

**REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO**

# **EL CINE EN LA PINTURA**

**DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO  
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS BORAU MORADELL**

**Leído en el Acto de su recepción pública, el  
día 21 de Abril de 2002**

**Y CONTESTACIÓN DEL  
EXCMO. SR. D. LUIS GARCÍA-BERLANGA MARTÍ**



**MADRID  
MMII**

# EL CINE EN LA PINTURA

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO  
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS BORAU MORADELL

*DISCURSO*

*DEL*

EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS BORAU MORADELL

Señores Académicos:

La circunstancia de que el solo cineasta con que ha contado hasta hoy la Academia siga entre nosotros, tan imaginativo, agudo y paradójico como siempre, le libera a uno, según parece, del tradicional y obligado elogio al antecesor con que suelen iniciarse los discursos de ingreso.

Celebrémoslo por partida doble, aun cuando, a decir verdad, tampoco nos hubiera costado esfuerzo dispensar alabanzas, e incluso ditirambos, en el caso de Luis García Berlanga. Sus méritos son conocidos de todos y cualquier encomio que se pudiera hacer lo tendría ganado de sobra.

Puestos así a meternos en harina sin más preámbulo, adelantaremos el tema escogido. No será otro que el del influjo del quehacer de nuestros pecados en una de las Bellas Artes tradicionales, la Pintura, dada su común índole plástica y por considerar que todavía a estas alturas —noventa años desde que el italiano Riccioto Canudo reclamara para el Cine rango de Séptima, y treinta y cinco desde que Jean-Luc Godard anunciase que *ellos* iban a colocar al Cine en el sitio que le correspondía dentro de la Historia del Arte— la relación entrambas continúa ofreciendo novedad suficiente incluso para audiencias cultas como la de hoy.

Evitaremos hablar de la presencia de la Pintura en la pantalla por considerarlo aspecto primigenio de la cuestión —pese a lo cual sólo en los últimos años ha venido mereciendo estudios de cierta relevancia y, muy recientemente, un discurso similar— para tratar de centrarnos en lo que cabría llamar la otra cara de la moneda, bastante menos conocida que su anverso: el peso del Cine en la Pintura del siglo recién cumplido, justo ése que algunos dieron en llamar *suyo*, es decir, *nuestro*, de los cineastas.

*Mientras que la incidencia de la fotografía en la pintura se ha comentado ampliamente, la del cine sigue pareciendo a muchos incierta, cuando no improbable. Los historiadores del Arte la miran con prudente reserva, y los mismos cineastas*

---

Nota. Los dígitos intercalados en el texto corresponden a las ilustraciones del cuadernillo adjunto.

*parecen escépticos al respecto*, escribió Pascal Bonitzer en *Cahiers du Cinéma*, no hace aún tanto.

Los críticos de Arte al uso raramente van más allá de acusar la presencia de algún elemento cinematográfico —un cartel de *La dolce vita* rasgado por Mimmo Rotella, los ciento sesenta y ocho labios de la Marilyn de Warhol—, o de referirse a la situación en que puede encontrarse un grupo de hombres con sombrero flexible, en cualquier callejón mal iluminado, a la manera de Raoul Walsh y el Equipo Crónica (1). Todo lo cual quedaría, por otra parte, al alcance del primero que llegara a situarse frente al cuadro en cuestión.

¿Pero tiene algún valor particular, aparte del anecdótico, que Braque sustituyera el consabido recorte de periódico de los cubistas por un programa del cine Tivoli, o que Zuloaga situase entre los perros y los juguetes favoritos de la futura duquesa de Alba un Mickey Mouse de trapo? (2) Ni siquiera cabría hablar de influencia cinematográfica en el caso de Edward Hopper, que la tuvo e intensa además, por el simple hecho de que decidiera pintar la acomodadora de un cine de Nueva York aguardando, aburrida, el fin de su jornada (3). O en el de William Roberts, por haber reflejado el alboroto de un público masculino ante cualquiera de aquellas películas *de caballistas* del cine mudo (4).

El propósito de retratar, o *comentar*, rostros de actores que devinieron iconos de su tiempo —el caso ya citado de Warhol con la Monroe, de Antonio Saura con Brigirte Bardot (5) o de Dalí con Mae West— tampoco prueba por sí mismo una afinidad del artista con la imagen cinematográfica, lo mismo que no basta a tales efectos la recreación de algún aspecto profesional, como el rodaje de *Mouchette*, plasmado en una serie de lienzos por el pintor francés Vimenet, actor en aquella película de Bresson.

Y menos cabe traer a cuento obras que sólo con su enunciado, o poco más, nos remiten al Cine, como el homenaje surrealista de Magritte al mago americano de la risa —*In Memoriam. Mack Sennet*—, ni siquiera cuando su tema corresponda realistamente al título, como el irónico *Back Hollywood* de Edward Ruscha. En cambio, *La nodriza del acorazado Potemkin*, de Francis Bacon, sí cabría ser citada como ejemplo de ascendiente cinematográfico, al procurarnos junto al título y al tema una apasionada y dramática versión pictórica del fugaz pero inolvidable personaje de Eisenstein (6).

En descargo de semejante ligereza crítica —no nos atrevemos a llamarla ignorancia y menos aún atribuirle a desprecio— habremos de re-

conocer que el fenómeno encuentra equivalencia en el mundo de las Letras, cuyos estudiosos suelen ignorar igualmente como puede entroncar un escritor, o toda una corriente literaria, con el Cine en general, con un movimiento del mismo en particular o con un director determinado, a menos que la peripecia de las narraciones analizadas contenga situaciones y elementos abiertamente pelicularos. ¿Se ha molestado alguien en subrayar el *pasado* cinematográfico de ciertas narraciones de Hemingway? ¿Acaso puede explicarse el universo creativo de Truman Capote o de Juan Marsé sin recurrir al componente cinematográfico? ¿Y quién ha indagado en la estrecha relación de nuestros novelistas del medio siglo —Aldecoa, Fernández Santos, Martín Gaité, Sánchez Ferlosio— con las imágenes neorrealistas de un Rosellini o de un De Sica?

Tanto en un supuesto como en otro, es decir tanto en el campo literario como en el plástico —y en éste habremos de comprender óleos, tablas, frescos, acuarelas, dibujos o cualquier otro medio de expresión gráfica—, el Cine lleva un siglo estimulando el conocimiento, la imaginación y hasta el espíritu artístico de gran número de creadores desde sus años infantiles a los de madurez y decadencia, pese a que algunos de ellos lo hayan negado, quizá por no ser siquiera conscientes del hecho.

Pues, aparte de los vericuetos imaginativos por donde a cada uno le lleve su propio trabajo —ya saben, el famoso yo no busco, encuentro, picassiano— ¿de qué puede hablarnos un pintor a fin de cuentas? Sólo de lo que ha visto a su alrededor, o de lo que ha descubierto en las obras de los demás, incluyendo en este capítulo a otros artistas del pincel pero también a fotógrafos y cineastas. Incluso para adentrarse en aquel dédalo personal ese pintor habrá de recurrir a conocimientos visuales anteriores, vengan de donde vengan. Si, como parece probado, el hombre moderno sueña más y mejor gracias a la experiencia cinematográfica, que le proporciona encuadres, ángulos y aun movimientos de cámara prefabricados ¿cómo no va influir la tal experiencia a la hora de componer visualmente un cuadro?

Así que el ascendiente del Cine en la obra de un pintor puede y debe calibrarse, sobre todo, por la frecuencia e intensidad con que adopta formas o maneras característicos de la pantalla, no —insistimos— por la presencia de objetos y personajes propios de la misma o de lo que podríamos llamar su parafernalia, todo lo cual apenas rebasará la condición episódica o argumental, horrible adjetivo éste a la hora de aplicarse a una creación plástica. Ascendiente que alcanzará su verdadera dimensión cuando quien contemple el lienzo, aun no apareciendo en el mismo dato

alguno que lo entronque directamente con el otro lienzo, el de plata, sea incapaz de saborearlo o de comprenderlo en su integridad sin recurrir al recuerdo cinematográfico.

