



**UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA**
Unidad Xochimilco

**DIVISIÓN DE
CIENCIAS
SOCIALES Y
HUMANIDADES**

LOS MARCADORES INTERTEXTUALES COMO ESTRATEGIA PEDAGÓGICA EN EL CINE DOCUMENTAL, BIOGRÁFICO Y FICCIONAL SOBRE ARTES PLÁSTICAS

TRABAJO TERMINAL

DE LA CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

QUE PRESENTA:

YARA CAROLINA HERRERA HUERTA

ASESORES

Dr. Lauro Zavala Alvarado

Dra. Araceli Soní Soto

Dtte: Rocío González de Arce

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO

SEPTIEMBRE 2021

A mis padres, por su amor y apoyo incondicional.

*A mi madre, por ser ejemplo de fortaleza, por su paciencia
y por creer en mí hasta el final.*

*A mi hermano, por ser la luz de mis días, por darme la
fuerza y motivación para seguir.*

INTRODUCCIÓN

Los marcadores intertextuales como estrategia pedagógica en el cine documental, biográfico y ficcional sobre artes plásticas es un Trabajo Terminal de la carrera de Comunicación Social resultado de un año de trabajo en el área de concentración especializada en análisis cinematográfico.

Este trabajo que nace por gusto propio hacia el cine y las artes plásticas tiene como objetivo principal presentar una propuesta de análisis fílmico sobre las funciones pedagógicas de la intertextualidad como recurso para reforzar, ampliar y profundizar en el aprendizaje de la historia del arte y las artes plásticas mediante el cine.

Partiendo de considerar que toda película es un texto en diálogos con otros textos, el primer capítulo comprende el concepto mismo de intertextualidad y cómo este se aplica al cine de temática artística. Este modelo de análisis funciona a partir de la identificación de los marcadores intertextuales referentes a las artes plásticas contenidos en cada una de las películas agrupadas en las tres categorías (cine documental, biográfico y de ficción) para, tomando como base la taxonomía de Bloom (que permite cubrir todos los tipos de procesos cognitivos, desde los más simples hasta los más complejos), ejemplificar con la filmografía seleccionada los procesos cognitivos que detonan en el espectador estos intertextos.

El segundo capítulo explora brevemente el nacimiento del cine documental hasta su consolidación como género cinematográfico, que deriva en un subgénero de temática artística. Tras el visionado del corpus de películas correspondientes a este, se lleva a cabo un análisis de casos en el que se identifican los marcadores intertextuales para, de esta manera, presentar las funciones pedagógicas de la intertextualidad en este género.

En el tercer capítulo correspondiente al cine biográfico, se enumeran las características que tienden a seguir estas realizaciones y se lleva a cabo el análisis intertextual. Por último, el capítulo cuatro se centra en la presencia de las artes plásticas en el cine de ficción y de qué manera se intersectan con el cine.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: INTERTEXTUALIDAD

- 1.1 Intertextualidad
- 1.2 Las artes plásticas como intertexto cinematográfico
- 1.3 La ampliación del conocimiento artístico mediante el cine

CAPÍTULO II: MARCADORES INTERTEXTUALES EN EL CINE DOCUMENTAL

- 2.1 El cine documental sobre artes plásticas
- 2.2 Análisis de casos: marcadores intertextuales
- 2.3 Funciones pedagógicas de la intertextualidad
- Conclusiones

CAPÍTULO III: MARCADORES INTERTEXTUALES EN EL CINE BIOGRÁFICO

- 3.1 El cine biográfico sobre artistas plásticos
- 3.2 Análisis de casos: marcadores intertextuales
- 3.3 Funciones pedagógicas de la intertextualidad
- Conclusiones

CAPÍTULO IV: MARCADORES INTERTEXTUALES EN EL CINE DE FICCIÓN

- 4.1 Las artes plásticas en el cine de ficción
- 4.2 Análisis de casos: marcadores intertextuales
- 4.3 Funciones pedagógicas de la intertextualidad
- Conclusiones

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

FILMOGRAFÍA

CAPÍTULO I

INTERTEXTUALIDAD

1.1 Intertextualidad

Dentro de los estudios literarios y de las ciencias del lenguaje, el concepto de intertextualidad es uno de los más abordados por críticos y teóricos de la literatura. Julia Kristeva, teórica búlgaro-francesa, retoma y desarrolla dicho concepto a partir del estudio de los textos teóricos del lingüista soviético Mijaíl M. Bajtín (uno de los precursores del estudio del discurso y la relación entre distintos géneros discursivos). Así, en el capítulo “*Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*”, de su libro *Semiótica I* (1978), Kristeva afirma que todo texto está construido como un mosaico de citas, resultado de la absorción y transformación de otro texto.

Definida como la relación existente de un texto con otro texto como producto de una red de significación a la cual llamaremos intertexto (Zavala, pp. 28), este término hace referencia a una relación de reciprocidad entre los textos, o, mejor dicho, a una relación entre ellos, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada (Villalobos, 2003). Así, la intertextualidad pasa de ser un concepto en el análisis literario, a ser una disciplina de naturaleza transdisciplinaria cuyo análisis puede establecerse en diálogo con diversas disciplinas como la pintura, el cine, la fotografía, la filosofía, la historia del arte, entre otras.

Entendamos como texto a todo producto cultural (ya sea una película, una novela, un video, un poema, una obra pictórica, una canción) que funciona como un tejido de elementos significativos que se relacionan entre sí, por lo que pueden ser estudiados en términos de las redes a las que pertenecen (Zavala, 2007). En este sentido, la intertextualidad puede interpretarse como el nudo en donde se agrupa un significado con otro, donde se vinculan unos textos con otros y se lleva a cabo la construcción de sentido, determinada por aquellas redes de significado que vamos tejiendo a lo largo de nuestra vida, constituidas a partir de experiencias y de la combinación de distintos códigos previamente leídos, vistos o escuchados.

En palabras de Lauro Zavala: “[...] la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. O más exactamente, la intertextualidad es resultado de la mirada que la construye.”¹. Lo anterior refiere a que la asociación intertextual no depende exclusivamente del texto mismo o de su autor, sino del espectador y su perspectiva, por lo que la construcción intertextual de sentido depende, en gran medida, del bagaje cultural del espectador y su capacidad de identificar las referencias. Así, el receptor pasa de ser un agente pasivo cuyas habilidades y conocimientos (competencias y enciclopedia) como decodificador de

¹ Idem.

mensajes se reducen a un conjunto de diversos procesos de distinción social, a ser un actante productivo y generador de interpretaciones. Esto supone que el concepto mismo de intertextualidad funge como una teoría de la comunicación en la que el receptor (trátese de lector, observador, usuario o consumidor) es en realidad el creador de significación en todo proceso comunicativo.²

En la teoría de la intertextualidad, el campo en el que un texto se escribe es un campo *ya-escrito*, puesto que la producción de textos consta de tomar los ya existentes y dotarlos de un nuevo enfoque. De esta manera, se considera que todo texto forma parte de un conjunto de reglas de enunciación -a las que podemos llamar discurso-, y el estudio de la intertextualidad aborda también la relación entre contextos de significación.

En su libro *Manual de análisis narrativo: literario, cinematografía, intertextual* (2007), Lauro Zavala enumera dos posibles contextos de interpretación para llevar a cabo un análisis intertextual:

- 1) Según las condiciones en que se produce el texto interpretado, tomando en cuenta el contexto histórico de producción, distribución o enunciación
- 2) A partir de las condiciones en que se produce la interpretación según el horizonte de experiencia y de expectativas, la enciclopedia y competencias de lectura, la finalidad (o ausencia de finalidad) de la interpretación, la hipótesis de lectura (atribuciones del lector) y las contingencias personales y materiales de la interpretación.

Estos procesos interpretativos, de apropiación de sentido y producción de asociaciones que dan sentido al concepto de intertextualidad son exclusivos de la cultura contemporánea, dado que categorías como la asociación, reflexión o imitación son provenientes de una tradición ya establecida: la *tradición de lo clásico*. Ahora, en una época en la que la complejidad cultural resulta ser mayor comparada con otros momentos históricos, heredamos una tradición de ruptura no solamente ante lo clásico, sino ante la misma ruptura anterior. Esta se inscribe como la tradición de lo nuevo, de la modernidad. Una coexistencia entre la tradición clásica y la moderna que nos sumerge en lo que llamamos el espacio cultural de la posmodernidad.³

Como se ha mencionado, el concepto de intertextualidad ocupa un lugar excepcional entre los procedimientos literarios. Esta adquiere distintas

² Ibid.

³ Ibid.

significaciones según los principios de la época que se sirve de ella (Pavlicic, p. 87). En este contexto podemos ubicar el análisis desde dos vertientes: desde la perspectiva moderna y la posmoderna (la principal diferencia entre ambas destaca por su relación con el pasado, ya sea por romper con él o servirse de él).

Así, en la perspectiva moderna la relación intertextual se establece por la creación de lo nuevo. Esta se basa en la premisa de que, con la llegada de los nuevos tiempos, todo debe ser diferente a lo que era antes. Dicho de otra manera, el modernismo escoge textos concretos con el objetivo de destruirlos (dado que estos son considerados como símbolos de lo viejo), al tiempo que rechaza todo aquello que no fue escogido.

Por otro lado, la perspectiva posmoderna establece su relación intertextual por medio del reavivamiento de lo viejo, es decir, por incluir el pasado dentro de sí. Siguiendo esta línea, la conciencia posmoderna mantiene que el pasado participa vivamente en el presente (en especial en el ámbito artístico), por lo que, para que un texto pueda ser entendido por su lector, debe tener dentro de sí algo viejo y dicho lector debe contar con las nociones pertinentes para poder entenderlo. Esta perspectiva -a diferencia de la moderna-, no establece una relación con lo individual, sino que se vincula con un grupo de textos, remitiéndose así a todo un género, época o convención literaria.⁴

En el ámbito cinematográfico, el concepto de intertextualidad se traduce aplicado al cine clásico, moderno y posmoderno gracias a la ruptura de las tradiciones. Para poder entender el papel de la intertextualidad en el cine repasemos brevemente la división que nos ayudará a visualizar y comprender mejor estas rupturas:

El cine clásico (que se encontraba en auge a inicios del siglo XX), tenía una narrativa especializada y cada estudio cinematográfico tenía un género definido, así como sus actores. La narrativa de este cine tenía como base la estructura aristotélica (principio, desarrollo o nudo y desenlace) es decir, aquella en la que el protagonista tiene definido un objetivo a alcanzar y el antagonista actúa en contra de que este se cumpla. Este cine se caracteriza por respetar las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones (Zavala, 2005).

