tiene un hijo. Se establecen en Toledo, donde el pintor conoce un

éxito fulgurante, codeándose con las más altas esferas políticas y religiosas. En esa misma ciudad se reencuentra, años después, con su amigo Guevara, ahora convertido en Gran Inquisidor. Sintiendo una profunda repulsa por los actos cometidos por la Santa Inquisición, El Greco, fiel a sus principios, no duda en tomar partido en contra de ella, ganándose la animadversión del propio Niño de Guevara. Después de ayudar a liberar a algunas de sus víctimas y de pintar un retrato del Inquisidor donde lo muestra como un ser despreciable y cruel, El Greco será juzgado por herejía. La clave de su liberación o de su condena está en manos de su mayor enemigo: Niño de Guevara.

***Óscar: una pasión surrealista*, de Lucas Fernández, 2008. España, Francia y EEUU. 97 min.**

Es la biografía del pintor surrealista Oscar Domínguez, un espíritu revolucionario, genial y creativo en todos los ámbitos que se codeó con André Bretón, Picasso o Paul Eluard. Bohemio, mujeriego y más concienciado que el líder del movimiento, Domínguez disfrutó unos años de una buena vida hasta que la enfermedad comenzó a estropeársela. El film conjuga esta historia real con la narración de otra vida que llega a su fin. A Ana le quedan pocos meses de vida cuando unos representantes de un museo llegan a su casa interesados por un cuadro de Domínguez que el artista le podría haber regalado a su abuelo.

En paralelo con la historia de Ana, se narra la biografía de Domínguez, que vivió en París, huyó de la Guerra Civil y sobrevivió a la invasión nazi de Francia, y la relación sentimental del pintor con Roma, una pianista polaca fusilada por los nazis durante la ocupación de París.

***Séraphine*, de Martin Provost, 2008, Francia y Bélgica. 125 min**

Séraphine es un heterodoxo biopic sobre la figura de Séraphine, en el que Martin Provost intenta desentrañar la naturaleza del enigma que se intuía en la obra de esta artista casual, autodidacta, que experimentaba y creaba sus propios tintes basándose en la naturaleza, reflejándola en cada uno de sus trazos, que comenzó a pintar a una edad tardía, cuando contaba con 42 años y una miserable vida. El director quiso explorar su vida silvestre y mística y la compleja relación que la unió con su descubridor, Wilhelm Uhde.

No hay apenas información de la vida de la pintora. El mérito de la creación del personaje se reparte entre Martín Provost, que conoció la vida de su personaje a través de

unos amigos y lo poco que pudo localizar en Internet, y Yolanda Moreau, la actriz, que se enamoró del personaje, con el que tenía cierta similitud física, y al que representó con toda sensibilidad, ayudada por unas clases de pintura y unos zapatos de época con la suela de hierro que le hacían moverse pesadamente.

***El gran Vázquez*, de Oscar Aibar, 2010, España. 106 min.**

La película de Aibar es un homenaje a los TBOs (historietas cómicas de la posguerra española), y hace un homenaje a la editorial Bruguera, verdadera piedra angular en la formación de generaciones de dibujantes y humoristas, muchos de ellos expedientados por el régimen franquista cuando no podían ejercer sus verdaderas profesiones.

Se narran las dificultades de supervivencia, la picaresca ejercida por Vázquez, la relación de Vázquez con Ibáñez, creador de Mortadelo y Filemón, con sus jefes en la editorial (entre la tiranía de una pequeña empresa y la libertad en años de represión).

Están muy bien logrados la ambientación, el recurso de imitar en ciertos momentos algunos de los verdaderos dibujos de Vázquez y la animación de algunos de sus personajes que pasan a formar parte de las ensoñaciones del dibujante.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMENDROS, N. **Días de una cámara**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1982.
- BERGER, J. **Cada vez que decimos adiós**. Ediciones de la Flor, 1997.
- BORAU, J. L. **La pintura en el cine**. El cine en la pintura. Madrid: Ocho y medio, 2004.
- MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, E. **Portal de la Educomunicación**. Huelva: Grupo Comunicar. 2017. Disponible en <<http://www.uhu.es/cine.educacion/>>. Consulta el: 16 de marzo de 2017.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. **La práctica del aprendizaje mediante los medios de comunicación**. Málaga: El Formador, FACEP, 7, 1997. 4-9 p.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. **La producción de documentales didácticos para el aprendizaje**. Málaga: El Formador, 8, 1997. 10-12 p.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. **Aprender pasándolo de película**. Utilización del cine en las aulas. Comunicar, 11, 1998. 37-42 p.

MARTÍNEZ-SALANOVA, E. **¿Cómo utilizar el cine para la educación en valores?** Actas del encuentro de grupos de trabajo. Málaga: Centro de Profesorado, 2001.

MARTÍNEZ-SALANOVA, E. **El cine, otra ventana al mundo.** Comunicar, 18, 2001. 77-83 p.

MARTÍNEZ-SALANOVA, E. **Individualismo o solidaridad.** Los medios de comunicación ayudan a la gestación de una cultura interétnica. Comunicar, 16, 2001. 39-47 p.

MARTÍNEZ-SALANOVA, E. **Aprender con el cine, aprender de película.** Una visión didáctica para aprender e investigar con el cine. Huelva: Grupo Comunicar, 2002.

MCLUHAN, M. **El aula sin muros.** Barcelona: Laia, 1974.

ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J. **La pintura en el cine.** Barcelona: Paidós, 1995.

WHITE, R. **La rosa Blanca.** 2007.