Antes de adentrarnos en el tema, queremos dejar claro también que no hemos pretendido hacer aquí un inventario de artistas y obras marcados en diferente medida por el Cine, sino sólo mencionar casos característicos o representativos. De forma y manera que cualquier adepto con buena memoria puede encontrar otros tantos, si no más, de los citados aquí.

Y finalmente, habremos de disculparnos por acudir con frecuencia a términos y expresiones como imagen *congelada*, *aire* en el encuadre o foco *deshecho*, propias de nuestro oficio. No pensamos que puedan resultar de difícil traducción para nadie y simplifican el esfuerzo de referirnos en público al mismo.

Tres parecen las características principales de la expresión cinematográfica susceptibles de ser transvasadas de una forma u otra, con mayor o menor fortuna, eso ya se verá, al campo pictórico: el manejo artificial de la luz, el encuadre o ángulo desde el cual se nos ofrece la visión, y la posibilidad de reflejar el movimiento —eterna aspiración de las artes plásticas tradicionales— a costa de agrupar o fundir imágenes sucesivas en una sola.

Comencemos con la luz por aquello de que al principio fue ella y solo ella. Superados los años pioneros, durante los cuales las películas se impresionaban al aire libre o en estudios dotados de enormes cristalerías, sin concurso eléctrico alguno, es cosa sabida que la iluminación cinematográfica se distribuye a capricho, es decir, según la conveniencia del fotógrafo y de su director. Hasta en las escenas de exteriores los focos corrigen la luz natural, la dulcifican, aclaran rasgos y oscurecen perfiles. El pintor Eduardo Arroyo, lo ha explicado bien: *Cuando se asiste al rodaje de una película, incluso si es al sol, en pleno día, todo parece encenderse. Hay una concepción tramposa de la luz, quizá para hacerla parecer más real.*

Basta con mirar el terreno que pisa un personaje cinematográfico para descubrir si se encuentra realmente al aire libre o, por el contrario, recorre

una naturaleza de pacotilla. Su sombra descompuesta en varias alejará cualquier duda al respecto. Sin embargo, hay pintores que adoptan esa fórmula con el decidido y descarado propósito de ofrecer una visión *tratada*, poco menos que industrial. El mismo Arroyo lo confiesa a renglón seguido: *Toda la pintura está impregnada de ese artificio, bañada de una luz completamente falsa: las fuentes luminosas se contradicen, las sombras se trucan...*

Puede argüirse que buena parte de los artistas barrocos o románticos también manipularon la luz como les vino en gana, en particular aquellos que construyeron auténticas escenografías luminosas, Rembrandt o Turner a la cabeza, y que en maestros menos grandilocuentes, un La Tour o un Ribera, por no hablar de Caravaggio —a quien David Hockney llama en su libro más reciente *verdadero director*—, la luz viene no se sabe de dónde, a veces incluso de la palma de una mano abierta con solícito asombro ante el niño Jesús. Pero aquellos pintores se esforzaban por lo regular en envolver sus invenciones con un tono de credibilidad, como si semejante milagro visual pudiera darse efectivamente, precaución que trae al fresco a los artistas actuales, bastante más, incluso, que a los propios autores de las películas donde bebieron, porque ellos, en lugar de disimularla, muestran en muchos casos esa artificialidad como un aditamento.

Y si, puestos a justificar sombras y claroscuros, los maestros de antaño recurrían a lucernarios o candelabros providenciales, sus herederos llegan a incluir sin empacho artilugios generadores de corriente eléctrica y los focos consiguientes, con destellos tan convencionales a fin de cuentas, como el antiguo halo que circundaba las testas de los santos o de Apolo en su visita a la *fragua de Vulcano*. Ahí tienen los Lámparas eléctricas de Natalia Gontcharova o la bombilla del *Guernica*, sin ir más lejos, iluminando el terror y la agonía de hombres y bestias. En plena euforia soviética, cuando las máquinas y su supuesta contribución a una sociedad desarrollada gozaban de pleitesía oficial, pintores como Red'ko, en su obra *Alzamiento* (7), o Alexander Rodchenko en *Descomposición de un plano* (8), incluían los puntos de luz y su reflexión con verdadero orgullo.

Pese a todo, en la mayoría de los casos no se descubren tales puntos aunque sí su efecto, lo cual todavía nos acerca más a la imagen cinematográfica, según se ha dicho. Así ocurre en buena parte de las pinturas de David Hockney, inmersas por lo regular en ámbitos de un azul terso, pobladas de palmeras con altísimo florón y suelos de piscina; quintesencia pura de aquel radiante *technicolor* de los años cuarenta, cuando el matrimonio Kalmus, en particular ella, doña Nathalie, controlaban por contrato el manejo del nuevo sistema dentro y fuera de los platos de Holly-



wood, y exigían reforzar con arcos voltaicos el esplendor natural de California.

Ciertos artistas han llegado a servirse también del desenfoque de algunos objetivos. Es cosa sabida que cuando utilizamos uno de corto alcance el fondo del plano se *deshace*, a no ser que pueda ser controlado con un derroche luminotécnico. El efecto lo adoptaron determinados futuristas italianos, en particular Umberto Boccioni, que los precedió a todos y cuyo *Retrato de escultor*, resuelto con bastante detalle en su primer término, llega a desvanecerse en la ciudad enmarcada al fondo, hasta el punto de no permitirnos asegurar que se trate de Padua, corazón del grupo.

Es verdad que tales desenfoques pueden confundirse con incertidumbres post-impresionistas, como las de Albert Marquet en *El Pont-Neuf, de noche*, pero ello no descarta una influencia cinematográfica simultánea, Martin Kippenberger actuaría con mayor contundencia en su autorretrato nocturno. No sólo deshace las luces del tráfico urbano sino que *sobreimprime* sobre su propia figura símbolos que recuerdan anuncios de neón, a la manera de esos films que pretenden describirnos la vida frívola de cualquier gran capital. Chabaud, uno de los primeros artistas influidos directamente por la pantalla, había hecho lo mismo tres cuartos de siglo antes con menos malicia. Y el británico Caulfield salpica con moneditas de luz —¡y de sombra!— que uno imagina cambiantes, su *Naturaleza muerta en rojo y blanco*, contradiciendo de pasada el título del cuadro.

¿Y qué decir de los reflejos que esas mismas luces causan en vidrios, metales o espejos? En buena parte, son efectos domésticos, y como tales abundaron ya en los maestros holandeses del siglo XVII, pero fueron las cámaras cinematográficas quienes resaltaron su ubicuidad en la vida moderna, encajonada entre superficies pulidas y espejeantes, en particular cuando aquellas *se mueven*. En los rodajes, los *brillos* suelen *matarse* con un pulverizador si no convienen por excesivos o extemporáneos, pero en la pintura son utilizados dramáticamente a favor del cuadro. *Automat*, de Hopper, presenta una mujer sentada en un café. Tras ella, el amplio ventanal muestra la noche urbana, negra cual boca de lobo, sin más vida que el reflejo en el cristal de las lámparas del establecimiento, igualmente solitario (9).

Hay incluso quienes, como Richard Estes, han llegado a hacer de las transparencias y los destellos, el verdadero tema de su obra. Véanse las celebradas Telephone Booths, donde el americano parece haber pretendido reunirlos todos a costa de que el sol dé en la acera opuesta de la calle y el

tráfico y los transeúntes crucen en ambas direcciones ante los cuatro cubículos acristalados (10).