Fue en los años 60 que se genera una ruptura con la narrativa clásica y nace el cine moderno, que promulga la mirada del autor y construye nuevas narrativas que rompen con el relato clasicista dado su compromiso con las vanguardias. La existencia de este tipo de cine es gracias a las diversas formas de experimentación

⁴ Ibid.

de directores a partir de una visión personal de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico.

Por otra parte, el cine posmoderno es considerado un cine de alusión por su tendencia a mirar en el pasado y retomar épocas, géneros, personajes o historias a las que pueda dotar de una nueva mirada. Este tipo de cine se vale del reavivamiento del pasado para apelar a la nostalgia en el receptor (muchas veces sin aportar en la creación de nuevas vivencias para el espectador).

Por lo que se refiere a la intertextualidad, bien aplicada puede fomentar la apertura a la cultura apelando a la curiosidad del espectador, así como al reconocimiento de textos previamente conocidos. Dicho lo anterior, para llevar a cabo un ejercicio de identificación o reconocimiento de los intertextos contenidos en películas sobre o en relación con las artes plásticas, el espectador puede hacer uso de los marcadores intertextuales como una estrategia pedagógica para la comprensión de los textos. Es importante señalar que hay más de 100 categorías de marcadores intertextuales en el glosario para el estudio de la intertextualidad, sin embargo, este trabajo se enfocará en un listado reducido de términos para el estudio de la filmografía seleccionada, estos son:

Alusión. Referencia, explícita o implícita, a un pre-texto específico o a determinadas reglas genológicas.

Cambio de firma. Obra de autor poco conocido, con firma de autor famoso.

Cita visual. Fragmento de un texto (video, película, fotografía, obra pictórica) inscrito en el interior de la película.

Falsificación – Ahí te estás. Firma falsa, obra auténtica.

Falso. Falsificación de obra, fecha o firma.

Falsos verdaderos. Término propuesto para hacer referencia a obras firmadas por el autor, pero no hechas por él, como en el caso de los papeles para litografías firmados en blanco por Dalí (Roque, 30).

Homenaje. Toda obra de arte es a la vez un homenaje y una crítica a las obras de arte que han existido anteriormente (Robert Motherwell, cit. en Del Conde).

Influencia. Todo el arte imita al arte, especialmente a partir del manierismo. La pintura barroca proviene del grabado, así como gran parte de la arquitectura colonial. Tamayo proviene de Picasso y del arte prehispánico (Del Conde).

Mención. Referencia explícita a un pre-texto ajeno al cuerpo del texto.

Metaficción tematizada. En este caso, una narración cuyo protagonista es un creador/a/es/as (escultor, pintor, grabador, diseñador, etc.), o narración cuyo tema

es la creación, producción, distribución o lectura de una narración o una creación de cualquier naturaleza.

Pastiche posmoderno. Superposición de elementos procedentes de varios estilos. Ejemplo: La cena de Emaús, obra del falsificador de Vermeer, Hans Van Meegeren, en donde el rostro de Jesús fue inspirado en una fotografía de Greta Garbo (Weinberg, 19).

Plagio. Acto de apropiación a partir de una copia firmada por el autor apócrifo. En el contexto posmoderno, donde se relativizan los conceptos de causa-efecto, originalidad y autoría, el concepto legal de plagio está sujeto al contexto de interpretación.

Préstamo. En el contexto del arte, este término se refiere a la apropiación de detalles específicos de otra obra. Sin embargo, virtualmente todo préstamo es a perpetuidad, pues rarísimamente puede devolverse. Ejemplo: Tierra dormida, de Diego Rivera, en Chapingo, a partir de fotografías de Edward Weston (Del Conde).

Representación. Consecuencia de estar en lugar de algo. El presupuesto de los discursos de la modernidad (arte, literatura, ciencias) consiste en afirmar que la realidad puede ser representada. Sin embargo, ya en sus orígenes se desarrolló, de manera paralela, lo que algunos han llamado descrédito de la realidad, es decir, la desconfianza ante toda forma de representación de la realidad.

Reproducción. Protegida por derechos de autor.

Esta investigación parte de considerar que toda película es un texto en diálogos con otros textos, los cuales pueden ser otras películas, piezas musicales, libros, aspectos de la cultura pop y las artes plásticas: fotografía, escultura, arquitectura, pintura, grabado, dibujo, caligrafía, narrativa gráfica, entre otras.

1.2 Las artes plásticas como intertexto cinematográfico

Podemos identificar varios ámbitos en los que las artes plásticas y el cine intersectan:

- ❖ Las artes plásticas como parte del diseño de arte.

Durante la realización cinematográfica intervienen una gran cantidad de personas para la construcción de la escenografía, como encargados de las artes escénicas y de decoración apoyados por pintores, constructores y carpinteros. En estos casos, elementos como la utilería (*atrezzo*) y otros que aparecen en escena aportan pequeños detalles que dan realismo a la historia.

Desde la génesis del cine hemos sido testigos del uso de diversos recursos como la pintura en vidrio o la construcción escenográfica en manos de carpinteros para la ambientación de películas. Tomemos como ejemplo el cine expresionista y sus decorados, que utilizan la pintura como escenografía. En este sentido, *El Gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920) y *Metrópolis* (Lang, 1927) son ejemplos en los que se incorporan en los decorados las luces y sombras y construcciones alteradas.⁵

Por otra parte, destacan las contribuciones de Salvador Dalí a las escenografías de películas como *Moontide* (Mayo y Lang, 1942), en la que el cuadro *Máquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista* (1941) estaba destinado a usarse en la película. También, el caso de *Goya en Burdeos* (1999), en la que se utiliza un *tableau vivant* de *La pradera de San Isidro* (1788), en el que el fondo de la escena es el propio cuadro.



Tableau vivant de La pradera de San Isidro.

⁵ Posada, E. La escenografía como arte en el cine. Recuperado de [La escenografía como arte en el cine - Críticas | Sinopsis | Comentarios \(elespectadorimaginario.com\)](#)

❖ Las influencias de las artes sobre la cinefotografía.

En la gran pantalla, las películas han empleado la influencia de las diferentes artes plásticas en múltiples formas. En el caso de la pintura, esta ha inspirado ambientaciones, vestuario, e influido en aspectos compositivos y tratamientos luminosos, así como en motivos temáticos. Entre los directores de cine cuyos largometrajes han tenido una notable influencia del arte pictórico (dado que en su formación se integra el estudio del arte y la pintura) encontramos a figuras como Eisenstein, Jarman, Greenaway o Welles, por mencionar solo a unos cuantos.

En este aspecto, podemos citar de ejemplo películas como *Shirley: Visions of Reality* (Deutsch, 2013), que tiene como referente para la composición y colores trece cuadros del pintor estadounidense Edward Hopper; *El último tango en París* (Bertolucci, 1972), que al poner a sus personajes detrás de vidrios con ciertos corrugados los asemeja a los personajes torturados del pintor Bacon, o *Barry Lindon* (Kubrick, 1975), en la que el director intenta iluminar y componer para que la película se asemejara a la pintura del siglo XVIII.

Por último, otra manera en la que puede reflejarse la influencia de las artes en el cine es incluyendo “cuadros vivientes” -conocidos como *tableaux vivants*- haciendo una representación de la obra pictórica en pantalla. Sirva de ejemplo la película *About Schmidt* (Payne, 2002), que incluye una representación del protagonista a la obra *La muerte de Marat* (1793), realizada por Jacques-Louis David, o en la película *Las aventuras del barón Munchausen* (Gilliam, 1988), que hace una recreación de uno de los cuadros más importantes del siglo XV, en plenitud del Renacimiento italiano: *El nacimiento de Venus* (Boticelli, s. XV).



El nacimiento de Venus (Boticelli, s. XV) y Las aventuras del barón Münchhausen (Gilliam, 1988)

❖ La aparición a cuadro de obras plásticas.

Cuando hablamos de la presencia de lo pictórico en el cine, la idea más común refiere a la aparición de cuadros en una película, trátense de obras creadas expresamente para la pantalla, o de aquellas que forman parte de la Historia del Arte y son incluidas para construir la realidad fílmica. En el cine, es común que las pinturas enmarcadas sean utilizadas como un decorado en la puesta en escena o el plano, rodeando a los personajes. Por ejemplo, *La Gioconda* (1503) y otras obras del renacentista italiano Leonardo da Vinci en *El código Da Vinci* (Howard, 2006); *La pesadilla* (1781) de Johann Heinrich Füssli en *Gothic* (Russell, 1986) o “El Niño con Manzana” del artista ficticio Johannes Van Hoytl en la película *The Grand Budapest Hotel* (Anderson, 2014).



Fotograma de *The Grand Budapest Hotel* (W. Anderson, 2014)

En otras ocasiones, las pinturas traspasan este uso decorativo para convertirse en un objeto dotado de significado con el que los protagonistas establecen algún tipo de relación. En este contexto, lo pictórico pasa de lo decorativo a lo simbólico (Barrientos, 2017).

❖ Los biopics sobre artistas plásticos.

En la historia del cine son muchos los ejemplos de películas biográficas que retratan la vida de artistas plásticos. Ejemplos podemos encontrar desde los años treinta, con la cinta *Rembrandt* (1936) producida por Alexander Korda o el filme de Albert Lewin “*The Moon and Sixpence*” (1942), sobre la vida del pintor posimpresionista Paul Gauguin, que inauguran un subgénero de recreaciones fílmicas inspiradas en los artistas más populares. Van Gogh, El Greco, Salvador Dalí, Frida Kahlo, Gustave Klimt, Toulouse Lautrec, Auguste Rodin, Tina Modotti, Andy Warhol, y un largo etcétera de artistas han sido (algunos en más de una ocasión) objeto de versión cinematográfica.

❖ Documentales sobre el proceso creativo en las artes plásticas.

En aras de la cinematografía artística podemos encontrar también la producción documental de temática pictórica, que engloba tanto a pintores como a obras. En este caso, encontramos infinidad de documentales que versan sobre la vida y obra de artistas plásticos, por ejemplo, *Finding Vivian Maier* (Maloof, 2013), sobre la - hasta hace poco- fotógrafa desconocida que dejó un valorado legado fotográfico, o, *Un retrato de Diego: La revolución de la mirada* (Figueroa y López, 2007), sobre los momentos de inspiración del muralista mexicano.

Son comunes los documentales sobre el proceso creativo en las artes plásticas en películas como *El misterio Picasso* (Clouzot, 1956), que nos muestra al artista malagueño acompañando su proceso con el uso de novedosas técnicas cinematográficas, o en *Ceux de chez nous* (Guitry, 1919), donde Renoir es filmado pintando, ya anciano, con dificultad debido a su enfermedad.

