

CINE Y MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS

Luis Cecereu

La cinematografía se define en el clima industrial y científico, propio del entorno positivista decimonónico que determina su gestación. La inventiva de los Lumière, curiosidad lúdica y conveniencia comercial, de alguna manera se ofrecía, sin embargo, con ciertos asomos de intuición estética. La apropiación de la realidad mediante un nuevo artilugio mecánico que otorgaba a la fotografía el asombroso aporte del movimiento logró, en el invento de los Lumière, la paradoja de un efecto ilusorio sobre la, hasta ese momento, coronación del realismo. Por otro lado, inserto entre los signos que informan la crisis de la unidad del siglo diecinueve, el cinematógrafo inicia, aún desde su génesis, el proceso mediante el cual, la intención comunicativa deviene en voluntad de expresión. Espectáculo popular, de seducción y abandono, café y barraca de ferias. El cine transitaba entre los márgenes y el centro, con asomo de cambios y potencialidad de manipulaciones, cuya evidencia llamaría, posteriormente, la atención de intelectuales y artistas, generando un amplio debate en torno a su verdadera capacidad de creación artística, en un espacio en donde la propia obra de arte entraba en evidentes cuestionamientos.

El cinematógrafo se transformó, en inagotable fuente de magia creadora, en la obra del ya mítico Meliès. Ilusionista y mago, Meliès llevó a la cinematografía a la exacerbación del fantástico. Los gérmenes de la ciencia—ficción cristalizaron en la ingenuidad de sus películas, para actualizar, en una manifestación distinta, entre

otras, espectacular en la visualidad de sus efectos, la fantasía novelesca de Julio Verne. Junto a los Lumière, Meliès determina en sus obras la opción de manipular un medio de registro de la realidad, obviamente, para alterarla y modificarla. El artificio, así, se hace connatural al cinematógrafo y con ello, el diseño de un espacio susceptible de compartir la capacidad creadora, para acrecentar el modelo de cambios en el arte, que se harán plenamente posible sólo algunos años después.

La coordinación yuxtapuesta

Uno de los factores representativos de las tendencias del arte contemporáneo es la coordinación de carácter yuxtapuesto. Opuesta a la conjunción de elementos subordinados, propia de los factores estructurantes decimonónicos, la yuxtaposición o parataxis, ofrece una suerte de escritura carente de elementos formales de conjunción, los que se proponen a niveles internos, sin mayores soluciones de continuidad, que aquellos que dispone la obra, en su filiación interior. La continuidad espacio temporal se oblitera en obras de Joyce y de Kafka, en los dramas de Beckett, en las *Señoritas De Avignon*, de Picasso, o en *Los Poemas Articos* de Huidobro, que, en su conformación cubista, poseen una escritura de coordinación yuxtapuesta. Afines a la estética del caligrama, esos poemas evocan estructuras cinematográficas. Huidobro tenía plena conciencia de la potencialidad del montaje en el cine y de su conformación, como modelo, en los sistemas desconstruktivos de las formas tradicionales de la expresión poética. La escritura cinematográfica es, además, analogía de los movimientos constructivistas, en cuyo contexto, surgió uno de los momentos más inspirados de la teoría cinematográfica: la escuela rusa de montaje.

Es necesario recordar que, entre los esfuerzos por otorgar al cine un valor creativo, aparece el manifiesto

de Canudo (1914) o el documento de Marinetti, *El cine futurista* (1916), devienen tentativas que se enlazan, de alguna manera con las intuiciones de Huidobro

Algo sobre el cine total

Aunque ingenuo y cuestionado por la precariedad de su rigor, el Manifiesto del séptimo arte del mencionado Canudo, posee el interés no sólo de ser una primera formulación teórica destinada a rescatar al cine de su decadencia populachera, para otorgarle la factibilidad de ocupar un espacio en el ámbito artístico. El cine, entendido como síntesis de las otras expresiones de arte, resaltaba en él la condición de totalidad que sería largamente explorada posteriormente por Antonin Artaud en el contexto de las indagaciones más extrapoladas de la vanguardia surrealista y, en alguna medida, motivador a la vez, de su desengaño y de la propuesta generada en posteriormente en torno a su teatro de la crueldad. Por ende, cuando una de las orientaciones más representativas del arte contemporáneo es la disolución de los márgenes que delimitan la pureza de sus lenguajes, el cine es un inevitable referente.