Alguien replicará que tales desenfoques o efectos luminosos tanto pueden derivarse del Cine como de la Fotografía, ya que bien cabe considerar un cuadro como un plano *congelado* o una simple *instantánea*, por utilizar sendos términos profesionales. Y en efecto, quedará semejante sospecha siempre y cuando el artista no ofrezca una imagen, además de desenfocada, *movida* como suelen serlo casi todos los fotogramas —fotos *movidas* también las hay pero parece dudoso que nadie las tome como modelo—, y tal imagen no respete, por otra parte, la obligada unidad de tiempo que impone la cámara fotográfica.

Si un bañista acaba de zambullirse en una piscina y apenas alcanzamos a ver sus pies hundiéndose en el agua con las salpicaduras correspondientes, o incluso sólo éstas, a la manera de Hockney, estaremos ante una imagen incierta en cuanto a su origen. Pero si el mismo momento plástico reduce varios tiempos reales en uno sólo, el cuadro abrigará una clara intención cinematográfica. Piensen en *La llave del campo*, de Magritte. El cristal de una ventana se ha roto, como demuestran los añicos caídos y el boquete abierto en el mismo; pero a la vez *se está rompiendo*, porque hay fragmentos que todavía vuelan por el aire, y además *va a seguir rompiéndose*, a la vista de nuevas resquebrajaduras. Ahí no puede quedar duda, independientemente de que la condición surrealista de Magritte le llevara a mantener en los fragmentos ya caídos el paisaje, también fragmentado, que poco antes transparentaban (11).

Nos parece un tanto rebuscado, en cambio, el que se haya querido ver en otro cuadro del belga, *El imperio de la luz*, concebido a esa hora *bruja* en que las últimas claras del día conviven con el encendido de las primeras farolas, un homenaje a la *noche americana*. El famoso efecto hollywoodiense filtra la luz del sol con intención de que parezca de luna, casi lo contrario al propósito de Magritte en aquella ocasión.

Desde que, pasados sus balbuceos iniciales, el Cine dispusiera de una gramática visual propia y renunciara a expresarse únicamente en planos fijos y generales que emparentaban el *lienzo de plata* con la embocadura de un escenario, aprendió a descomponer el total de la acción en imágenes

parciales que situaban al espectador ante aspectos concretos de esa misma acción, y le permitían conocer y disfrutar con mayor facilidad, es decir al detalle, el sentido y las circunstancias de cuanto ocurría en la pantalla. Se había dado con el montaje, y por ende, con el encuadre.

En lo que, con flagrante simplicidad, solemos entender por pintura clásica, los personajes merecedores de atención se mostraban aislados de cualquier otra circunstancia, particularmente a la hora de establecer su retrato oficial. No cabía presuponer imágenes anteriores o posteriores al cuadro, no era éste un fragmento de algo que ya habíamos visto antes o seguiríamos viendo a continuación. De ahí que, junto a los personajes descritos, apareciesen elementos escogidos en función de su representatividad para definir quiénes *eran* más que cómo *estaban* en ese preciso momento. Una base de columna o un cortinón de terciopelo ostentosamente replegado enmarcaban al cortesano orgulloso; un mueble austero, un tintero de bronce o una esfera armilar asomaban junto al científico de altura, y un horizonte bucólico se dejaba entrever tras el sombrero astroso y la gayata del rústico. Ni Velázquez, tan escueto, tan poco amigo de formulismos él, pudo escapar por completo a semejante convención.

A partir de Griffith y de lo que hoy llamaríamos su *libro de estilo*, la cámara fragmenta la supuesta realidad, la disecciona, pero no aspira a recoger en cada plano todo lo que *es* por definición sino lo que *está* allí, según sea el ir y venir de los personajes, es decir su *acción*, supremo valor cinematográfico. Ya habrá tiempo, antes o después de la imagen que se ofrece en ese instante, para completar el *cuadro* y conocer el resto de sus circunstancias.

A fin de cuentas, es lo que muchos años después hizo Picasso con su larga serie sobre *Las Meninas*. El malagueño que, como buen cubista, no fue muy permeable a la influencia cinematográfica —luego veremos por qué—, dividió la escena total en multitud de momentos cada uno de los cuales subraya un grupo, un personaje o una relación entre varios de ellos, permitiéndose de cuando en cuando la *alegría* de alterar la disposición primitiva no ya del cuadro de Velázquez, sino de su propia versión integral del mismo (12), para acercar o confrontar distintos elementos que le interesaba reunir, falseando perspectivas y distancias (13), Justo como suelen comportarse algunos directores a la hora de buscar mayor armonía o expresividad para sus encuadres *parciales*: se atienen al plano *master*, o general, sólo en cuanto les conviene.

Tal poder de disección visual del Cine, ejercido a través del proceso conocido como montaje analítico, ha acostumbrado al espectador a aceptar

la aparición de cuerpos u objetos fragmentados en los márgenes de la imagen que juegan en ese preciso instante un papel secundario con relación al tema principal de la misma, pero que tampoco pueden ser soslayados, bien porque acabemos de verlos cercanos en el conjunto anterior de la escena, bien porque nos preparan para comprender ésta cuando llegemos a presenciarse en su integridad.

Y la pintura contemporánea se ha servido del hallazgo. Tomemos un grupo familiar de Lucien Freud, pintor particularmente adicto a las formas cinematográficas, titulado *Polly, Barney and Christopher Bramham* (14). Una niña y su hermano yacen en algo así como una *chaise-longue* junto al hombre que debernos suponer su padre por el título del cuadro. Pero ni acabamos de ver el mueble en cuestión ni, lo que es bastante más significativo, al progenitor aludido. De éste sólo alcanzamos a distinguir la mano izquierda apoyándose en su pierna derecha. Diríase que todo el lienzo *viene* detrás de alguno anterior gracias al cual conocimos ya al hombre, o que antecede a otro en donde finalmente aparecerá la escena al completo, incluidos padre, mueble y hasta la estancia donde se alojan todos. ¿No sería ya de por sí un ejemplo concluyente?

Por si fuera poco, los dos personajes y un tercio de la composición *freudiana* —dicho sin ánimo irónico— son presentados además desde arriba, en piano *picado*, como si la pintura correspondiese al punto de vista de un cuarto personaje, el que *toma* la escena. Y no sólo eso, la niña mira a éste último directamente, como quien posa para una cámara que pretendiera fijar aquel momento del clan. Sin embargo, no nos engañemos, no se trata de la recreación de una fotografía imaginaria, sino de un encuadre cinematográfico cien por cien. La imagen fotográfica no admite por sí misma antecedentes ni consecuentes, no forma parte de otra imagen superior, todo debe figurar dentro de ella y cuanto pueda quedar fuera ha de considerarse irrelevante. Si se tratara de una pintura concebida a la manera fotográfica, el lienzo de Freud no estaría bien *encuadrado*, ni siquiera permitiría incluir al señor *Bramham* en su título.

La cámara puede colocarse en muchos puntos, aunque sólo uno resulte idóneo para nuestros intereses, según nos explicaron —¿verdad, Luis?— en las clases de nuestro viejo Instituto. Puede quedar a la altura de la vista humana, como un personaje más, según propugnaba el aventurero Howard Hawks; puede acometer ángulos violentos —*picados* y *contrapicados*— en busca de una mayor expresividad; puede alejarse para ofrecer una impresión épica de los acontecimientos o recoger esa lágrima que asoma en el rostro del hombre que no quiere llorar; puede trabajar fron-

talmente, a pecho descubierto, o por el contrario, hacerlo entre elementos sugestivos que enriquezcan y ambienten la acción al recortarla, bien sean las lianas de la selva o un conjunto de lanzas medievales aguardando batalla. En *La Giganta*, de Magritte, un hombre contempla a ras de tarima a una mujer de proporciones inverosímiles; en *Caballería roja*, Malevich recorta contra el horizonte el galope de un destacamento que avanza banderas al viento (15); en *El último viejo de verdad*, de Todd Wats, el gran primer plano nos acerca a la filosófica ironía del único superviviente (16); en *La revuelta*, del inconformista Constant, las figuras amenazadoras no pasan de ser siluetas agitándose contra la estructura luminosa que pretenden destruir, mientras que en *Man taking a shower in Beverly Hills*, de Hockney, alguien se ducha tras una planta interpuesta entre él y nosotros con inútil pudor... ¿No lo vimos ya todo así en alguna pantalla, alguna vez?