En cuanto a los documentales sobre obras pictóricas específicas encontramos ejemplos como *Girl With a Pearl Earring: And Other Treasures from the Mauritshuis* (Bickerstaff, 2015), que trata sobre una de las obras de arte más famosas del mundo: *La joven de la perla* (Girl with a Pearl Earring) de Vermeer, o *El cuadro* (Sanz, 2019), que aborda el estudio de uno de los lienzos más famosos de Velázquez, “Las Meninas”. Hay que mencionar, además, documentales como *Tim’s Vermeer* (Teller, 2013) o *David Hockney: Secret Knowledge* (2002), que refieren sobre el uso de instrumentos ópticos empleados por artistas.

1.3 La ampliación del conocimiento artístico mediante el cine

Dadas las relaciones intertextuales de las artes plásticas con el cine, las películas han sido frecuentemente utilizadas para su enseñanza. A través de los años el cine se ha convertido en una de las manifestaciones artísticas de mayor consumo, por lo que es necesario destacar el papel que este tiene no solo como forma de expresión, sino como transmisor de mensajes.

Desde su nacimiento, la imagen cinematográfica ha evolucionado y ha adaptado sus contenidos inspirándose en la sociedad, el arte, la cultura o la historia. Por ello, el estudio de las relaciones e influencias mutuas entre la representación pictórica y la cinematográfica constituye un campo analítico de gran interés para las distintas disciplinas humanistas (Ríos y Escalera, 2014). En la actualidad, el cine histórico y sus semejantes (en este caso, el documental y biográfico) juegan un papel importante en los espectadores dado que, en numerosas ocasiones, funcionan como una primera vía o aproximación del espectador a determinados conocimientos o conceptos (Ortega, 2020). Ya sea con la traducción de un texto biográfico al lenguaje fílmico, la alusión a épocas y movimientos artísticos o la influencia técnica de determinados artistas y sus obras (desde la composición, iluminación, paleta de colores), la filmografía artística supone una fuente de conocimiento que favorece los procesos de aprendizaje cognitivo del individuo.

Dadas las numerosas confrontaciones entre docentes, investigadores e historiadores en torno al tema hay una necesidad de analizar crítica y documentalmente la información recibida. Como señala Ortega (2020), el cine, en su afán de generar un producto mediático, llega a apartar al espectador de la

realidad histórica, al haber generado en él una importante distorsión de los hechos gracias a lo representado en los respectivos filmes. Ante esta situación, el individuo debe desplegar ciertas competencias observacionales para identificar, analizar, reflexionar, hacer analogías y sintetizar la información que le está siendo otorgada.

Desde esta perspectiva, el cine es, sin duda, una herramienta pedagógica complementaria para la ampliación del conocimiento artístico, sin embargo, hace falta sistematizar el uso didáctico de la relación intertextual entre cine y artes plásticas para que se aproveche al máximo y se potencie.

En el año 1956, el psicólogo cognitivista Benjamín Bloom publicó su conocida taxonomía de Objetivos Educativos, atendiendo tres dominios considerados como “dimensiones” del aprendizaje establecidos en la teoría. El primero, el Dominio Cognitivo, está asociado al procesamiento de información, generación de conocimiento y habilidades mentales; seguido del Dominio Afectivo, asociado a las actitudes, sentimientos y habilidades emocionales y, por último, el Dominio Psicomotor, asociado a acciones manuales o físicas y a habilidades manipulativas (Caeiro, 2019). En este modelo propuesto por Bloom, él considera que el dominio cognitivo encajaba y servía para comprender el proceso que lleva al aprendizaje. Esta propuesta dividida en categorías que Bloom describe como sustantivos, están organizados en orden ascendente, partiendo de Habilidades de Pensamiento de Orden Inferior que van hacia Habilidades de Pensamiento de Orden Superior. Organizadas de esta manera, encontramos de inferior a superior: *Knowledge, Comprehension, Application; Analysis, Synthesis y Evaluation*⁶.

En relación con lo anterior, en los años 90, esta Taxonomía fue revisada a profundidad por los discípulos de Bloom (Anderson et al., 2001), resultando en la publicación de lo que se conoce como la Taxonomía Revisada de Bloom, la cual será utilizada para llevar a cabo el análisis que nos compete. Esta revisión planteó un cambio de la secuencia en las categorías dentro del modelo primo, así como la sustitución del uso de verbos clave que expresan acciones en lugar de sustantivos para cada categoría. Con el fin de ilustrar este modelo descrito, a continuación, se presenta una tabla con las categorías en orden ascendente, de inferior a superior:

⁶ Conocimiento, Comprensión, Aplicación; Análisis, Síntesis y Evaluación.

PROCESOS COGNITIVOS DE ORDEN SUPERIOR			
CREAR	PALABRAS CLAVE		ACCIONES
Cambiar o crear algo nuevo. Recopilar información de una manera diferente combinando sus elementos en un nuevo modelo o proponer soluciones alternativas.	Adaptar Añadir Construir Cambiar Componer Crear Descubrir Diseñar Experimentar Innovar Mejorar Maximizar Minimizar Modelar Desarrollar Transformar	Modificar Elaborar Planear Sustituir Suponer Reescribir Teorizar Proponer	Construir Diseñar Trazar Idear Planificar Producir Hacer
EVALUAR	PALABRAS CLAVE		ACCIONES
Justificar. Presentar y defender opiniones realizando juicios sobre la información, la validez de ideas o la calidad de un trabajo basándose en una serie de criterios	Medir Evaluar Decidir Apoyar Defender Justificar Criticar Juzgar Valorar Opinar	Influir Demostrar Recomendar Argumentar Convencer Deducir Testar Explicar Debatir	Atribuir Comprobar Deconstruir Integrar Organizar Esquemmatizar Estructurar
ANALIZAR	PALABRAS CLAVE		ACCIONES
Examinar en detalle. Examinar y descomponer la información en partes identificando los motivos o causas, realizar inferencias y encontrar evidencias que apoyen las generalizaciones.	Examinar Razonar Comparar Preguntar Establecer Ordenar Categorizar Investigar Diferenciar	Distinguir Asumir Destacar Separar Agrupar	Atribuir Deconstruir Integrar Organizar Esquemmatizar Estructurar

	Reorganizar Buscar similitudes	
APLICAR	PALABRAS CLAVE	ACCIONES
Usar en una nueva situación. Resolver problemas mediante la aplicación de conocimiento, hechos o técnicas previamente adquiridas en una manera diferente.	Actuar Transferir Identificar Organizar Calcular Hacer uso Entrevistar Demostrar Enseñar Agrupar Usar Resumir Conectar Desarrollar Simular Categorizar Emplear Unir Seleccionar Elegir Planear	Desempeñar Ejecutar Implementar Usar Emplear Realizar
COMPRENDER	PALABRAS CLAVE	ACCIONES
Mostrar entendimiento a la hora de encontrar información del texto. Se demuestra comprensión básica de hechos e ideas.	Preguntar Revisar Clasificar Traducir Interpretar Observar Comparar Discutir Contrastar Mostrar Informar Resumir Inferir Expresar Interpretar Explicar Dar ejemplos	Clasificar Comparar Ejemplificar Explicar Inferir Interpretar Parafrasear Resumir
RECORDAR	PALABRAS CLAVE	ACCIONES
Recordar hechos/datos sin necesidad de entender. Se muestra material aprendido previamente mediante el recuerdo de términos, conceptos básicos y respuestas.	Elegir Cuándo Observar Cómo Copiar Quién Definir Mostrar Nombrar Listar Citar Memorizar Por qué Decir Reconocer Dónde Relacionar	Describir Encontrar Identificar Listar Localizar Nombrar Reconocer Recuperar
PROCESOS COGNITIVOS DE ORDEN INFERIOR		

CAPÍTULO II

MARCADORES INTERTEXTUALES EN EL CINE DOCUMENTAL

2.1 El cine documental sobre artes plásticas

Para hablar de cine documental usualmente se recurre a hacerlo a partir de su oposición con otro de los grandes dominios de la producción cinematográfica: el cine de ficción o cine argumental. La manera más sencilla de poder diferenciarlos es a partir de la definición misma del documental como una secuencia de imágenes y sonidos organizados dentro de una lógica de hechos reales y no ficticios, cuya función primaria es la de servir como vehículo de información o pieza didáctica, con el fin de reproducir la realidad, dando una imagen del mundo tal como es (Pulecio, s.f.).

Recordando los orígenes del cine, los hermanos Lumière desempeñaron un papel clave en lo que fue la película documental con sus filmaciones de escenas cotidianas como "*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*" (La salida de la fábrica). Tras el éxito que significó el *cinematographe*, en los próximos años se fueron introduciendo mejoras hasta que, en el año 1907, el número de asuntos documentales sobrepasaban a las de ficción. Como parte del primer periodo del cine documental encontramos producciones cuyas temáticas fueron en relación con el mundo animal y propagandas políticas, cercanos a considerarse un antecedente del reportaje. No fue hasta 1915 que Sacha Guitry, director y guionista francés, hizo *Ceux de chez nous*, filme considerado como el documental más cercano a lo artístico en aquel entonces. Esta producción que buscaba reivindicar la imagen de los artistas e intelectuales franceses, haciendo contrapeso a la supremacía germana del momento, muestra a artistas como Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, entre otros (Lladó, 2016).

La década de 1920 tuvo un número significativo de artistas plásticos interesados por el cine. Al ser considerado como un arte pictórico, generaba interés principalmente por su estructura, ritmo e interrelación con la luz. Este cine de carácter artístico gozó de un momento de gloria que se vio afectado por la aparición del sonoro y la crisis económica, determinando grandes cambios en el cine documental.

Más tarde, el periodo que comprende entre mediados de los años treinta hasta finales de los cincuenta fue concebido como la edad de Oro del documental de arte. Una vez que el cine se adaptó a los nuevos avances, integró a las imágenes de los documentales el acompañamiento de una voz radiofónica que ilustraba un desarrollo explicativo. En su libro *La representación de la realidad* (1997), Bill

Nichols señala que la narración de un suceso es la reivindicación de la historia, por ello, el comentario a través de la *voz en off* de narradores, periodistas y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales.

En las décadas de finales de los años cuarenta y los años cincuenta directores e historiadores de arte comienzan a experimentar aplicando la historia del arte al cine intentando hacer de este un nuevo medio divulgativo. Finalmente, en 1950 se produce el primer largometraje que tematiza el acto creativo, teniendo como protagonista a Picasso en *Le Mystère Picasso* (El misterio Picasso, 1957) bajo la dirección de Henri-Georges Clouzot.