Hacia el expresionismo

La expresión pictórica tiene un largo recorrido expresionista. Como postulación visual, escenifica mundos enmarcados en la conciencia del artista, cuya vocación se entiende sólo en un ámbito de plena libertad en el proceso creativo y en el consecuente predominio del ejercicio de su propia subjetividad.

Hacia fines del siglo pasado, el expresionismo comienza a ser motivo de reflexión, teorización y creación, como en el proyecto de Van Gogh, algunos años antes de la invención del cinematógrafo. El tramado

expresionista se irá haciendo paulatinamente complejo, particularmente en Alemania, en los prolegómenos de la primera guerra mundial y, por momentos, nítidamente vinculado a la dramática contingencia histórica de esas circunstancias. Sin embargo, hacia el año 1911, el pintor Franz Marc, en un espacio de lógicas contradicciones, declaraba en su poética, la prescindencia absoluta del entorno social, procurando una respuesta plena al “yo”, una introspección destinada al encuentro con el alma, con lo esencial, lo abstracto. Postura centrada en el dominio de un mundo interior, Marc dejó una obra cuya base era consecuentemente subjetiva.

El escenario alemán encontró en el expresionismo, un movimiento artístico que representó ampliamente su espíritu, entre la nostalgia del romanticismo y los tensionados sentimientos de una realidad, muchas veces fragmentada, entre luces y sombras, como en la pintura de Nolde o de Munch.

El cine expresionista

Los años que siguen a la primera guerra mundial, con un pueblo derrotado que asiste con sombríos sentimientos a la caída de sus sueños imperialistas y de sus fastos militares, con el agregado de una desatada inflación que pone en cuestionamientos la verdad de sus propios valores, Alemania ve surgir la lógica reaparición de sus fantasmas ancestrales. Entre el mito y la locura, como la aterradora visión de una pesadilla que atrae y repele a la vez, la expresión cinematográfica alemana genera una obra emblemática, *El gabinete del Dr. Caligari*.

Como signo representativo y reflejo especular del espíritu de posguerra, *El gabinete del Dr. Caligari* da cuenta del mundo distorsionado y sombrío de un demente, cuyos crímenes no son otra cosa que la conse-

cuencia de un delirante complejo de inferioridad. El monstruo y su creación, Caligari y Cesare —intuición del mito del Dr. Frankenstein— como en el motivo romántico que se resuelve en el vilipendio a las manipulaciones científicas, son arquetipos de una obra considerada la primera manifestación del cine underground. En efecto, la película sorprende por la audacia vanguardista de su resolución espacial. La estilización pictórica de sus decorados, maquillaje y vestuario. La luz fantasmagórica pintada en los telones, como artificio expresionista, la notable desintegración de sus perspectivas, hacen de *El gabinete del Dr. Caligari*, una lograda performance en el diseño visual, de inequívocas relaciones expresionistas.

La sombría estética expresionista encontró, además, en el cine fantástico, uno de sus expedientes más lúcidos y no menos fluidos. La mencionada irrupción de la monstruosidad tiene en *Nosferatu* (1922), de Murnau, una notable ejemplificación. Inspirada en la obra de Stocker, *Nosferatu* —patético y ratonil— es el seductor de las tinieblas y de la noche, mensajero de la peste y del demonio que, en un paisaje de penumbrosa poesía, se entrelazan las imágenes sombrías de la maldición, de la soledad dolorosa, de la culpa como inminencia, de la eternidad como castigo. Murnau logró, en su película, no sólo narrar una historia, sino expresarla en una creativa experiencia visual, aportando claves que serían, posteriormente, códigos recurrentes del género, aún cuando, más adelante, fuere cuestionado su purismo expresionista.