Bien cabe afirmar que, hasta cierto punto, el Cine ha contribuido a reencuadrar la pintura moderna. De haber sido compuesto hoy, un retrato de encargo como *La condesa de Chinchón*, difícilmente ofrecería tanto aire sobre la figura representada, por mucho que el nuevo artista tratara de enfatizar su soledad e insignificancia dramática. Aire, para quien no esté habituado a nuestra jerga, se dice del espacio vacío, inservible a efectos descriptivos que puede rodear al sujeto elegido. La necesidad de ajustar el contenido de un plano a las proporciones de la pantalla, sea ésta tradicional o panorámica, y al formato de la televisión en que un día u otro el film habrá de ser fatalmente ofrecido al público, redistribuye los elementos que comprende la imagen y elimina cuanto sobra o pueda debilitar la presencia importante.

En algunos casos, no sólo ya es el ángulo de visión lo que nos recuerda la composición cinematográfica sino hasta el mismo formato del lienzo, así como su contenido anecdótico también. Llevado de su admiración por la cultura y el cine norteamericanos, el francés Jacques Monory adopta en *Asesinato n.º 10/2* la amplitud del *Cinemascope* para describir, con ayuda de espejos distorsionantes y el consabido juego de luces artificiales, un instante de cualquier acción característica del género *noir*. El malhechor abandona el lugar del crimen, dándonos tiempo todavía para distinguir su figura huyendo. Diríase que el cuadro entero viene a reproducir el último fotograma de una secuencia ya disfrutada, antes de que el montador corte para pasar a la siguiente (17). Richard Hamilton, en el *Sueño con unas Navidades blancas*, llega más lejos aún: ese fotograma pertenece al negativo del film, debiendo adivinar el espectador de la pintura que la imagen invertida corresponde a la de Bing Crosby (18).

La sacrosanta ley del plano y contraplano, por la cual dos personajes que hablan entre sí o simplemente se miran en la pantalla, son mostrados alternativamente uno frente al otro —esencia de la expresión cinematográfica pese a que, algunos años atrás, determinados cineastas trataran de saltársela a la torera, obligando tanto a la cámara como a los actores a realizar movimientos absurdos—, no deja de afectar tampoco a la pintura actual. A veces, un artista repite el ángulo, ofreciendo a uno de los dos oponentes de cara y al otro de espalda, reduciendo el volumen de este segundo a un simple escorzo recordatorio de su existencia, por encima de cuyo hombro el artista se asoma como sí, dotado con un objetivo invisible, tratara de ofrecer desde muy cerca, la expresión del oponente. El hombre y la mujer que celebran la entrada de las tropas americanas en *La conmemoración de la liberación de París* pueden parecer por su tema entresacados de alguna instantánea de Cartier-Bresson, pero la composición de la obra de Arroyo es esencialmente cinematográfica (19).

Y hay artistas, como Francis Bacon —admirador confeso de Eisenstein y Buñuel: *de joven me dejé influir mucho por ellos, ambos llegaron a modificar mi percepción pictórica de las cosas*—, que en otras ocasiones reaccionan a las exigencias de semejante ley incluyendo en el mismo lienzo tanto el plano como el contraplano. La continuidad que el espectador cinematográfico cree sentir ante dos imágenes sucesivas, y por tanto diferentes, se la ofrece de una tacada Bacon, permitiéndole disfrutar de lo inmediatamente anterior o posterior a lo que podríamos llamar el instante principal del cuadro y de sus personajes. En cierto sentido, es como si el artista planteara una cuestión y él mismo la diera por resuelta a su vez.

Con Bacon desembocamos en la tercera cualidad o coincidencia cinematográfica de buena parte de la pintura del siglo XX: su afán de reflejar el movimiento. Afán viejo como ella misma si vamos a ver, puesto que desde un principio el artista trató de reproducir el sujeto elegido moviéndose también, pero que se agudiza en los años inmediatamente anteriores a la primera guerra mundial, tanto como resultado de la fulgurante irrupción del Cine como de la pugna de algunos artistas jóvenes con la rigidez de los postulados cubistas.

Coincidencia tan significativa que marca, de hecho, las primeras relaciones entre nuestras dos Artes, y obliga a repasar aun cuando sea fugaz-

mente el proceso seguido en este aspecto por la primera hasta el nacimiento de la segunda.

Dejándonos de rumiantes prehistóricos con ocho patas, ejemplo concluyente pero remoto, y acudiendo a épocas de mayor desarrollo, los pintores sólo tuvieron dos caminos para representar el movimiento en una sola obra: incluir en ella varias etapas del ejercicio cumplido por el personaje en cuestión, o escoger el momento más característico de ese mismo ejercicio, suspendiendo la figura en el espacio y en el tiempo. En resumen, o San Juan Bautista cruza la tabla de Giovanni di Paolo desde su casa hasta un momento antes de perderse en el desierto en busca de soledad, a costa de repetir su figura y comprimir el paisaje, o los campesinos de Breughel adoptan *posturas* de baile y *gestos* de alborozo, colgando al aire piernas, brazos y risas. En el primer caso no se respetan ni el espacio ni el tiempo. En el segundo, aparecen respetados ambos pero sólo a costa de reducir el tiempo a fracción no mensurable.

Había un tercer camino, naturalmente, y era el de dedicar varias obras a la sucesión de los acontecimientos que se pretendía narrar, bien en forma de tríptico o bien a través de toda una serie, procedimiento éste que hoy cabría definir, recurriendo a nuestro argot profesional, de *secuencia* pictórica. Camino útil desde un punto de vista estrictamente narrativo pero que no deja de presentar, pieza a pieza, el sempiterno problema, amortiguado sólo en relación con la fórmula de Di Paolo y sus coetáneos. Boticelli pudo resumir la historia del *Nastagio degli Onesti* en cuatro tablas, tres de las cuales conserva el Prado, así como la bajada a los infiernos de Dante y Virgilio en la serie de dibujos sobre «La Divina Comedia» expuesta hace un año en Londres, pero no por ello resolvió más cuestión que la puramente argumental, y aun ello rebajando en cierta medida la sustancia pictórica a la condición de servicio ilustrativo.

Volviendo a jolgorios populares y flamencos, un cuarto de siglo después de Breughel, las ropas de los personajes empezaron a alborotarse con el baile —ahí tienen el mismo tema de las bodas campesinas, tratado por Rubens— lo cual contribuía a dar mejor el pego, sobre todo en los términos alejados, donde las figuras se confunden con mayor facilidad y, por tanto, parecen divertirse más. Junto a ellas, el desenfreno de las cercanas sigue resultando convencional.

Quedaba claro, por tanto, que nitidez y fijeza se condicionan mutuamente. Lo que se mueve no puede verse con tanta claridad como lo que permanece en reposo, al igual que ocurre en la vida. A mayor detalle mayor parálisis, y viceversa. De ahí que una rueca no pudiera girar *real-*

mente para nosotros mientras fuéramos capaces de distinguir sus radios, como muy bien comprendieron Maes en 1632 y Velázquez dos años después, aunque el sevillano reflejara la recién conquistada invisibilidad con superior elegancia.