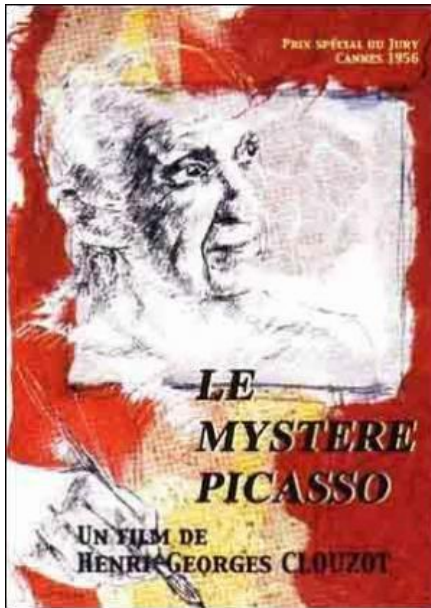
El auge del cine de ficción, la televisión y la aparición de las retransmisiones en directo supusieron otra crisis para el cine documental artístico durante la década de los sesenta. Esta transición de una década a otra destaca por la aparición de una nueva generación de documentalistas que derivó en la producción de documentales más creativos.

Hoy, el cine documental ha incrementado su producción y temáticas.

Respecto a temas pictóricos podemos encontrar documentales que abarcan pintores y obras. Así, podemos listar una serie de películas del género documental que versan sobre la vida y obra de artistas plásticos. Por ejemplo, *Cézanne: retratos de una vida* (Exhibition on Screen: Cézanne – Portraits of a Life) de Phil Grabsky, es un documental que traslada a la pantalla la muestra homónima exhibida en el Museo de Orsay, en París; *El Bosco. El jardín de los sueños* (José Luis López Linares, 2016) y *El mundo rotundo de Fernando Botero* (Phil Grabsky, 2018).

Por lo que se refiere a las producciones cinematográficas que tratan obras pictóricas podemos citar documentales como *El muro y el machete* (s.f.), *El Sol de Membrillo* (Víctor Erice, 1992) y el capítulo de “*La mitad invisible*” dedicado a Las Meninas de Diego Velázquez (Blanca Flaquer, 2009).

2.2 Análisis de casos: marcadores intertextuales



LE MYSTÈRE PICASSO

Dirección: Henri-Georges Clouzot

País: Francia

Año: 1956

Duración: 75 min.

Productoras: Filmsonor

“Para saber lo que ocurre en la mente de un pintor sólo tenemos que seguir sus manos.”

— Henri-Georges Clouzot

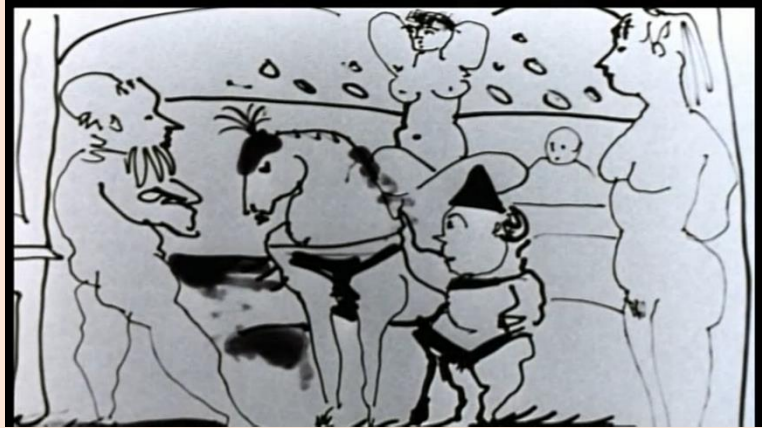
Le Mystère Picasso es un documental que retrata al pintor malagueño Pablo Ruiz Picasso durante el proceso de creación de un total de 18 cuadros. Filmado en el estudio del artista durante tres meses de trabajo, vemos a la cámara convertirse en un lienzo sobre el que aparecen los trazos de Picasso.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
ALUSIÓN IMPLÍCITA	El documental fue filmado en la década de los años 50, por lo que las obras producidas durante estos meses pertenecen a sus “obras tardías”. Las piezas producidas en esa época incorporan elementos diferentes de sus periodos pasados (periodo azul, surrealista, cubista, africano, etc.).

CITA VISUAL





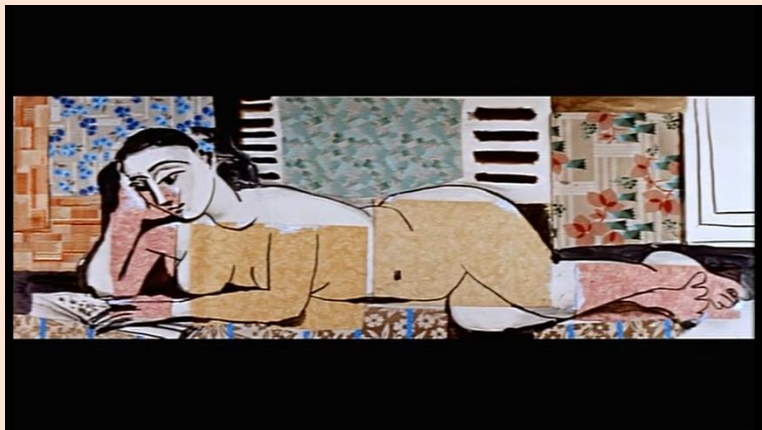


- *“Bien, lo dejaré como está.*
- *Hay algo que me preocupa. Los espectadores creerán que hiciste esto en 10 minutos.*
- *¿Cuánto tiempo trabajé?*
- *5 horas*
- *Ahora todos lo saben.”*

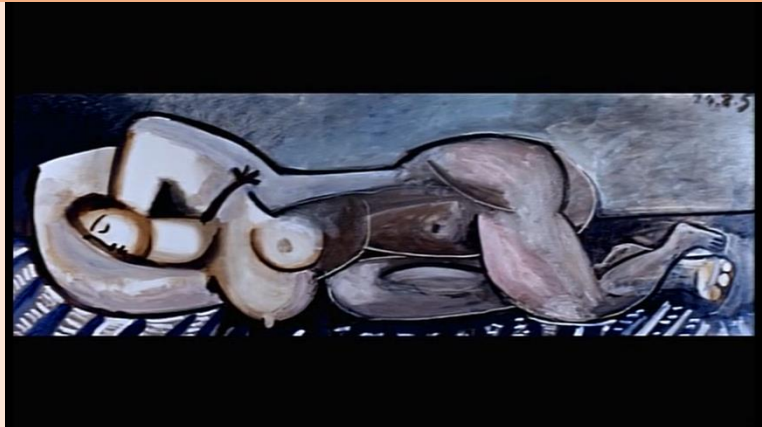
COLLAGE



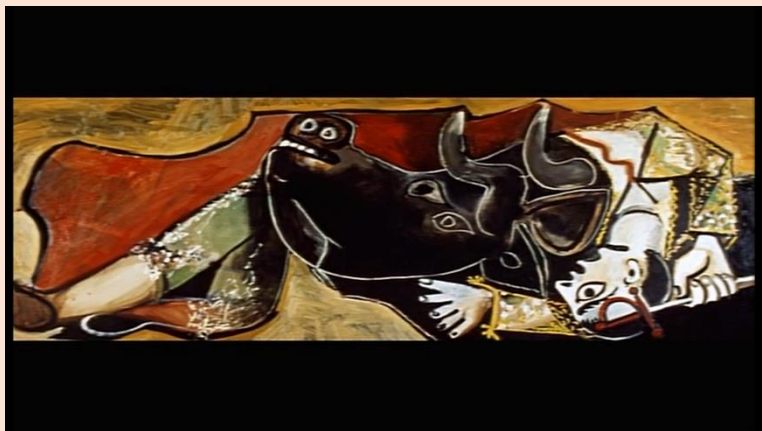
Obra referida: Still life on the dresser (1955)



Obra referida: Lying naked woman (1955)



Obra referida: Lying naked woman (1955)



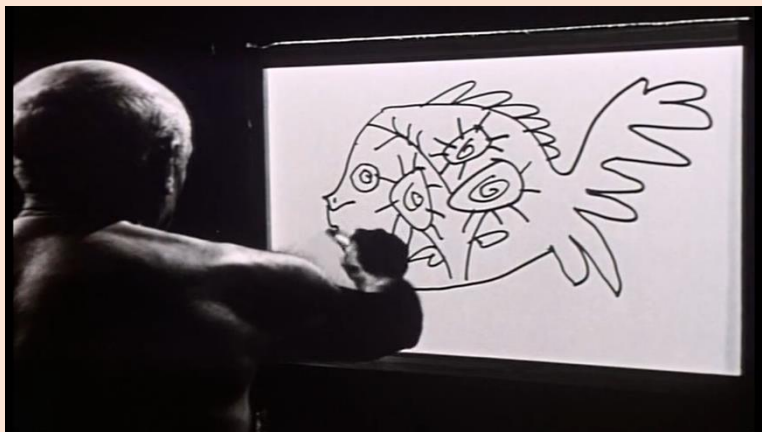
Obra referida: Bullfighting Scene (The torero is raised) (1955)

Función que cumple:

El espectador puede percatarse fácilmente de la variación estilística entre cada una de las pinturas de Picasso en las que incorpora elementos de sus distintos periodos. En el filme, esto se acentúa con los cambios de ritmo en la música y con el montaje, pues pasa de mostrarse el proceso cronológico de las obras a incorporar ligeros saltos de tiempo para presentar mayores avances en menor tiempo.

TEMATIZACIÓN DEL ACTO DE PINTAR

En los siguientes fotogramas de la película podemos ver al director colocando el lienzo en el que el artista hará otra de sus obras y detrás de él la cámara. Luego observamos otra toma en la que el espectador se traslada junto al pintor mientras se le ve crear una nueva obra de arte.

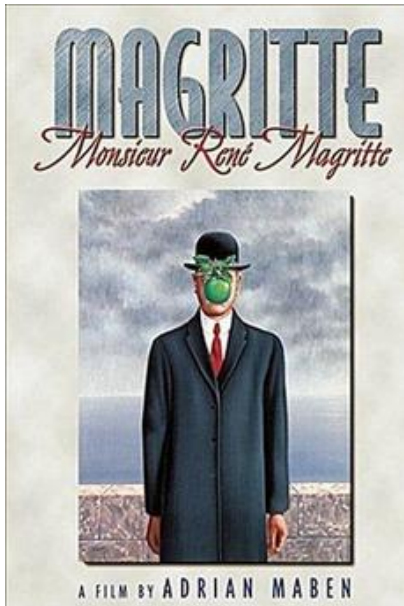


Fotograma de la película

Función que cumple:

Esta secuencia permite contemplar de cerca la técnica y modo de trabajar de Picasso y sus pinceladas que poco a poco van dando forma a animales y personas, trabajando con transparencias y capas sobrepuestas.