Uno de los cineastas más representativos de la tendencia expresionista fue Fritz Lang, cuyo aporte, posteriormente, se proyecta al cine norteamericano. Obras como *Metrópolis* (1926), *Los Nibelungos* (1923), o *El Dr. Mabuse* (1922) ejemplifican con claridad las orientaciones expresionistas y las propuestas de vanguardia. Me-

trópolis es, por momentos, analogía de lo geométrico como valor expresivo en su particular abstracción. Dichos factores, teorizados algunos años antes por W. Kandinsky en su obra *De lo espiritual en el arte*. Publicado en Alemania, el ensayo de Kandinsky ha sido referencia inevitable en el proyecto vanguardista. Como tal, en él se propone, entre otras ideas, la necesidad de proponer un lenguaje visual diferente, basado en el cuestionamiento al realismo mediante la autonomía y la estilización de sus factores expresivos básicos.

En *Metrópolis*, Lang propone una anticipación futurista, susceptible de ser evocada en obras posteriores, como *Tiempos Modernos*, de Chaplin, e incluso, en el clásico de R. Scott, *Blade Runner*. *Metrópolis* es la disociación violenta entre el mundo superior y el inferior, la inteligencia y los sentidos; luz y sombra, en la aterradora y demencial visión de una urbe industrializada, como escenario de proyectos robotizadores y alienantes que inciden en la masa obrera. La estilizada escenografía deviene en factores geométricos que, como factor significativo de la hostilidad de mundo, se integra como nostalgia de la humanización que transita por la obra, particularmente, en la articulación entre naturaleza y artificio, clave de información romántica, resuelta en la estética expresionista de la puesta en escena.

El intermedio dadaísta

Marcel Duchamp es uno de los artistas contemporáneos, cuya su obra transgresora y su poética del cambio, son, inevitablemente, de máxima relevancia, al interior de las vanguardias artísticas. Protagonista del movimiento dadá, Duchamp diseñó en su discurso creativo, las orientaciones consulares de nuestra época. Interesado en la integración de procesos mecánicos a la producción de su obra,

Duchamp fue un profundo estudioso de la fotografía y del cine. Su protagonismo, por ello, en la obra *Entreacto* (1925) hace, de esta película, una obra que avala en su totalidad la integración del cine a la vanguardia artística.

Aunque dirigida por René Clair, cineasta que tomó otras opciones en la trayectoria que asume su obra, inevitablemente fueron los maestros del dadaísmo, Francis Picabia, Marcel Duchamp, junto a Man Ray, algunos de sus principales animadores. De esa manera, con un pequeño formato y diseñada en conformidad a funciones ajenas a todo modelo cinematográfico convencional, *Entreacto* es un filme cuya revisión requiere del marco conceptual dadaísta.

Entreacto es una obra que en primer lugar desconstruye la dramaturgia del relato, en una puesta en escena que refleja cabalmente los nuevos conceptos de coordinación yuxtapuesta, como manifiesto de la posición anárquica y contraria a toda institucionalidad, propia de la contraestética dadaísta. Acorde con la expresión conceptual, característica en el proyecto de Duchamp se sucede, en una secuencia de imágenes involucradas con signos propios del nuevo concepto de perspectiva temporal (jugadores de ajedrez, movimientos acelerados y ralentizados en forma alternada). A ello es preciso agregar el corrosivo humor que surge de las subversivas imágenes del ballet clásico, con bailarina barbuda y travestida, aparente performance del propio Duchamp. De carrozas arrastradas por camellos, en el grotesco cortejo funerario de los burgueses, de la desenfrenada carrera del metálico y acorazado carruaje fúnebre, entre la montaña rusa de un parque de atracciones, *Entreacto* es un modelo, ya no del humor, sino de la risotada disonante en el gesto dadaísta.