El impresionismo, al negar firmeza a cuanto mostraba, difuminando en la luz reinante no sólo lo que pudiera moverse en el cuadro sino también el mismo escenario, significó una contribución importante. Su falta de precisión, su aparente cualidad momentánea, alargaban curiosamente el tiempo para el espectador, permitiéndole disfrutar con sosiego del instante justo en que todo *parecía* ser así. Las copas de los árboles se estremecían al correr de las nubes, las aguas titilaban al sol, el paseo acampanaba las faldas de las señoras, mientras la realidad se nos escapaba conforme venía. *Yo soy un «fui»*, dijo Quevedo para expresar el cambio continuo, inexorable, a que toda criatura está sujeta, empezando por nosotros mismos y siguiendo con el resto universal. Pero en el caso de los excursionistas del *Almuerzo en la hierba*, de Manet, de los transeúntes del *Boulevard de Capucines* de Monet, o de las bailarinas de Degas, aquel *fui* se remansaba un tanto para nuestro disfrute antes de desaparecer, tragado por la vida.

Con Degas comienza otro capítulo todavía vigente; la Pintura conformada por el modelo fotográfico. La llegada a París, una década antes de que acabara el siglo XIX, de las secuencias fotográficas del americano Muybridge, que descomponían el movimiento de hombres y caballos corriendo, y a las que muy pronto se unieron las del francés Marey, donde la totalidad del mismo proceso aparecía recogida simultáneamente en una sola imagen, permitieron al maestro de los tutús y de las carreras hípicas trabajar a sus anchas, frente a instantáneas en muchas ocasiones tomadas por él mismo. No se molestaría en disimularlo siquiera; pese a su título, el cuadro *Tres bailarinas* muestra a una misma mujer en tres posturas sucesivas de su actuación.

El cubismo, contundente respuesta a la inmaterialidad luminosa de la *impresión*, significó un paso atrás en esa lucha por el movimiento. Reduciendo todo a volúmenes concretos con aristas recortadas y planos convergentes, dado que las cosas existíamos por encima de cómo se *nos* pudiera ver, volvía a paralizar la imagen pictórica, tendiendo a convertir el universo entero en hermosa naturaleza muerta, algo así como en un inmenso bodegón.

Hablamos del cubismo radical de primera hora, claro está; el de Picasso, Braque o Juan Gris, porque enseguida habrían de aparecer continuadores, disidentes o epígonos en el París anterior a Sarajevo, empe-



zando por el propio artista madrileño, que en su *Lavabo* multiplica los planos hasta insuflar al lienzo un cierto ritmo cinemático, adjetivo muy usado a la sazón. Y ahí están, sobre todo, el famosísimo *Desnudo bajando una escalera*, de Marcel Duchamp (20), y el no menos celebrado *Campo de Marte*, *La torre roja*, de Robert Delaunay (21), combinaciones ambas de cuantos espacios y tiempos caben en la misma pieza, pese a que la segunda recoja por definición un tema estático.

Esa evolución del cubismo hacia la dinámica, que Braque y Picasso sólo aceptarían a regañadientes, coincide con el estallido del Cine como diversión popular —yo iba al cine por pasar el rato, como quien va al café, confesaría el de Málaga años después—, y se refuerza con particular empuje en el Moscú presoviético, conduciendo irremediamente al desafío móvil. *El Tranvía n.º 6* —en marcha, por descontado—, de Mijahil Men'kov (22), así como algunas telas de Ivan Kliun, *Paisaje a la carrera* y aquel *Ventilador* (23), cuyas aspas volvían a girar tras el frenazo dogmático, son dados exponentes de fidelidad a los principios fundacionales del cubismo y, a la vez, un paso adelante en su contradicción. Ya al borde mismo del estallido revolucionario, Yuri Annekov consigue que la modelo, su mujer, ¡mueva! un brazo desplazándolo a costa de sucesivos contornos (24), tal y como intuyeran muchos siglos antes los maestros de Lascaux o Altamira a propósito de sus rumiantes.

Por los mismos años, otro movimiento artístico se sumaba desde Italia a tales esfuerzos, y con mayor ahínco aún: el Futurismo. Uno de sus contendiosos con el cubismo inicial, del cual se derivaba en buena medida aunque nunca alcanzara ni su rigor ni su belleza, lo constituía precisamente el delirio energético. Más que reflejar el movimiento, los futuristas pretendían describir la velocidad, de ahí que a la hora de elegir temas prefirieran trenes, automóviles y hasta aeroplanos. *Velocità in motocicletta* titularía Giacomo Balla —cabeza visible del grupo— una de sus obras poco antes de sumarse a lo que cabría llamar la boga dinámica con la tan reproducida *Dinámica de un perro con correa* (25). El citado Boccioni, quizá el mejor pintor de todos ellos, lo había hecho ya con dibujos como *Dinamismo de un ciclista* o *Dinamismo muscular*, antecedente inmediato éste de la escultura futurista por excelencia, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, obra suya también. Luigi Russolo describiría el movimiento de un coche en *Dinámica de un automóvil*, y Gino Severini, por su parte, haría explotar literalmente fragmentos de espacio y de tiempo en *Dinámica de una bailarina*. *Dinamo* habría de titularse igualmente la revista que, con cierto retraso, pretendió pasar por órgano oficial del movimiento.

El Cine había dejado de ser entretente un simple artilugio de física recreativa, como con desprecio fuera calificado en su arranque, y acababa de salir de los barracones de feria. En Italia, además, gozaba de un especial predicamento. Sólo tras el tratado de Versalles, Hollywood habría de alzarse con el mando de la industria. Hasta entonces Roma, más aún que París o Berlín, constituía el centro de la producción de envergadura, como atestiguan films monumentales del corte de *Quo vadis?*, de Enrico Guazzoni, o *Cabiria*, de Giovanni Pastrone; empresas de la talla de la Cines o Ambrosio, en Turín, y hasta divas como Lyda Borelli, Francesca Bertini o Italia Almirante Manzini, ante la cual, según frase de nuestro querido Berlanga, era poco menos que obligado cuadrarse y saludar.

Futurismo y Cinema estaban abocados a encontrarse por tanto, pese a que nada podía quedar más lejos de la rebelión orquestada por Marinetti que los espectáculos grandiosos o el desmelenamiento sentimental. Pero tampoco nada podía excitar tanto a la squadra de Padua como aquella nueva posibilidad de expresión, popular, mecánica, imprevisible, sin límites conocidos aún y, sobre todo, móvil por esencia. Que se le hubiera otorgado la condición de séptima en el *Manifiesto de las Siete Artes* no significaba mucho para ellos, dado el escaso relieve intelectual concedido a Canudo, pero sí que Apollinaire hubiera proclamado en París *este arte será para la Pintura lo que la música es ya para la Literatura, una purificación*, y que Filippo Tommaso Marinetti, fundador del grupo, lo contemplara en su primer manifiesto futurista, el de 1909, además de dedicarle siete años después otro específico, el Manifiesto del Cine Futurista donde proponía la ecuación definitiva: *Pintura+escultura+dinamismo plástico+palabras libres+ruidos+arquitectura+teatro sintético=cinema futurista*.

Con todo y con eso, la verdad es que los futuristas nunca acabaron de conceder al arte cinematográfico un trato de igual a igual, despectivos ante su condicionamiento mercantil, aunque lo aceptaran como compañero de viaje (*Cine-Pintura*, denominarían oficialmente aquel trayecto) y, en consecuencia, intentarían servirse de él. Se apropiarían de algunas de sus aportaciones, sobre todo a partir de la mecánica sucesiva de las imágenes, y realizarían ellos mismos películas cuasi abstractas como las de los hermanos Arnaldo Ginna y Bruno Corra, pintadas directamente en el celuloide —a la manera de lo que, medio siglo después, harían MacLaren y sus discípulos en el Canadá—, más todo un film colectivo *Vida futurista*, hoy lamentablemente perdido, donde intervendría la plana mayor del grupo, encabezada por el propio Marinetti.