En general, este documental es una tematización del acto creativo y la pintura de Pablo Picasso. Entre los marcadores intertextuales que podemos identificar dentro de este se encuentra la alusión implícita, que delimita temporalmente la producción de las obras que vemos en pantalla, pertenecientes al periodo y obras tardías del artista, en las que se combinaba una serie de elementos de los otros periodos artísticos que experimentó Picasso. Las pinturas realizadas durante el filme son una cita visual y destacan las obras *Still life on the dresser* (1955) y *Lying naked woman* (1955) en las que se evidencia en mayor medida la incorporación de los periodos pasados.



MONSIEUR RENÉ MAGRITTE

Dirección: **Adrian Maben**

País: **Alemania**

Año: **1978**

Duración: **60 min.**

En 1978, Adrian Maben se propuso buscar aquellos lugares e influencias que pudieron haber inspirado al artista belga. En este documental Maben visita la casa de Magritte en Bruselas, muestra entrevistas de archivo del pintor surrealista y retrata fragmentos de la vida y obra de este artista.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
ALUSIÓN EXPLÍCITA	Trabajando en una fábrica de empapelados Magritte se encontró con el trabajo de un artista que cambiaría su vida: vio una reproducción de “La Canción del Amor” de Giorgio de Chirico.
INFLUENCIA	Chirico era un pintor italiano creador de la llamada “pintura metafísica”. A partir de este encuentro con la obra de Chirico, Magritte comenzó un nuevo estilo en el que se expresaba su sentido del misterio con la yuxtaposición de objetos.

MENCIÓN



Fotograma de la película




Obra referida

Función que cumple:

Este fragmento del documental es una referencia a un artista que influyó en el estilo de Magritte durante el primer periodo de su obra surrealista.

CITA VISUAL

“En 1926 pintó un cuadro que no le debía nada a su formación en la escuela y menos al futurismo: “El jockey perdido”.”

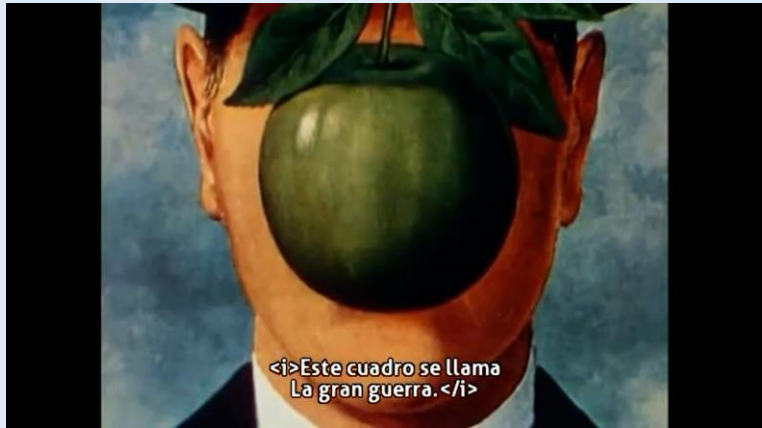
<p>ALUSIÓN EXPLÍCITA</p>	 <p>Fotograma de la película</p> <p>Función que cumple: La información alude al periodo formativo de Magritte. Esta obra no se relaciona con los estudios convencionales de la naturaleza y las clases con modelos vivos.</p>
<p>MENCIÓN</p> <p>ALUSIÓN EXPLÍCITA</p>	<p><i>“Desde 1927 hasta 1930 Magritte vivió en Francia, a las afueras de París. Tomó parte en mítines en casa de André Bretón, mentor de los surrealistas franceses. También colaboró en publicaciones surrealistas. Magritte y su mujer pasaron las vacaciones en Cadaqués, con Salvador Dalí y el poeta Paul Éluard.”</i></p> <p>Función que cumple: Durante su estancia en París, el pintor surrealista considerado como el principal impulsor del surrealismo belga, entró en contacto con el surrealismo parisino y se relacionó con figuras reconocidas como André Bretón y Salvador Dalí.</p>
<p>ALUSIÓN EXPLÍCITA</p>	<p><i>“En su obra “Movimiento perpetuo” un hombre levanta unas pesas y una de ellas es su cabeza.”</i></p>

CITA VISUAL



Fotograma de la película

“Una espléndida manzana verde cubre la cara del hombre. Este cuadro se llama La gran guerra.”



*<i>Este cuadro se llama
La gran guerra.</i>*

Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

	<p>El montaje del filme muestra fotos del artista, fragmentos de video de una entrevista con Magritte y un recorrido por sus obras.</p>
<p>CITA VISUAL</p> <p>INFLUENCIA</p>	<p>El cine fue otro arte importante para Magritte. Durante su infancia, asistía con sus hermanos a ver películas mudas de suspense; se incluyen en el documental algunos fragmentos de películas como “Los señores de Nueva York” y “El hombre con cabeza de goma”, de Méliès. En pantalla observamos la obra “Blue cinema” (1925).</p>
<p>ALUSIÓN EXPLÍCITA</p>	<div data-bbox="635 613 1398 1037" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="853 1048 1177 1081">Fotograma de la película</p> <div data-bbox="804 1084 1227 1597" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="927 1608 1102 1641">Obra referida</p>
	<p>Función que cumple:</p> <p>En esta parte del filme se alude a las diversas fuentes de inspiración de Magritte (entre ellas el cine), que influyó en algunas obras del artista.</p>

En *Monsieur René Magritte* (1978) predominan las alusiones explícitas a las obras “La Canción del Amor” de Giorgio de Chirico; “*El jockey perdido*”, “*Movimiento perpetuo*”, “*La gran guerra*” y “*Blue cinema*” (1925) de Magritte. Abundan las citas visuales a lo largo del documental, incluyendo fragmentos de video de una entrevista a René Magritte, fragmentos de un par de películas de Méliès y una vasta cantidad de las obras de Magritte.



LEONORA CARRINGTON. IMAGINACIÓN A GALOPE FINO

Dirección: Fernando Navarro
Becker

País:

Año: 2006

Duración: 58 min

Productoras: Canal 22

Leonora Carrington, *imaginación a galope fino* es un documental producido por Canal 22 en el centenario del nacimiento de la pintora. Esta producción aporta información de detalles poco conocidos sobre la vida y obra de la artista surrealista, partiendo de comentarios en torno a su obra e influencias, su relación con el movimiento surrealista, su llegada a México y su incursión en disciplinas como la pintura, el grabado, la escultura, indumentaria y la literatura.

**Marcadores
intertextuales
contenidos en la
película**

Contexto del filme

INFLUENCIA

La primera parte del documental corresponde a una serie de comentarios en torno a Leonora Carrington y su obra. Es considerada como una de las artistas más completas dada su incursión en la pintura, las artes gráficas, la escultura, el textil y la literatura.

CITA VISUAL

En cuanto al arte pictórico, la obra de la artista se vio influenciada desde su infancia. En ella abundan seres mitológicos, animales como aves, caballos, entre otros. Sus pinturas se han visto influenciadas también por la simbología alquímica, la filosofía budista y el misticismo.

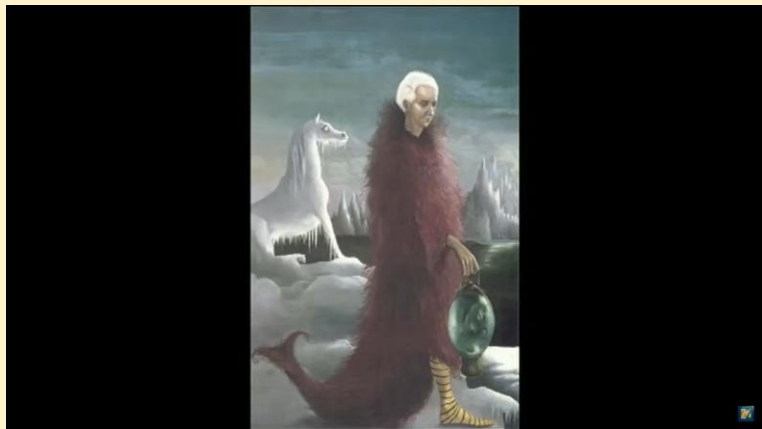
ALUSIÓN EXPLÍCITA





Fotogramas de la película

Otro aspecto que influyó la obra de Leonora fueron sus relaciones interpersonales. Coinciden los comentarios sobre el cambio en su obra luego de haber contraído matrimonio con su segundo esposo Emérico “Chiki” Weisz, pues esta nueva etapa como esposa y madre cambió su concepción del mundo. Ejemplo de esto son las obras “Portrait of Max Ernst” (1939) y “La hermana del Minotauro” (1953) en la que incluye a sus dos hijos.





Fotogramas de la película

Función que cumple:

Al estar dividido en secciones que profundizan en las diferentes etapas y aspectos de su vida y obra, este primer fragmento del filme destaca la influencia de diversas ciencias y experiencias que convergen en la obra de la artista. Estas influencias se muestran y comentan al incluir sus obras en pantalla.

MENCIÓN

ALUSIÓN EXPLÍCITA

- *“En Santander ya sabemos que estuvo en una clínica, que después huye a Lisboa y ahí se reencuentra con Renato Leduc al cual ya había conocido con Picasso. Y gracias a que Renato y ella se casan, puede salir a Nueva York donde se vuelven a encontrar con surrealistas y luego ya llegan a México.”*

Lily Kassner (Historiadora de Arte)

Función que cumple:

El primer acercamiento que tiene Leonora Carrington con el círculo surrealista se da cuando se muda a Paris con Max Ernst. En este círculo se encontraban personalidades del medio artístico como Pablo Picasso, Salvador Dalí y André Bretón.

Este diálogo hace referencia al año 1942, cuando México abrió sus puertas a los refugiados. A partir de entonces, surrealistas europeos llegan a México para asentarse. Entre las figuras que se mencionan en el

	<p>filme destacan Kati y José Horna, Luis Buñuel y Remedios Varo.</p>
<p>MENCIÓN</p> <p>ALUSIÓN EXPLÍCITA</p>	<p>En 1964 se publicó el libro <i>El mundo mágico de los mayas</i> con textos de Andrés Medina e ilustrado por Leonora Carrington. Las ilustraciones de este libro son los dibujos preparatorios para el mural que lleva por título el mismo del libro y que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología.</p>  <p>Fotogramas de la película</p> <p>Función que cumple: Esta secuencia hace referencia a una de las colaboraciones literarias que realizó la artista, misma que actualmente puede apreciarse en uno de los recintos culturales más conocidos de la ciudad.</p>
<p>CITA VISUAL</p>	<p>Destaca no solo la obra pictórica de Leonora, sino también su obra escultórica. Colaboró en varios proyectos con la creación de esculturas de diversos tamaños, entre ellas la ubicada en la Ciudad de México, en una de las avenidas más importantes.</p>

ALUSIÓN EXPLÍCITA

Esta escultura donada en el año 2000 a la ciudad lleva por nombre *Cómo hace el pequeño cocodrilo*.