El surrealismo

Cuando Buñuel y Dalí realizan *Un perro andaluz* (1929), el movimiento surrealista ocupaba vigorosamente el espacio artístico parisino, entre las vanguardias de la década de los años veinte. Provenientes de una España provinciana y cerrada a los cambios en materia de expresión creativa, Luis Buñuel y Salvador Dalí llegaron a París con la intención de buscar respuestas a sus inquietudes como artistas que necesitaban de un espacio acorde con su vocación de cambios. El surrealismo fue el escenario propicio para emplazar la dinámica de sus proyectos. Con notoria singularidad, ambos artistas dieron cuenta de una obra surrealista, que los ha situado en un protagonismo de singular consecuencia. A la fama de Dalí, sucede el reconocimiento unánime a la obra de Buñuel, que le otorga la distinción que posee en la cinematografía contemporánea. Buñuel fue un cineasta de ejemplar cometido, cuya obra es un modelo de consecuencia ética y estética, en un discurso que da cuenta, texto a texto, de la verdad de sus pasiones y de la profundidad de sus pensamientos. Sus películas son la expresión cabal de toda una compleja poética surrealista. Entre la pasión y el absurdo.

Un perro andaluz

Desde la elaboración del guión, Buñuel y Dalí utilizan la estrategia surrealista del automatismo psíquico, definido algunos años antes por André Breton en el manifiesto fundacional de tal movimiento. La escritura automática se sustenta en la adopción absoluta del concepto de libertad plena en el ejercicio creativo cuyo primer modelo es la proyección de las imágenes de la conciencia hacia la obra, sin ningún tipo de interferencias. De esta manera, aspectos tales como la puesta en escena de los espacios de conciencia, del paisaje onírico, de la imaginería del subcons-

ciente, son referentes para le conformación de mundos caóticos y de incongruencias aparentes. En ese sentido, el guión de *Un perro andaluz* fue, producto, como lo recuerda Buñuel (*Mi último suspiro*) de la confluencia de dos sueños: una nube cortando la luna y una navaja cercenando un ojo, a lo que se agrega el aporte de Dalí, una mano devorada por hormigas. Poco menos de una semana se demoraron en la elaboración de un guión salvaguardado por la supremacía de lo irracional, no aceptando, por ello, ni imágenes ni ideas que dieran algún asomo de explicaciones racionales, psicológicas o culturales. El resultado, una película provocadora, erótica, absurda y violenta. De precaria exhibición, la película fue motivo de escándalos, insultos y amenazas de espectadores ofendidos por lo que entendieron como obscenidad y degradación. Confinada al underground, *Un perro andaluz* es inevitable referencia de los paradigmas surrealistas. El sexo, de terror e instinto, y la muerte como consecuencia de ello, son claves de esa obra, cuya poética resolución se ofrece en imágenes hechas del delirio de las pasiones, de la grotesca lascivia, que sólo puede entenderse en las irreverentes escenas de orgasmo y desintegración. La muerte, con ello, es literalizada en la podredumbre, vehiculada, por ejemplo, con burros descompuestos sobre pianos, anticipo de un ángelus obsceno, informado por la irracionalidad onírica y fragmentada de los amantes petrificados en el bochorno de sus propias castraciones. Con música wagneriana y melodía de tango, *Un perro andaluz* es el canto al absurdo a la locura, al sueño, como signos macabros y escatológicos. El delirio onírico y la extravagancia de su conformación no están condicionadas, en esa estética, a explicación alguna, simplemente, son.