Sin embargo, tal y como suele ocurrir con los compañeros de viaje en tantos otros aspectos, los radicales pintores futuristas acabaron por asi-

milar buena parte de las actitudes de sus aliados ocasionales, quizá sin excesiva conciencia de la *infección* sufrida. Y si el Cine les allanó el camino y simplificó obstáculos a la hora de concretar sobre tela las sucesivas teorías de Marinetti, muy pocas obras futuristas de importancia consiguieron escapar a la fascinación *cinemática*. Más aún, a través de ellas, utilizadas cual caballos de madera, fue como el Cine llegaría a poner pie firme en el campo de Agramante de las vanguardias europeas.

A partir de ese momento, Kupka, Ernst, Picabia, Schlemmer, Magritte, Hopper y, ya después de la segunda guerra mundial, Pollock, Bacon, Lichtenstein, Hockney y, entre nosotros, Equipo Crónica, Genovés o Arroyo, sí reconocerían tal empuje cinematográfico en el proceso de invención y materialización de sus creaciones. Otros —Léger, Man Ray, Dalí, Warhol, Schnabel— ni siquiera se verían compelidos a confesarlo dado que ellos mismos eran o habían sido realizadores cinematográficos en más de una ocasión.

Un nuevo arte purifica, aceptando la expresión de Apollinaire, a los anteriores aun cuando en el primer momento pueda parecer que entra en colisión con alguno de ellos, y la llegada del Cine no supuso una excepción. Algo así había ocurrido ya entre Fotografía y Pintura, cuando ésta acabó por desprenderse de la ganga que hasta entonces constituyeran la exigencia del parecido, la responsabilidad del documento y, sobre todo, la anécdota argumental. Una simple placa de nitrato de plata podía rendir mejor cuenta de todo ello que un manojo de pinceles. Sin el invento de Niepce nunca se hubiera alcanzado el grado de sofisticación de la Pintura contemporánea, quizá ni siquiera habría superado éste el peldaño impresionista. Frente a lo que afirma Hockney en el citado libro, no resulta paradójico que con la llegada de la Fotografía los pintores se alejasen del realismo y descubrieran nuevos y apasionantes rumbos, sino completamente natural. ¿Cómo iban a esforzarse en competir con un hallazgo que venía precisamente a liberarlos de viejas servidumbres? Su vuelta al realismo, al cabo de tanta vanguardia y muchos años después, sólo obedecería al afán de trascenderlo y hurgar más allá de la simple apariencia.

¿Y con relación al Cine? ¿En qué ha venido el Cine a purificar, a purgar diríamos nosotros, a la Pintura, si es que lo ha hecho? La verdad, no lo sabemos muy bien. Un siglo no cuenta demasiado en el monte Olimpo, donde todo va como en Palacio. De lo dicho hasta aquí, podría deducirse que, aparte de enriquecerla con perspectivas y proporciones inéditas, así como con nuevos criterios luminosos, el Cine ha aproximado un poco más la Pintura al movimiento, su eterna aspiración. Frantisek

Kupka, experimentador infatigable, además de cubista hereje y compañero de Richter, Duchamp, Kandiski y Brancusi, autor de obras tan expresivas como *Descomposición del movimiento cinematográfico* o *El instante*, resumió los esfuerzos de todos ellos con palabras elocuentes, que entresacamos: *¿Dar la impresión del movimiento a costa de la inmovilidad...! Algo que en las artes plásticas no es posible más que jugando con diferentes grados de intensidad, yendo de menos a más... Sólo así se puede conseguir una apariencia de desplazamiento, sobre todo con contornos movibles, cinemáticamente desplegados...*

Pero ¿hasta qué punto necesita realmente la Pintura del movimiento? Ahí está el quid. ¿No representa éste para ella una meta imposible, un callejón sin salida, un desafío al mismo Olimpo? Tras sus devaneos con el Cine, y de haber realizado él mismo un film, *Ballet mecanique*, esa pareció ser la conclusión sacada por Fernand Léger al afirmar, tajante y amargo: *No le demos vueltas. El Cine es dinámico y la Pintura, estática.*

Si decimos que una película pierde entidad cinematográfica conforme sus imágenes pierden agilidad ¿no cabría preguntarse, a la inversa, si la Pintura pierde también parte de su peso cuándo aspira a conquistar algo que no le es debido? La Gioconda, el papa Inocencio o la condesa de Chinchón permanecen hieráticos pero nosotros ante ellos, no. A través de su mirada o de su sonrisa, de la postura de sus manos, nos esforzamos en recorrer los recovecos morales de cada uno, buscamos el valor representativo de una época, de una manera de entender la seducción, el poder o la obediencia conyugal, para llegar, quizá, a la conclusión de que mucho y nada ha cambiado desde entonces. ¿No será que en el caso de la Pintura el movimiento corre, y perdón por el retruécano, a cuenta de quien la contempla?

De resultar ésto cierto, habría que dar la razón a Cézanne, a Picasso y a los cubistas de la primera hornada por haber pretendido reafirmar el inmovilismo de los viejos clásicos y no caer en la demagogia futurista. Nada más perjudicial ni regresivo que esforzarse en mantener la utopía a ultranza.

Claro que, aun cuando así fuera, nadie podría negar que, al menos, el Cine había servido de catalizador en tan desigual batalla, dando a la Pintura nuevas alas para continuar su lucha inmemorial o recortándoselas de una vez por todas, Y algo es bastante puestos a hilar fino.

He dicho.



### Obras citadas:

- Arroyo, Eduardo: *Commémoraison de la libération de Paris* (litografía, 1984, colec. particulares), pág. 19.
- Annenkov, Yuri Pavlovich: *Retrato de Elena Annenkow* (óleo sobre lienzo, 1917, Museo Estatal Ruso, San Petesburgo), pág. 22.
- Bacon, Francis: *Study After the Nurse of «The Battleship Potemkin»* (óleo sobre tela, 1957, Institut Städel, Francfort), pág. 10,
- Balla, Giacomo: *Dinámica de un perro con correa* (óleo sobre lienzo, 1912, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo), pág. 22.
- Velocità in motocicletta* (óleo sobre tela, c. 1912), pág. 22.
- Boccioni, Umberto: *Dinámica de un ciclista* (dibujo a pluma, 1913, Castello Sforzesco, Milán), pág. 22.
- Dinamismo muscular* (pastel, 1913, MOMA, Nueva York), pág. 22.
- Formas únicas de continuidad en el espacio* (bronce, 1913, colec. Gianni Mattioli, Milán), pág. 22.
- Retrato de escultor* (óleo sobre lienzo, 1907, colec. priv.), pág. 14.
- Boticelli, Sandro: *Nastagio degli Onesti* (tablas, 1483, Museo del Prado, Madrid), pág. 20.
- Braque, Georges: *Tivoli-Cinema* (collage-óleo sobre tela, 1913, colec. privada), pág. 10.
- Brueghel, Pieter: *Boda campesina* (óleo sobre tela, c. 1567, Detroit Institute of Arts), pág. 20.
- Caulfield, Patrick: *Red and White Still Life* (óleo sobre cartón, 1964, Birmingham Museum), pág. 14.
- Chabaud, Auguste: *Paris la Nuit* (óleo sobre cartón, 1908, colec. particular, París), pág. 14.
- Constant [Constant A. Nieuwenhuys]: *La révolte* (óleo sobre lienzo, 1972, Museo Cobra Amstelveen), pág. 18.
- Da Vinci, Leonardo: *La Gioconda* (óleo sobre lienzo, c.1503, Museo del Louvre, París), pág. 25.
- Dalí, Salvador: *Mae West* (óleo sobre tela, c. 1935, Art Institute, Chicago), pág. 10.
- Degas, Edgar: *Tres bailarinas* (pastel, c. 1890, colec. particular, Tampa), pág. 21.
- Delaunay, Robert; *Campo de Marte, La torre roja*, óleo sobre tela, 1911, Art Institute of Chicago), pág. 22.