Fotograma de la película

Otro proyecto escultórico de la artista fue su colaboración con el proyecto TANE para una exposición en el Museo de Arte Moderno. La primera escultura colaborativa que realizó fue "La vaca" en el año 1977. Posteriormente, en el año 2000 hizo "Las Minotauras".





Fotogramas de la película

El tercer proyecto escultórico mencionado es “Libertad en Bronce”, este consta de un total de 8 piezas, entre las que destacan “Esfinge”, “Monsieur” y “Luna león”





Fotogramas de la película

Función que cumple:

Leonora Carrington es una de las artistas que logró desarrollarse en diversas disciplinas a las que trasladó su imaginario. Como se menciona, además de su trabajo pictórico, logró destacar en el ámbito escultórico y textil.

En este documental hay una predominancia de alusiones explícitas que hacen referencia a las obras pictóricas "Portrait of Max Ernst" (1939), "La hermana del Minotauro" (1953), *El mundo mágico de los mayas* y a las obras escultóricas *Cómo hace el pequeño cocodrilo*, "La vaca" (1977), "Las Minotauras" (2000), "Esfinge", "Monsieur" y "Luna león". También predominan las citas visuales durante el filme, mostrando una parte del listado de obras que conforman la colección de Leonora Carrington. Hay varios casos de menciones a artistas, algunas de las que se identificaron hacen referencia a pintores miembros del círculo surrealista como André Bretón, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Remedios Varo, Max Ernst y José Horna y a la fotógrafa surrealista Kati Horna. En los casos de citas visuales que se incluyen puede observarse la influencia de las ciencias, experiencia y biografía de la pintora.



EL INFORME TOLEDO

Dirección: Albino Álvarez

País: México

Año: 2009

Duración: 87 min

Productoras:

El informe Toledo es un documental dirigido por Albino Álvarez Gómez que plasma un retrato del quehacer artístico y la destacada labor como luchador social, ambientalista y promotor y difusor cultural de Francisco Benjamín López Toledo (1940-2019), artista plástico mexicano de origen oaxaqueño con amplio reconocimiento internacional.

El eje narrativo de este proyecto surge a partir de una serie de grabados realizados por Francisco Toledo inspirados en un relato de Franz Kafka. Este texto que tiene como protagonista a “Pedro el Rojo” (personaje con el cual Toledo menciona sentirse identificado), un mono que narra a los miembros de la Academia de Ciencias la historia de su metamorfosis en un hombre con la educación media de un europeo. Es a partir de fragmentos de este texto que se presenta el documental.

A lo largo del filme, el espectador se adentra en este proyecto en el que el artista narra una parte de la historia de su vida, desde su traslado a la Ciudad de México, su estancia en Europa y sus relaciones con grandes figuras del medio artístico como el pintor Rufino Tamayo, así como su constante proceso de aprendizaje y desarrollo en diversas disciplinas como el dibujo, la pintura, escultura, cerámica e impresión. Además, cuenta con la presencia de distintos personajes del medio artístico (escritores y periodistas, poetas, músicos, grabadores) entre los que figuran Natalia Toledo, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Elisa Ramírez y otros más que comentan y comparten su percepción y el impacto social de las obras de Toledo.

**Marcadores
intertextuales
contenidos en la
película**

Contexto del filme

CITA VISUAL

ALUSIÓN IMPLÍCITA

REPRESENTACIÓN

Desde el inicio del documental podemos ver cómo el director conjunta la animación de los grabados realizados por Toledo a partir del relato de Kafka con fórmulas clásicas del cine documental. En los primeros momentos del filme observamos distintos escenarios de la ciudad en los que se columpian siluetas de monos para después presentarnos en pantalla una animación en la que “Pedro el Rojo” se reúne con los miembros de la academia e inicia la narración que rescata fragmentos del texto mencionado para, a partir de estos, contar la historia de Francisco Toledo.




Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

	<p>Durante el filme se integra un recurso poco común para el género documental: la animación. Se presentan escenarios en los que se aprecia la silueta de un mono o se incluyen estos animales que hacen alusión al personaje del texto de Kafka, recreando la serie de grabados que realizó tomando como base la obra literaria.</p>
<p>MENCIÓN</p> <p>ALUSIÓN EXPLÍCITA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “El dibujo de Toledo es “a lo alemán”, a lo Durero, a los maestros alemanes que dibujan con tal precisión que por eso fue un grabador de primera” <p style="text-align: right;">Marta González, ex coordinadora de exposiciones museo Reina Sofía. Madrid, España.</p> <p>Función que cumple: En esta secuencia las palabras de la excoordinadora de exposiciones del museo Reina Sofía son una referencia al pintor y grabador alemán Alberto Durero, personalidad con la que es comparado el trabajo de Francisco Toledo.</p>
<p>ALUSIÓN EXPLÍCITA</p> <p>CITA VISUAL</p> <p>TRADUCCIÓN</p>	<p>Natalia Toledo, poeta, escritora y diseñadora mexicana (hija de Francisco Toledo) habla de la colaboración que hizo con su padre, en la que, a partir de las imágenes realizadas por él, Natalia escribe un cuento.</p> 



Fotogramas de la película

Función que cumple:

En este fragmento del documental, Natalia Toledo hace referencia a la colaboración que realizó con su padre. En pantalla podemos observar algunas de las imágenes que fueron traducidas por Natalia para la creación de una historia.

ALUSIÓN EXPLÍCITA

El fotógrafo Rafael Doníz habla de sus colaboraciones con Francisco Toledo y comenta que este tenía un gran aprecio por la fotografía. También habla de los espacios culturales que se construyeron en Juchitán, Oaxaca y los movimientos sociales en los que se vio involucrado el artista, entre ellos lo relacionado con la Coalición Obrero Campesino y Estudiantil del Istmo de Tehuantepec (COCEI).



Fotograma de la película

Función que cumple:

Francisco Toledo es reconocido no solo por su labor artística, sino por ser promotor cultural en Juchitán, Oaxaca, en donde se construyeron diversos espacios como museos y centros culturales que pusieran el arte al alcance de la población.

CITA VISUAL

Francisco muestra uno de sus grabados y comparte con el espectador los resultados que derivan del uso de herramientas inusuales, en este caso, peines de perro que aportan nuevas texturas y diversidad en el trazo de su obra.


ALUSIÓN EXPLÍCITA



Fotograma de la película

Función que cumple:

La innovación o variación estilística de un artista (ya sea respecto a temáticas o materiales) es un aspecto que marca el resultado de sus obras. En este fragmento del documental, Toledo hace referencia al proceso de su obra mencionando una diversificación

	en los materiales utilizados y recreando el movimiento con el cual logró dicho resultado.
ALUSIÓN EXPLÍCITA	El artista comenta que en la década de los años sesenta, cuando regresó a Juchitán, había un lagarto de aproximadamente cuatro metros que fue cazado. Fue un suceso simbólico para Toledo, tanto que inspiró la escultura urbana “La Lagartera” (2008).
INFLUENCIA	
CITA VISUAL	
	<p>Función que cumple:</p> <p>El documental culmina haciendo referencia a la única obra monumental de Toledo, inspirada en un suceso ocurrido en su tierra natal.</p>

En El Informe Toledo (2009) predomina como marcador intertextual la alusión explícita, haciendo referencia a la escultura “La Lagartera” (2008) y las colaboraciones que realizó el artista con su hija Natalia Toledo y el fotógrafo Rafael Doníz. Son frecuentes las citas visuales durante el documental, presentando parte de las obras realizadas por Francisco Toledo. Los marcadores intertextuales que aparecen con menos frecuencia son la mención, que hace referencia al pintor y grabador alemán Alberto Durero; la influencia de las historias locales que inspiró la mencionada obra escultórica y la representación del personaje del relato de Kafka.



TINA MODOTTI, EL DOGMA Y LA PASIÓN

Dirección: Laura Martínez Díaz

País: Italia, México

Año: 2011

Duración: 52 min

Productoras: Filmoteca UNAM, CONACULTA, Cinemazero

Tina Modotti, el dogma y la pasión es un documental que retrata el arte, la militancia, el amor y la tragedia en la vida de Tina Modotti, la más importante fotógrafa del México de los años veinte.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
<p>MENCIÓN</p> <p>ALUSIÓN EXPLÍCITA</p> <p>CITA VISUAL</p>	<p>Tina conoció en América al fotógrafo Edward Weston en 1920-1921, con quien llegaría a México. Acompañaba a Weston a fotografiar el país como su ayudante y como alumna. En sus primeras fotografías predominaron la representación de objetos como juguetes y artesanías.</p>  <p>Fotograma de la película</p>

Ella con una visión humanista incluía a personas en su vida cotidiana, mientras que la fotografía de Weston era más abstracta y moderna



Fotogramas de la película

Función que cumple:

Su relación con el fotógrafo fue un primer acercamiento con la fotografía. Como alumna, Tina fue adquiriendo conocimiento, experimentando y desarrollando un estilo y mirada propios. En este fragmento del documental se muestran algunas de las fotografías de Weston y Modotti como una comparativa entre ambas visiones.

CITA VISUAL

Retratos de Weston de personalidades de la época como la pintora Carmen Mondragón (Nohui Olin) y el muralista mexicano Diego Rivera.

REPRESENTACIÓN



Función que cumple:

Durante su estancia en el país, Tina se relacionó con diversas personalidades de la época. Las fotografías de Weston hacen referencia a los acercamientos que tuvo con diversos artistas como Nahui Olin y Diego Rivera, con quien mantuvo una estrecha relación dado que ambos eran integrantes del partido comunista.

PRÉSTAMO

ALUSIÓN IMPLÍCITA

- *“Diego toma fotos de Weston y, a la vez, toma él sus propios trazos de lo que ha hecho al tomar a Tina como modelo desnuda. Está la Tierra dormida y es realmente Tina acostada, pintada por Diego con una belleza porque Diego, aun en los murales, usaba pincel pequeño. Es considerada por muchos el desnudo maestro de Diego.”*

MENCIÓN

CITAS VISUALES



Fotograma de la película

Función que cumple:

Este fragmento del documental alude a Los murales de Chapingo, realizados por Diego Rivera. Como se menciona, Tina Modotti colaboró con el muralista posando como modelo. Con base en las palabras mencionadas, entendemos que al tomar las fotos de Weston para complementar los bocetos con que contaba el muralista para la creación de *Tierra dormida*, hubo una apropiación de detalles específicos de otra obra.