Retorno a los realismos

Nada hay más ambiguo y escurridizo que el tema del realismo. El debate ha motivado largas controversias en torno

a su concepto, y, aún, en momentos importantes del pensamiento filosófico. Entre la mimesis de Aristóteles, por ejemplo, y el idealismo platónico, hay una significativa instancia de pensamiento, engarzada a ese dilema. André Bazin, gestor de la crítica cinematográfica, precisa en su ensayo *Ontología y lenguaje*, el impacto de la fotografía y el cine sobre la vertiente del realismo en la pintura moderna hacia mediados del siglo pasado. Para Bazin, la invención de la perspectiva, es ya el factor que permite al artista crear la ilusión de un espacio de tres dimensiones, donde los objetos pueden situarse como en nuestra percepción directa. Fue ese artificio el que entra en crisis, más adelante, con la objetividad enmarcada entre la fotografía y el cine. Ejemplificación de ello, la pintura moderna, reacciona a través de los expresionismos, para dar cuenta de esas otras “realidades”. Por oposición, dice Bazin, el cine se ofrece como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica, frente a la pintura, que en su objetualización y como un proceso irreversible, ha dejado en la referencia directa a la naturaleza, su razón de existir. Se retornará a Bazin, más adelante, particularmente en sus reflexiones sobre el neorrealismo italiano y las nuevas formas expresivas de la objetualidad.

Eisenstein y el constructivismo ruso

La Rusia de los años veinte, entre la fronda revolucionaria y la instauración de un nuevo sistema de gobierno, fue el escenario propicio para la gestación y desarrollo de uno de los momentos relevantes, en sus manifestaciones cinematográficas. Fueron los años de la Escuela rusa de montaje y del movimiento constructivista. Intuición del vínculo entre los artistas y el gobierno revolucionario y, en parte, del realismo socialista, que será pactado y gestado tiempo después, la obra de Serguei Eisenstein anuncia en su teoría y en sus filmes (*Octubre*, *El acorazado Potemkin*), los

fundamentos de un movimiento artístico que será entendido contradictoriamente, como revolucionario (Lenin) y reaccionario (Stalin y el realismo socialista).

Para Eisenstein, la actividad artística consistía más en “construir” que en “hacer”. Aliado al mencionado constructivismo, Eisenstein colocó su obra al servicio de la revolución y, obviamente, bajo la inspiración de la ideología marxista. Sobre las bases de principios dialécticos y teniendo como eje de su teoría el problema del montaje, proclamando, más adelante, para la banda sonora, un contrapunto orientado a la proclamación de una suerte de “montaje realista”. Al trabajar con el sonido, Eisenstein reafirmó y trabajó con este elemento el realismo de la imagen cinematográfica.

En la década del treinta, Eisenstein proponía una decantación del tema del realismo, refinando sus ideas marxistas, de manera tal que el realizador esté capacitado para, mediante estructuras dialécticas, ver “detrás” del realismo superficial. Calificando al film ya no como un producto, sino como un proceso creativo, integra al espectador como un agente capaz de participar con sus emociones y sentimientos, como lo teoriza en su obra *El sentido del cine*

Acerca del neorrealismo italiano

Inevitablemente, el neorrealismo italiano, movimiento que surge a fines de la segunda guerra mundial, evoca los fundamentos de Eisenstein con respecto a los problemas del realismo. Entre sus bases fundacionales se encuentra el rechazo a los esteticismos y a los devaneos del cine de reconstrucción histórica, frecuente en las producciones italianas precedentes. Para el mencionado Bazin, el neorrealismo italiano se hizo de contingencias. Como respuesta creativa a una atmósfera obsesionada por sentimien-

tos de odio y temor, en donde la realidad no es aceptada por sí misma. Por el contrario, es rechazada como signo político. El cine italiano es, en ese momento, el único que salva, en el interior mismo de la época que retrata, un humanismo revolucionario.

Roma ciudad abierta (1946), de Rossellini, con guión de Fellini, postulada ya una nueva estética de la realidad, más allá de los verismos que habían determinado algunas tentativas precedentes. El sacrificio del padre Pedro, el cura que colabora con los miembros de la resistencia, es fusilado frente a un grupo de niños, los que iniciarán el camino de la esperanza. El propio Fellini, posteriormente, en su obra *La calle*, dará al neorrealismo una vuelta poética y mágica, particularmente en torno a la Gelsomina, personaje hecho de sutilezas transparentes. El neorrealismo evolucionaba, así, desde la verificación documentalista de la realidad, a una reinterpretación de ella, que será, modelo de tendencias significativas, como la nueva ola francesa o el cine nuevo latinoamericano. Sin temor a los sentimientos, en sus variadas expresiones, el cine italiano ponía en escena una poética intimidad cuya verificación se fundaba en una clara cohesión con la conciencia popular.

