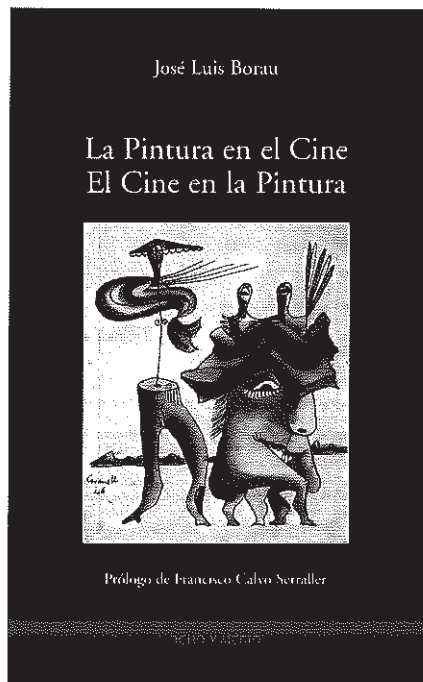


■ BORAU, José Luis: *La Pintura en el Cine. El Cine en la Pintura*. Madrid, Ocho y Medio, 2003

Francisco García Gómez

Si existe en España algún cineasta al que se pueda aplicar con total propiedad el controvertido concepto de "autor", ése es sin duda José Luis Borau (junto a Pedro Almodóvar, aunque con una concepción del cine diametralmente opuesta). Porque en él se funden los oficios medulares que posibilitan la creación de una película, y que le garantizan el control absoluto de sus filmes: guionista, director, productor y, ocasionalmente, actor. Lo cual le ha permitido hacerse con una atractiva filmografía totalmente independiente, inclasificable y alejada de cualquier moda; aún más, decididamente contracorriente, algo que tiene bastante mérito dentro del panorama del cine español de las últimas décadas. Y eso no sin arduas dificultades, que sin embargo ha sabido vencer con un tesón admirable que no es más que la constatación de su coherente entrega a su gran amor: el cine.

Pero no vamos a hablar aquí de sus películas, sino de otra de sus facetas: la de escritor. Y, en concreto, la de teórico y crítico cinematográfico (la otra es la de autor de ficción, habiendo publicado magníficos libros de relatos como *Camisa de once varas* o *Navidad, horrible Navidad*). De hecho, esos fueron sus orígenes en el mundo del cine, cuando ejerció en los años cincuenta como crítico en el periódico zaragozano *El Heraldo de Aragón*. El libro que comentamos, inicio de la



atractiva colección "Fahrenheit 451" de la editorial Ocho y Medio (título que, en su homenaje a la inolvidable obra de Ray Bradbury adaptada por François Truffaut, manifiesta el compromiso con el libro tradicional de un sello que además pertenece a la mejor librería cinematográfica de nuestro país), es por otra parte una muestra del reconocimiento que la labor de Borau ha tenido en nuestro mundo cultural y académico. Porque se trata de la publicación en un único tomo de sus discursos de ingreso en las Reales Academias de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (26 de octubre de 2001) y de San Fernando de Madrid (21 de abril de 2002). Aparte del interés de sus textos, se encuentra la importancia histórica de que por fin, con un siglo de retraso, el cine, el principal arte del siglo XX, ha sido reconocido como tal por las instituciones

tradicionalmente encargadas de velar por el cuidado de las artes. Porque el autor de *Furtivos* (quien ha sido profesor de guión en la Escuela Oficial de Cine y en la ECAM, además de presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas) es el primer hombre de cine que accede a la Academia zaragozana, y el segundo que lo hace en San Fernando (tras Luis García Berlanga; después de él, acaba de entrar Manuel Gutiérrez Aragón). Pero, pese a lo que pudiera pensarse, la llegada de cineastas a esos doctos templos del saber artístico no supone el embalsamamiento de su medio de expresión, sino sólo la constatación de que, aunque tarde, el ámbito académico ha sabido reconocer la importancia del cine como el gran arte de masas de nuestro tiempo. De manera que las academias modernas, pese a su desprestigio desde la época de las vanguardias decimonónicas, son más dinámicas, menos envaradas y menos rancias de lo que pudiera pensarse. En fin, que debemos alegrarnos, por eso de que más vale tarde que nunca... O, como finaliza simpáticamente Berlanga su discurso de contestación a Borau: *Ya lo ves: al final, académico: Nadie es perfecto*. Y es que el director de *La Sabina* llevaba muchos años antes que Trueba cantando las excelencias de Billy Wilder.

Aunque, por supuesto, el cine no tuvo que esperar a que algunos de sus creadores ingresaran en las academias para ser reconocido como arte con todas las de la ley (ya en los años diez Ricciotto Canudo lo denominó el séptimo arte), no debe olvidarse que surgió con cierto complejo de inferioridad, o por lo menos así se lo hicieron sentir los intelectuales. Por un lado, por su directa inspiración en las

formas más variadas de los espectáculos y entretenimientos populares, considerados indignos por los defensores del Arte culto y con mayúsculas. Por otro lado (lo que más nos interesa en este caso), por su condición de arte a la vez espacial y temporal, visual y narrativo, que le permite acudir a préstamos de las artes plásticas, la arquitectura, la literatura, el teatro, la música o la danza (además de estar técnicamente basado en la fotografía), facultad que sus detractores han aprovechado para atacarlo sin misericordia como arte bastardo. Porque en el cine se ha visto, tanto el culmen de la obra de arte total, como un descarado saqueador de las otras manifestaciones estéticas. Es decir, por el mismo motivo ha sido ensalzado y denostado.