CITA VISUAL

- *“Cuando se va Weston y Tina decide quedarse en México, es importante lo que hace ella con los murales, se convierte en la más importante fotógrafa de los murales mexicanos.”*

ALUSIÓN EXPLÍCITA



Fotogramas de la película

Función que cumple:

Es bien sabido el compromiso que tenía Tina Modotti con la militancia política. Tras el aniversario de su estancia en México Tina colaboró con el periódico del Partido Comunista Mexicano “El Machete”, en este entorno se relacionó con grandes figuras, entre ellas el muralista mexicano Diego Rivera. Esta relación la llevó a tener un acercamiento directo al muralismo mexicano no solo como fotógrafa, capturando en sus

	fotografías detalles de las obras murales, sino también como modelo en algunos de estos.
<p>ALUSIÓN EXPLÍCITA</p> <p>CITA VISUAL</p>	<p>Se menciona que, durante su estancia en México, el año 1929 fue el de mayor actividad fotográfica de Modotti, realizando aproximadamente un total de 400 fotografías.</p>  <p>Fotograma de la película</p> <p>Función que cumple: Entre las fotografías de Modotti que aparecen en este fotograma se aprecian aquellas que aluden al movimiento comunista, las estructuras eléctricas que representan la modernización de México y la última fotografía de Julio Mella antes de su asesinato en 1929.</p>

Predominan en el documental las citas visuales a la obra fotográfica de Tina Modotti y Edward Weston, así como del muralista mexicano Diego Rivera. Las alusiones explícitas hacen referencia al muralismo mexicano incluyendo algunas obras del mencionado representante, una descripción comparativa entre el trabajo de Modotti y Weston, así como a la etapa de mayor actividad fotográfica de Tina. Son limitados los casos de menciones a artistas, pero los que aparecen hacen referencia a Rivera y Weston. El préstamo/alusión implícita se refieren a las apropiaciones de Diego Rivera respecto a la obra fotográfica de Weston para la creación de sus murales de Chapingo.

2.3 Funciones pedagógicas de la intertextualidad

Encontramos que en los documentales estudiados las citas visuales detonan en el espectador procesos cognitivos que le permiten RECORDAR obras de los artistas abordados. Por ejemplo, tras ver la película *Leonora Carrington, imaginación a galope fino* (2006), el espectador podría ser capaz de reconocer las obras *La hermana del minotauro* (1953), *Portrait of Max Ernst* (1939) y *El mundo mágico de los mayas* (1963). Por otra parte, las menciones a artistas dentro de los documentales pueden ser de utilidad al espectador permitiéndole RECORDAR quién fue tal figura del ámbito artístico.

Las siguientes preguntas pueden servir para reforzar los detonantes de los procesos cognitivos que permiten al espectador RECORDAR:

- ¿Quién fue Leonora Carrington?
- ¿Puedes recordar alguno de los temas que incluye en su obra?
- ¿Puedes mencionar tres de las obras mencionadas en el documental?

En el caso de las alusiones explícitas que tematizan los procesos creativos, estas, por su parte, detonan en el espectador procesos cognitivos que le permiten COMPRENDER la obra de los artistas. Pongamos por caso *Le Mystère Picasso* (1956), en donde la pantalla se convierte en el lienzo del artista y el espectador puede seguir el proceso de algunas de sus obras.

En este caso, las preguntas que pueden reforzar los detonantes de los procesos cognitivos que permiten COMPRENDER al artista y su obra son:

- ¿Puedes explicar lo que está ocurriendo en pantalla?
- ¿Cómo resumirías lo que acabas de ver en el documental?
- ¿Qué puedes decir sobre este experimento que resultó ser una innovación en las técnicas cinematográficas utilizadas en aquella época?

Retomando las menciones a artistas, estas posibilitan que el espectador APLIQUE su conocimiento sobre los artistas visuales y sus obras, permitiéndole identificar a las personalidades para, de esta manera, establecer las conexiones entre las distintas artes plásticas y sus representantes en una determinada época. Por otro lado, los procesos cognitivos detonados en el espectador le permitirán identificar y relacionar en futuros encuentros y visualizaciones la obra con su creador.

Una de las preguntas que podemos implementar para el refuerzo de estos procesos cognitivos relacionados con la APLICACIÓN, es:

- ¿Qué ejemplos de personalidades del ámbito artístico de la época correspondiente puedes encontrar en las películas?

Otro marcador intertextual que es abordado en los documentales de temática artística es la influencia de ciertos acontecimientos, obras o personalidades reconocidas que son homenajeadas, imitadas o incorporadas de alguna manera en la obra de artistas plásticos. Sirva de ejemplo la película *El Informe Toledo* (2009), cuya visualización detona procesos cognitivos que permiten ANALIZAR la obra del dibujante y grabador para comparar, buscar similitudes y establecer relaciones con la obra de otros artistas.

Una pregunta que sirve para reforzar los detonantes de los procesos cognitivos que permiten hacer un ANÁLISIS de las representaciones como marcadores intertextuales es:

- ¿Qué similitudes puedes encontrar entre las obras de Francisco Toledo y las del alemán Alberto Durero?

Marcadores intertextuales como la traducción y la representación dan herramientas para EVALUAR tanto la obra de los artistas, como la representación que se hace de ellas y que requiere de esta evaluación para la comprensión de algo en la trama. Retomamos el ejemplo del documental sobre Francisco Toledo, cuya diégesis está basada en el relato de Franz Kafka.

Las siguientes preguntas pueden servir para reforzar los detonantes de los procesos cognitivos que permiten EVALUAR algunos aspectos abordados en el documental:

- ¿Estás de acuerdo con la comparación que se hace de Toledo y Durero?
- ¿Cuál es tu opinión sobre los grabados realizados para el relato de Kafka?

Finalmente, tras la visualización del documental *El dogma y la pasión: Tina Modotti* (2011), el préstamo como marcador intertextual detona procesos cognitivos en los que la fotógrafa Tina Modotti puede actuar como referente del espectador para el ejercicio y CREACIÓN de imágenes documentales.

De este caso deriva la siguiente pregunta para reforzar los detonantes de los procesos cognitivos que permiten CREAR:

- ¿Puedes elaborar un producto audiovisual basándote en alguna de las fotografías de Tina Modotti tomadas durante su estancia en México?

Conclusiones

El cine documental por sí mismo funge como prueba del mundo y es utilizado como fuente de conocimiento. Partiendo de una estructura que consta de la combinación de imágenes, palabra hablada y presencia de especialistas, se infiere que los marcadores intertextuales contenidos en las películas que constituyen la categoría de cine documental artístico establecen una relación directa con los textos que los proceden.

En la mayoría de los documentales analizados en el presente trabajo, encontramos como intertextos un amplio listado de obras pictóricas del artista sobre el que versa el filme, haciendo un recuento de sus más reconocidas. Otro intertexto contenido en este género y que refleja esta cercanía del espectador con información del artista es la aparición de especialistas como críticos, artistas de la misma disciplina, curadores e historiadores de arte, además de personalidades que mantuvieron una relación cercana con el artista. De esta manera, se contrastan opiniones, interpretaciones y comentarios en torno al trabajo de los artistas con datos y anécdotas personales. Documentales que cuentan con la presencia del artista plástico que actúa como narrador de su propia vida y obra artística se colocan como la mejor alternativa dentro del género puesto que el espectador recibe información directamente de la personalidad que está siendo estudiada.

El visionado de documentales de arte no requiere de una investigación previa para su comprensión dado que su estructura suele abordar los primeros años de vida del artista plástico (lugar de nacimiento, familia, contexto histórico) para continuar con su formación artística, su trayectoria en el arte, sus obras y temáticas, culminando en algunos casos con su muerte y legado artístico. Tomando en cuenta estas características, el docente puede hacer uso de este género para llevar a cabo un primer acercamiento o introducción del alumno con personalidades de las diferentes disciplinas que conforman el mundo del arte.

CAPÍTULO III

MARCADORES INTERTEXTUALES EN EL CINE BIOGRÁFICO

3.1 El cine biográfico sobre artistas plásticos

Las biografías cinematográficas -también conocidas como *biographical picture* o *bio-pics*-, son un género fílmico basado en la representación de la vida de una persona real (Cheshire, 2015). Se trata de aquellas películas que relatan las historias de personajes provenientes de distintos ámbitos como la música, deportistas, cómicos, académicos, políticos, realeza, escritores, actores y artistas cuyas vidas se ha considerado que han dejado una marca en la historia. En palabras del escritor y crítico Dennis Bingham respecto a dicho género, él cree que: '*The biopic is a genuine, dynamic genre and an important one. The biopic narrates, exhibits, and celebrates the life of a subject in order to demonstrate, investigate, or question his or her importance in the world*'⁷ (2010: 10).⁸

Desde los primeros años del siglo XX, el cine ha traducido una larga lista de representaciones fílmicas inspiradas en artistas populares pasados o presentes, cuyas vidas se han reescrito y llevado a la pantalla en una o varias ocasiones. Parte del éxito de este género radica en la producción de historias conocidas por el público -lo que asegura a productores y distribuidores una audiencia-, basadas en material previamente documentado y presentado como adaptaciones literarias⁹. Esta elección de las figuras de artistas mujeres y hombres para la traslación de su vida a la pantalla se ve mayormente influenciada por el arquetipo de genio incomprendido, sufriente o víctima (Camarero, 2011), centrándose en su desdichada vida y retos personales sin dar, en ocasiones, sentido de su vida y obra artística.

Las realizaciones de este subgénero tienden a seguir características generales en la representación de las biografías de artistas plásticos:

- **Identificación:** Desde las secuencias iniciales se intenta que el espectador logre reconocer a determinada figura sobre la que tratará el filme. Esta identificación del artista suele llevarse a cabo de dos maneras: ya sea incluyendo en la puesta en escena algunas de las obras más conocidas de dicho artista, colocadas en espacios estratégicos a los que el espectador

⁷ Traducción: "La película biográfica es un género genuino, dinámico e importante. La película biográfica narra, exhibe y celebra la vida de un sujeto para demostrar, investigar o cuestionar su importancia en el mundo."

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

dirigirá su mirada o bien, mostrándole inmerso en la realización de alguno de sus trabajos más famosos¹⁰.

- Otro factor del que depende esta identificación -y la facilita- tiene que ver con el **casting** o la elección de la actriz o actor que representará al artista con el objetivo de que comparta rasgos físicos con el personaje a interpretar. Paralelamente, la **caracterización** física es también un aspecto fundamental y para ello suele recurrirse a fotografías o retratos de los artistas correspondientes a la época recreada en el filme¹¹.
- La **utilización de recursos periodísticos** en el cine biográfico es uno de los factores -si no es que el más- importantes en la producción de biografías. Ambientación histórica, indumentaria, puesta en escena, fotografía, música y casting son algunas de las áreas en las que se ve reflejado el uso de estos recursos, permitiendo al espectador una aproximación “veraz” al pasado a través de la vida de estos artistas. También suelen utilizarse otros medios como la correspondencia o escritos de los artistas -cuando los hay-, para incorporarlos en la narrativa mediante el empleo de la *voz off* (Adámoli, 2009).