El Under de Andy Warhol

Artista clave de la llamada nueva figuración realista, Andy Warhol, el rey del llamado movimiento Pop norteamericano, hizo de su propuesta cinematográfica un significativo eje del cine underground norteamericano. Con Warhol, el cine retomaba los modelos dadaístas, impulsado abierta y entusiastamente por Marcel Duchamp. La estrella del pop art, se ofrecía, con su discurso estético, como un artista neodadá. Como relata Calvin Tomkins, Duchamp permitió que Warhol le filmara en 1966. El resultado fue una pelícu-

a de veinte minutos titulada *Sreen test for Marcel Duchamp*, en la que se limita a fumarse un puro sentado en una silla.

El cine de Warhol, es como su obra plástico-pictórica: la glorificación del objeto, llevado hasta las últimas consecuencias, incluyendo, con ello, fetichismos y voyeurismos, particularmente, en lo que a la consideración del ser humano se refiere. Insertos en una demencial atmósfera de promiscuidad sexual y en interminables delirios orgiásticos, como el sueño decadente, sombrío, de voluptuosidad exhibicionista hecha de un indiscriminado consumo de drogas y alcohol (*The Chelsea Girl*), la obra de Warhol, junto a la de Cassavettes y Jonas Mekas, se ofrece como una suerte de convocatoria al escándalo, pero también la reafirmación de los aportes realizados por la nueva ola francesa, aunque obviamente no es una imitación de ella

En la obra Warhol es, entonces, la prolongación estética del distanciamiento de su pintura, donde se consume el registro frío y mecánico, a través de una cámara voyeurista, de una realidad informada por tramas conceptuales asociadas al registro de agresivas performances. Como recurrencia de su obra y del movimiento en general, el discurso de Warhol es también una gloriosa alegoría del mal gusto, resuelta en todos sus estratos. Su propuesta es un significativo aporte a los modelos del anticine.

A lo señalado, es preciso agregar que a las alturas de los años sesenta, la definición general del arte había experimentado sucesivas transformaciones, como producto de la actitud persistentemente renovadora iniciada ya en las vanguardias artísticas de principio de siglo. La obra termina por definirse a sí misma. Más aún, en propuestas paralelas o alternativas a circuitos tradicionalmente establecidos, como ocurre con el cine

underground. De esa manera, las obras de Warhol se informan en un denso tiempo real, objetualizado, cuyas estructuras, prescindente de factores elípticos, más aún si están involucradas con escenas sexuales, devienen en el consecuente desconcierto del espectador. Aún mas, si éste no está habituado a las cargas sadomasoquistas, propias de la imaginación pornográfica. Cuando la industria cinematográfica, ha dejado el cine de expresión creativa sometido a niveles visiblemente precarios, la hegemonía norteamericana se ha hecho sentir sobre el cine europeo y latinoamericano, en un proceso de alienación que ha reducido a expresiones mínimas y aisladas, lo que otrora fueron importantes centros de producción, debates y estudios, en el marco de un clima creativo y, por ende, dinámico. Como en el espacio de las artes visuales, el cine de proposición, en su conjunto, es la disociada expresión de tentativas eclécticas, manieristas y, no pocas veces, confusas.