Precisamente, una de las principales fuentes cinematográficas ha sido siempre la pictórica, desde el momento en que la imagen es el elemento expresivo central de este medio audiovisual. Y así, tras estos circunloquios, llegamos al asunto del libro de Borau: las relaciones e interinfluencias entre el cine y la pintura. En concreto, la primera parte, "La Pintura en el Cine", es el discurso de ingreso en la Academia de San Luis (incluyendo su correspondiente discurso de contestación por parte de José Pasqual de Quinto y de los Ríos), mientras que la segunda, "El Cine en la Pintura", constituye el que leyó en San Fernando (con la citada contestación berlanguiana); a su vez, ambas prologadas por el también académico de Madrid Francisco Calvo Serraller. Y como tales discursos académicos, no deben entenderse a modo de obras cerradas que agotan los temas, sino como pequeños ensayos que apuntan algunos de los aspectos principales

y abren posteriores vías. Nada más y nada menos.

El primer discurso es un amplio repaso por las numerosas influencias pictóricas que se pueden apreciar en el cine. No es la primera vez que se estudia en España dicho asunto, ya que ha solido ser muy del gusto de los historiadores del arte, como si sólo valorásemos el cine por sus conexiones con la pintura, sin tener en cuenta sus especificidades expresivas. Por citar sólo un ejemplo, existe un excelente libro de Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual* (Barcelona, Paidós, 1995), que analiza con detalle las diferentes relaciones entre ambas artes. Pero el discurso de Borau tiene el interés de estar planteado desde el punto de vista de un cineasta, que además, significativamente, nunca ha incluido en sus películas referencias pictóricas. Es decir, un director que ha creído en la total autonomía del cine respecto a una de las "artes mayores" cuya sombra siempre ha planeado sobre aquél, tanto en lo positivo como en lo negativo. Lo cual lo dota del necesario distanciamiento crítico para valorar el tema propuesto. Así, el autor de *Hay que matar a B*, distingue en primer lugar entre las presencias voluntarias de lo pictórico y las influencias más o menos inconscientes, que son las que más interesan a Borau.

Dentro de las presencias, pasan por estas páginas los *biopics* de pintores, los cuadros que aparecen en películas o los *tableaux vivants*. Respecto a las influencias, Borau se refiere a las vinculaciones con las vanguardias, a las evocaciones de determinados artistas o estilos, a los pintores cineastas, a los dibujos anima-

dos, a los directores artísticos, al uso de la luz y el color, para finalizar con un rápido repaso a las influencias o ausencias pictóricas en las tendencias cinematográficas de las últimas décadas.

Más atractivo aún resulta el segundo texto del libro: "El Cine en la Pintura". Ante todo porque ese sí que es un tema poco estudiado en nuestro país, de manera que el discurso de Borau se ha de convertir obligatoriamente en una obra de referencia para posteriores investigaciones por este camino. En él estudia lo que él mismo denomina *la otra cara de la moneda* del texto anterior, es decir, las diversas incidencias del cine en la pintura, ya que, como afirma el director de *Río abajo*, en el imaginario visual de los artistas contemporáneos el cine constituye uno de los principales referentes. Impacto que se manifiesta tanto en la representación de motivos y personajes cinematográficos (lo que supone la influencia más superficial, por palmaria), como, lo que es más importante desde el punto de vista estético, en un nuevo tratamiento de la iluminación, el encuadre y el movimiento.

De manera que, cuando los vanguardistas rusos muestran los destellos eléctricos o David Hockney pinta sus piscinas en radiante *technicolor*, no están haciendo otra cosa que recrear determinados efectos de la iluminación artificial propia del cine; cuando Lucien Freud corta violentamente los personajes de sus retratos, está aludiendo sutilmente a la fragmentación temporal característica del montaje; cuando Jacques Monory pinta un *Asesinato* en "cinemascope", nos muestra al culpable huyendo de la escena del crimen y a punto de salir fuera de

campo; y la plasmación futurista del dinamismo de la vida moderna tiene mucho de cinematográfica. Es decir, el cine ha enseñado a mirar a los artistas plásticos de otra manera, de la misma forma que la pintura educó visualmente al cinematógrafo desde su nacimiento. Sin embargo, igual que la fotografía hizo ver a los pintores del XIX que ya su misión principal había dejado de ser la reproducción mimética de la realidad, el cine constató la dura verdad de que la pintura está impedida por esencia para la auténtica representación del movimiento. Para eso (y para muchas cosas más) ya había surgido un nuevo arte, una auténtica "pintura en movimiento". De ahí que Borau recuerde acertadamente la cita de Apollinaire de que el cine *será para la pintura lo que la música es ya para la literatura, una purificación*. En el fondo, Lessing tenía razón, y por eso el autor de Leo casi termina con la lúcida sentencia de Fernand Léger tras rodar *Ballet mécanique*:

*No le demos vueltas. El Cine es dinámico y la Pintura, estática.*

En fin, un libro ameno, profundo y documentado, escrito con la fina ironía que siempre ha caracterizado a José Luis Borau. Además, debe resaltarse el buen gusto de la edición, con excelentes reproducciones fotográficas, tanto de fotogramas como de cuadros. Y entre sus atractivos, incluye nada más y nada menos que un Picasso inédito, el dibujo a la cera de la cabeza de un fauno que el artista consagrado dedicó al futuro cineasta en mayo de 1958, cuando acudió a su villa "La Californie" en Cannes para entrevistarle. Qué mejor que la obra del genio del arte del siglo XX (vinculado por muchos aspectos al cine) para iniciar un libro que nos ayuda a ver con otros ojos tanto el cine como la pintura, y que es un magnífico exponente de la vasta cultura (no sólo cinematográfica) de uno de los grandes maestros del cine español.