- Di Paolo, Giovanni: *San Juan Bautista se retira al desierto* (tabla, c. 1453, National Gallery, Londres), pág. 20.
- Duchamp, Marcel: *Nu descendant un escalier n.º 2* (óleo sobre tela, 1911, Philadelphia Museum of Art), pág. 22.
- Equipo Crónica; *Poisonville* (acrílico sobre tela, 1972, Galería El Coleccionista, Madrid), pág. 10.
- Estes, Richard: *Telephone Booths* (óleo sobre tela, 1967, colec. Thyssen-Bornemisza), pág. 14.
- Freud, Lucien: *Polly, Barney and Chistopher Bramham* (óleo sobre lienzo, 1991, colee, privada), pág. 17.
- Gris, Juan: «*El lavabo*» (óleo y vidrio pegado sobre tela, 1912, colec. Hans Grether, Basilea), pág. 22.
- Gontcharova, Natalia: *Lámparas eléctricas* (óleo sobre lienzo, c.1920) Centro Pompidou, París), pág. 13.
- Goya, Francisco de: *La condesa de Chinchón* (óleo sobre lienzo, 1800, Museo del Prado, Madrid), págs. 18 y 25.
- Hamilton, Richard: *Sueño con unas Navidades blancas* (óleo sobre tela, 1968, colec. particular), pág. 18.
- Hockney, David: *A Bigger Splash* (óleo sobre lienzo, 1967, colec. part.), pág. 15.  
*Man taking a shower in Beverly Hills* (óleo sobre lienzo, 1964, Tate Gallery, Londres), pág. 18.
- Hopper, Edward: *Automat* (óleo sobre lienzo, 1927, Des Moines Art Center, Iowa), pág. 14.  
*New York Movie* (óleo sobre tela, 1939, MOMA, New York), pág. 10.
- Kippenberger, Martin: *Autorretrato* (óleo sobre tela, 1982, Galería Gisela Captain, Colonia), pág. 14.
- Kliun, Ivan: *Paisaje a la carrera* (óleo sobre tela, 1914, Museo de Arte Regional, Ki-rov), pág. 22.  
*Ventilador* (óleo sobre tela, 1914, Museo Estatal Ruso, Moscú), pág. 22.
- Kupka, Frantisek: *Estudio para la descomposición del movimiento cinematográfico* (tinta sobre papel, 1900, Centre Pompidou, París), pág. 25.
- Maes, Nicholaes: *Mujer hilando* (óleo sobre lienzo, c. 1655, Rijksmuseum, Amsterdam), pág. 21.
- Magritte, René: *El imperio de la luz* (óleo sobre lienzo, 1954, Museo Real de Bellas Artes, Bruselas), pág. 15.

- In memoriam*. Mack Sennett (óleo sobre tela, c. 1937, Musée Ianchelevici, La Louvière-Hainout), pág. 10.
- La Giganta* (óleo sobre lienzo, 1931, Museo Ludwig, Colonia), pág. 18.
- La llave del campo* (óleo sobre tela, 1936, Museo Thyssen, Madrid), pág. 15.
- Malevich, Kasimir: *Caballería roja* (óleo sobre lienzo, 1928-32, Museo Estatal Ruso, San Petesburgo), pág. 18.
- Manet, Edouard; *Le dejeneur sur l'herbe* (óleo sobre lienzo, 1862, Musée d'Orsay, París), pág. 21.
- Marquet, Albert: *El Pont-Neuf, de noche* (óleo sobre lienzo, c.1936, Museo de Arte Moderno, París), pág. 14.
- Men'kov, Mijahil: *Tranvía n.º 6* (óleo sobre lienzo, 1914, Museo Estatal de Samara), pág. 22.
- Monet, Claude: *Boulevard des Capucines* (óleo sobre lienzo, 1873, The Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City), pág. 21.
- Monory, Jacques: *Asesinato n.º 10/2* (óleo sobre lienzo y espejo, 1968, Museo Nacional de Arte Moderno, París), pág. 18.
- Picasso, Pablo (Ruiz): *Guernica* (óleo sobre lienzo, 1937, Museo Reina Sofía, Madrid), pág. 13.
- Las Meninas de Velázquez* (serie de óleos sobre lienzo, 1957, Museu Picasso, Barcelona), pág. 16.
- Red'ko, Kliment Nicolaevich: *Alzamiento* (óleo sobre lienzo, 1925, Galería estatal Tre'tiakov, Moscú), pág. 13.
- Roberts, William: *The Cinema* (óleo sobre lienzo, 1920, The Tate Gallery, Londres), pág. 10.
- Rodchenko, Alexander Nicolaevich: *Descomposición de un plano* (óleo sobre lienzo, 1921, Archivo Rodchenko, Moscú), pág. 13.
- Rotella, Mimmo: *La dolce vita* (decollage, 1963, Keeser Gallery, Hamburgo), pág. 10.
- Rubens, Peter Paul: *El baile de los campesinos* (óleo sobre tela, c. 1631, Musée du Louvre, París), pág. 20.
- Ruscha, Edward: *Back Hollywood* (óleo sobre tela, 1977, Musée Saint-Pierre, Lyon), pág. 10.
- Russolo, Luigi: *Dinámica de un automóvil* (óleo sobre tela, 1911, Centro Pompidou, París), pág. 22.
- Saura, Antonio: *Brigitte Bardot* (óleo sobre tela, 1959, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca), pág. 10.



- Severini, Gino: *Dinámica de una bailarina* (óleo sobre lienzo, 1912, Cívico Museo d'Arte Contemporanea, Milán), pág. 22.
- Velázquez, Diego de: *El Papa Inocencio X* (óleo sobre tela, 1650, Galería Doria, Roma), pág. 25.
- La fragua de Vulcano* (óleo sobre tela, 1630, Museo del Prado, Madrid), pág. 13.
- Las hilanderas* (óleo sobre tela, 1657, Museo del Prado, Madrid), pág. 21.
- Vimenet, Jean: *Serie sobre «Mouchette»* (óleos sobre lienzo, 1968, colee, particulares), pág. 10.
- Warhol, Andy: *Marilyn Monroe's Lips* (serigrafía, 1962, Smithsonian Institution, Washington), pág. 10.
- Watts, Todd: *The Very Last Old Man* (grabado en plata y tinta), 1990, colec. particular, Nueva York), pág. 18.
- Zuloaga, Ignacio: *La joven duquesa de Alba* (óleo sobre lienzo, c.1932, Palacio de Liria, Madrid), pág. 10.

*CONTESTACIÓN AL DISCURSO DE INGRESO DEL EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS BORAU MORADELL*

*EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

**POR EL EXCMO. SR. D. LUIS GARCÍA-BERLANGA MARTÍ**



Excelentísimo Señor Director, Excelentísimos Señores Académicos, Señoras y Señores.

Excelentísimo Señor don José Luis Borau.

Uno te había imaginado, querido José Luis, atravesando esta sala a oscuras, precediéndote y conduciéndote yo, a la tibia luz de una linterna, hasta aposentarte en este estrado-pantalla donde se proyectaría la película de este acto solemne, soñando al mismo tiempo que una vez creada la magia, cuando la palabra FIN encendiese las luces, saldríamos juntos y nos encontraríamos en la calle a ese viejecito que, contaba René Clair, esperaba inútilmente todas las tardes, con un ramo de flores, la salida de la protagonista de la película para entregárselo en persona.