El espacio neoyorquino, propicio a la sustentación de cine independiente, ha dado lugar a una actividad de permanente interés. Autores como Scorsese, Jarmush o Woody Allen, no tan afectados por los sistemas de producción tradicionalmente afectados por las directrices de Hollywood, han sido gestores permanentes de obras que, de alguna u otra manera, han podido capturar, o expresar, un mundo más comprometido con las perspectivas de carácter personal, aunque no han podido, ni pretendido, liberarse de influjos provenientes de Goddard, Hitchcock, e incluso de Wim Wenders, estando este último, en condiciones de plena vigencia. Poseedores de importantes filmografías, dichos cineastas han logrado, de alguna manera, consolidar la individualidad de sus propios estilos.

La refinada puesta en escena de Martin Scorsese, tiene raíces en el underground norteamericano, en tanto espacio de su propia formación como cineasta, como

también evidencia vínculos con obras de Visconti, en *a edad de la inocencia*, filme de inevitables referencias a la pintura, o a otros cineastas, como Welles (*Los magníficos Amberson*), y aún, a Goddard, desde la teorización del plano secuencia, como lo propone en los filmes *El toro salvaje* o *Goodfellas*. Es una de las orientaciones más sobresalientes del cine, en tanto el cambio que pueden proponer a partir de lo ya existente. Situación que se puede señalar en la estética de los reciclajes, como en B. De Palma, o en los pastiches de obras de I. Bergman, como se ha podido apreciar en algunas obras de W. Allen. De alguna manera, como en la pintura, es el cine dentro del cine, como alternativa reflexiva en torno a esta expresión. Por otra parte, como se ha señalado, Jarmush sería un adecuado exponente del neoexpresionismo, entre el citado Wenders y con alguna reminiscencia del propio Tarkovsky, cuya obra cinematográfica y teórica merece un estudio aparte, junto a Kieszlowsky, particularmente en lo que se refiere a la reactualización de los realismos.

Hitchcock afirmaba taxativamente que la novela es una cosa y el cine, otra. La misma condición afecta al nexo entre cine y pintura. Es un problema derivado de la autonomía de lenguajes, por un lado, pero es obvio que la flexibilidad de éstos, unido a la condición visual que presentan en el ámbito de sus fundamentos de expresivos. Está claro que el dilema realismo-expresionismo, parte, en rigor de las condiciones propias de la obra en que está resuelto y, muchas veces, a las exigencias del género. El nexo entre pintura y cine, como es obvio, se plantea en el ámbito de relaciones de analogía, de referentes o bien, de claves de información, como ocurre en las obras de Pasolini (*El evangelio según Mateo*) y de Scorsese (*La última tentación de Cristo*), con relación a obras religiosas de Mantegna o Ucello. Al respecto, se puede señalar, además, la

significancia del cuadro de Leonardo, *La adoración de los magos*, en la película de Tarkovsky, *El sacrificio*, o bien, el cuadro de Delacroix, *Muerte de Sardanápalo*, en *Mishima*, de Paul Schrader.

Bazin ya había explorado con acuciosidad el tema, en su ensayo *Pintura y cine*. En él defiende la autonomía del cine, manifestando que los filmes son obras en sí mismos. Es decir, no son una nueva presentación de la pintura. En efecto, el cine no viene a servirla ni a traicionarla. El cine añade a la pintura una manera de ser, elabora una obra, en cierto sentido, diferente. Los aciertos, en este sentido, parten por mantener el tono ambiguo de las obras.

Más allá de poner en escena la vida novelesca de algunos pintores, El Greco, Miguel Ángel, El Caravaggio, Van Gogh o Picasso, lo que en algunas circunstancias puede ser válido, es más significativo dialogar con la poética del artista, como en *Los sueños de Kurosawa*, contradiscurso entre las cartas a Theo y la reescritura del paisaje arlesiano, como una nueva estética, a partir del pintor holandés. Más que cuadros dentro de otro cuadro, el cine testimonia un signo manipulado como materia que, en su lógica descontextualización, asume un concepto nuevo sin atentar contra la esencia de su fuente, como el cuadro de Morandi, en *La dulce vida*; Warhol y Basquiat, en la película de Shnabel; o la estrategia del pintor expresionista abstracto, sentido y pasión, en *Apuntes del natural*, del maestro Scorsese.