Pero no ha sido así. La luz que nos alumbraba es tan espléndida que creo que se nos van a ver hasta las etiquetas disimuladas de los fracs alquilados. Aunque reconozcamos que tampoco está mal esta claridad, porque además de resultar grato vernos las caras, podemos imaginar que lo que hacemos es como estar rodando en este espléndido salón decorado por Fernando Chueca una de esas maravillosas películas de amor y lujo.

De todos modos, tengo la sensación de que no es bueno seguir por este camino de las ensoñaciones a las que tanto nos rendimos quienes amamos la creación y mi deber es procurar centrarme y abandonar la miscelánea a la que soy tan adicto, para abordar desde el principio la razón de mi presencia aquí, que no es otra que la de contestar un discurso, precisamente el de nuestro nuevo Académico electo, el excelentísimo señor don José Luis Borau, a quien de antemano agradezco profundamente los elogios hacia mi persona que acaba de expresar. Pero en este acto solemne, por tradición y justicia, es al Académico entrante a quien es preciso enaltecer, creo yo, y para ese menester es para lo que me hallo aquí.

De José Luis Borau cabe decir muchas cosas, todas ellas con rotunda admiración, pero tal vez lo primero que deseo resaltar es que se trata de un

personaje totalmente atípico en su trayectoria, tanto humana como cinematográfica. La soledad profesional, acompañada también en su peripecia biográfica, le confiere una solidez no contaminada en todos y cada uno de sus proyectos. Quizá apelando al tópico aragonés, nunca cayó en la tentación acomodaticia, y jamás ha consentido quedar infectado por el mal de los virus estéticos, y ello a pesar de ejercer de crítico notable y de ser un reconocido profesor en la enseñanza cinematográfica. Verdad que le adorna. Como le honra también el hecho de que jamás ha coqueteado con ese movimiento a exterminar llamado cinefilia, secta agobiante que a mí me parece que es al cine algo así como lo que los ultras son para el fútbol.

El hecho de que esta soledad, desde este esfuerzo personal y desde esta creatividad singular haya realizado películas como «Hay que matar a B», «Furtivos», «La Sabina», «Río abajo», «Tata mía» y tantas otras bastaría para que Borau quedase clasificado en el pelotón de cabeza de nuestro cine y recibir el reconocimiento colectivo de los cineastas; pero además José Luis es un ejemplo de entrega, quizá excesiva, a una pasión que, como todas las pasiones verdaderas, terminan por convertirse en un pilar esencial de la vida. Digo esto porque personalmente no he conocido, desde el día en que acudió al rodaje de mi película «Calabuch», a nadie, repito, a nadie, tan dedicado a bucear, diseccionar y analizar todos los recovecos de un oficio, el suyo y el mío, una búsqueda incansable a pesar de todos los riesgos que ello conlleva, incluido el de llegar a ingresar en la Real Academia de Bellas Artes, culminando su riguroso paso por la de Artes y Ciencias Cinematográficas.

Pero como es tradición en estos casos comentar también la esencia de su discurso, que con tanta atención acabamos de escuchar, no quiero dejar de señalar que para mí ha resultado sorprendente y grato, no sólo por la cálida oratoria en que ha sabido envolverlo sino también porque es la primera aproximación que he conocido de la influencia del cine en la pintura, esto es, la influencia del Arte en el Arte.

Creo, en efecto, que todo lo que uno ve en su personal universo lo integra, a su vez, en lo que yo llamo «grito creativo». De esta forma, todos los alimentos terrestres son fagocitables: la fotografía se alimenta de la pintura y ésta, a su vez, empieza a degustar los manjares del cine. No es arriesgado afirmar, pues, que algún día todo acabará coexistiendo en el cerebro del artista, como ya lo anticipaba el término «collage» y lo practicaron, unos con más acierto que otros, los hombres del Renacimiento.

Por eso en tu discurso analizas y sugieres las posibilidades de esta ósmosis a través de precisos ejemplos que no necesitan comentario alguno.

Tan sólo me atrevería a añadir, respecto a la esencia de tu discurso, algo que a mí *me* resultó casi increíble; la manera en que el pintor pop Allen Jones trasladó a un lienzo el más singular invento de la sintaxis cinematográfica: el fundido encadenado, algo tan exclusivo del cine, en aquel impactante cuadro en que, simplemente, se retrata la transformación de un hombre en mujer mientras atraviesa una puerta.

A mi parecer, hablar de tu filmografía, de tus premios, de tus enseñanzas y de tu buen hacer literario ante esta concurrencia culta es superfluo. Todas tus películas y toda tu vida garantizan esa independencia en la que has logrado, ¡ahí es nada!, crear un universo propio. Y de ello sólo cabe desprenderse la profunda admiración que te tenemos.

Ya dije en alguna ocasión que aunque nuestros encuentros hayan sido siempre espaciados en el tiempo y se hayan producido en lugares insólitos, y por lo tanto pudiese parecer que somos seres de difícil convivencia, extraños en nuestras aventuras e incluso duelistas en alguna cita, la verdad es que cada vez que el diálogo se encendía entre los dos adivinábamos inmediatamente que ambos interpretábamos y sometíamos al mismo análisis el entorno que nos agrede. Tal vez seas tú más tierno que yo, no lo niego, pero mi opinión es que empatamos en escepticismo. Acaso nos pase así porque tu, aragonés completo, y yo, medio aragonés, coincidimos en historias que nos enlazan calurosamente.

Y a propósito de aragoneses, perdón por la digresión: ¿Sabrías tu decirme por qué la región con más figuras del cine español es Aragón? ¿A qué crees que se debe ese inacabable censo de genios? Nunca supe responder al interrogante, porque lo cierto es que desde Goya, el primer corresponsal gráfico de una época, hasta José Luis Borau pasando por Segundo de Chomón, Florián Rey, Luis Buñuel, Carlos Saura y tantos otros, ¡vaya presencia tan rotunda en esos genes cinematográficos que nacen de una salida de Misa de la Basílica del Pilar!

Pero volviendo a nuestras disputas y coincidencias, que no cabe entenderlas en otro marco que en el de nuestra pasión por el cine, sólo puedo añadir que quiero reconocer aquí y ahora que, a pesar de tu rostro de emérito y tu episcopal corpulencia, has sido, y sigues siendo, el más inquieto y aventurero de nuestros realizadores, el más audaz de todos nosotros. Ya lo he dicho alguna vez, y tal vez lo hayas oído, pero quiero insistir en ello porque no es impropio repetir ante este auditorio que eres de los pocos directores que ha arriesgado su patrimonio personal para hacer cine y el único, hasta hace bien poco, que ha intentado seriamente desembarcar en Hollywood, un empeño que observábamos con

atención porque su éxito nos hubiese proporcionado «ese amigo en Hollywood», que siempre deseamos tener. Sólo por ello mereces todo nuestro reconocimiento y, egoístamente, también nuestro agradecimiento.

Deseo añadir, además, que José Luis Borau ha tenido siempre una solidez creativa donde se entremezcla la imaginación, el esmero en la puesta en escena y una excepcional sensibilidad. Una imaginación que se desbordaba en cada uno de los temas que ha tratado en sus películas; unas puestas en escena en las que hubo siempre un acercamiento microscópico, casi proustiano, en el que los actores y los objetos tenían un protagonismo casi idéntico; y, finalmente, una sensibilidad en el tratamiento cinematográfico que se convirtió desde el principio en norma en todas y cada una de sus creaciones.

Bienvenido, pues, José Luis Borau, amigo y colega a esta Real Academia, donde te espera ese sillón que ennoblecerá tu presencia.

Ya lo ves: al final, académico: Nadie es perfecto.

LUIS GARCÍA-BERLANGA

Madrid, 22 de enero de 2002

*ESTE DISCURSO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN MADRID,  
EL DÍA 15 DE ABRIL DE 2002,  
EN LOS TALLERES DE  
FERNÁNDEZ CIUDAD, S, L.*