Incluso contando con la documentación histórica, tanto el producto como el cineasta llegan a ser juzgados por el espectador respecto a la precisión histórica del filme, pues algunas veces las vidas de los artistas no se ajustan del todo a la estructura dramática necesaria para una película convencional y es necesario tomar ciertas licencias de lo que se incluye o no de la vida del artista, lo que culmina en la manipulación excesiva de los hechos. En palabras de Giles Hardie: *‘you need a better storyteller for biopics than for fiction. The truth is a huge handicap to storytelling: real life doesn’t come in three act structures and real people complain about discrepancias between the actual events and those portrayed’*¹² (2013) (Cheshire, 2015).

- Respecto a la **técnica narrativa**, es común que se utilice el **flashback** en los primeros momentos de la película para así retroceder en el tiempo y presentar los inicios de su carrera artística o un momento que se considera el más relevante de su vida personal, hasta conducirnos a un final que, en la mayoría de las películas seleccionadas, culmina con la muerte.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Traducción: “Se necesita un mejor narrador para biopics que para ficción. La verdad es una gran desventaja para la narración: la vida real no se presenta en estructuras de tres actos y la gente real se queja de las discrepancias entre los eventos reales y los retratados.”

- Un elemento extra que puede o no ser incorporado en las realizaciones biográficas son los **tableaux vivants**, que históricamente eran mostrados como parte del entretenimiento de la burguesía en salones aristocráticos, pero que con el tiempo se hicieron más públicos y adquirieron popularidad alrededor de 1900. Parte de la atracción de los *tableaux vivants* residía en el efecto ilusorio que tenía en el espectador, mismo que ha sido trasladado a la pantalla (Wiegand, 2018).

Las biografías cinematográficas de artistas constituyen un subgénero en el que los bio-pics de mujeres creadoras son bastante menos frecuentes que los de hombres artistas. Estos largometrajes -que suelen ser realizados en su mayoría por directores hombres-, enfatizan más sobre la vida y relaciones sentimentales de las artistas, destacando los aspectos más conocidos o bien, más controvertidos, que aquello que es relevante: su trayectoria y obra artística.

Históricamente la mujer ha sido relegada a un segundo plano en muchos ámbitos y la Historia del Arte no ha sido la excepción. Sin duda, la figura femenina ha estado presente en el arte a través de una visión masculina en la que se la ha plasmado como un sujeto pasivo, bello y sensual, imponiéndose el dominio masculino que se asocia al ideal del hombre artista como genio creador.

Durante siglos, la figura de la mujer en el arte ha estado asociada al concepto de musa¹³ lo cual la ha invisibilizado como sujeto creador -no es que se tratara de la inexistencia de pintoras, tal como alerta Plinio el Viejo¹⁴ en uno de sus relatos, sino de una escasa presencia y falta de representación en la actividad- (Pérez, 2017). Madre, diosa, bruja o prostituta, son algunos de los roles que le han sido atribuidos a la mujer. Representaciones simbólicas asociadas a temas mitológicos, religiosos o morales, ideales de belleza y perfección han sido plasmados por una larga lista de artistas masculinos en los campos pictórico y escultórico -presentes en la selección de largometrajes incluidos y analizados más adelante-.

En esta selección figuran las biografías de algunas mujeres artistas que han sido poco o muy reconocidas en las últimas décadas. A pesar de que cuentan con una cantidad considerable de filmes, el abordaje de sus vidas suele ser supeditado a un hombre (evidente en películas como *Camille Claudel (1988)* que se enfoca en la

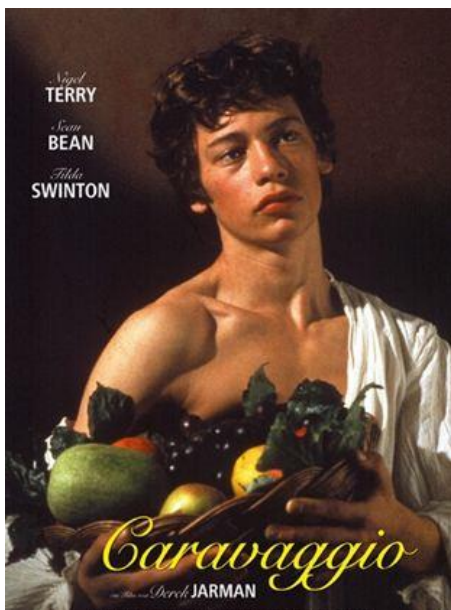
¹³ Se consideraba a la figura femenina únicamente como inspiración, un elemento de reproducción y servicio de diversas artes como la pintura, escultura o la literatura.

¹⁴ Escritor latino de cuyas obras se conserva su *Historia natural*, obra enciclopédica que durante la Edad Media fue considerada máxima autoridad en materia científica. [Biografía de Plinio el Viejo \(biografiasyvidas.com\)](https://www.biografiasyvidas.com)

relación de la escultora con el también afamado escultor Auguste Rodin y las versiones que aluden a la vida de la pintora mexicana Frida Kahlo).

En estos filmes se evidencian las numerosas limitaciones y obstáculos a los que se han enfrentado mujeres artistas en diversas épocas y movimientos artísticos (desde el barroco italiano con Artemisia Gentileschi hasta pintoras del siglo XX como Paula Becker y el expresionismo alemán o Margaret Keane y el estilo *kitsch*), además de la transición de pasar a ser objeto de arte -musa- a creadora (la ruptura de la relación genio-musa).

3.2 Análisis de casos: marcadores intertextuales



CARAVAGGIO

Dirección: **Derek Jarman**

País: **Reino Unido**

Año: **1986**

Duración: **97 min.**

Son diversas las adaptaciones que se han realizado sobre la vida del pintor barroco Michelangelo Merisi, mejor conocido como “Caravaggio” por el nombre de la ciudad lombarda donde nació. En el ámbito cinematográfico se reconocen principalmente dos: la primera, la película dirigida por el italiano Goffredo Alessandrini, titulada *Caravaggio, il pittore maledetto* (1941). El segundo largometraje titulado *Caravaggio* (1986), que fue llevado a cabo por el director británico Derek Jarman es una adaptación en la que el director parte de las obras del pintor para hacer una interpretación personal de la vida del artista mediante una lectura libre de sus lienzos y así construye la trama de la película.

Comienza por el final de su vida con una narración en *voz off* de Caravaggio. En este momento (año 1610) se sitúa al pintor en una sala acompañado de Jerusaleme, un joven mudo al que acogió cuando este era pequeño y el cual fue su acompañante hasta sus últimos momentos.

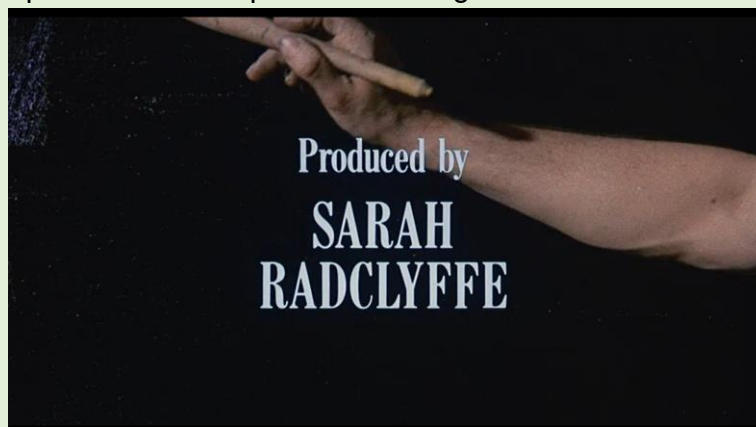
En el largometraje predominan los planos generales que enmarcan el montaje de escenografías y modelos que Caravaggio utiliza para la creación de sus obras, así como los movimientos de cámara que capturan los detalles y expresiones de los rostros a través del uso de primeros y medios planos. La iluminación y paleta de colores utilizada en la fotografía es una reproducción de la estética caravaggesca y de los utilizados por el pintor en su obra, principalmente rojos, diversas tonalidades de café y negro.

Marcadores
intertextuales
contenidos en la
película

Contexto del filme

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A manera de introducción y acompañando a los créditos, se observa en pantalla un brazo masculino aplicando una capa de color negro en el lienzo.



Fotograma de la película

Función que cumple:

Esta secuencia introductoria hace alusión a la técnica de Caravaggio, que aplicaba una primera capa monocromática como base para sobre ella aplicar luces, color, resalten y profundidad (González, J. (15, junio, 2020)).

CITA VISUAL

Caravaggio compra a Jerusaleme y llegados al estudio del pintor, podemos observar la obra "Cabeza de Medusa" (1597) montada en un caballete.



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

El niño observa esta obra y la imita en expresiones faciales. Una narración en voz off de Caravaggio nos cuenta que enseñó a Jerusaleme a combinar pigmentos con distintos medios, preparar el fondo de sus pinturas, entre otras actividades relacionadas con la pintura. Esta secuencia refiere al surgimiento de una relación cercana entre ambos personajes, pues durante la película podremos ver a Jerusaleme como ayudante y modelo de Caravaggio, además de compañero.

CITA VISUAL

Por medio de un extenso flashback, se ubica al espectador de vuelta en la época de juventud del pintor, mostrándolo durante el proceso de creación de una de sus obras, el cual se ve interrumpido por la necesidad del joven de vender su cuerpo para poder obtener dinero y, de esta manera, destacar la visión de un Caravaggio homosexual. En la secuencia podemos identificar la obra "Canestra di frutta" (Cesto con frutas) (1596), un bodegón en el que se aprecia una selección de frutas con un aspecto caduco.



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

La inclusión de esta obra en la secuencia cumple como una muestra del trabajo del pintor en su etapa juvenil.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra "Niño con un cesto de frutas" (1593)

Las obras del pintor son representadas en pantalla con el empleo de tableau vivants, suplantando los personajes pictóricos por aquellos que conforman los cinematográficos. En esta secuencia podemos ver al joven Caravaggio imaginándose a sí mismo como "Niño con un cesto de frutas" (1593).

REPRESENTACIÓN



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

En esta secuencia hay una referencia implícita a la obra "Niño con cesto de frutas" (1593) representada por medio de un *tableau vivant*.

CITA VISUAL

Caravaggio intenta recuperar el cuchillo que el Cardenal le quitó intercambiando su obra "The Lute Player" (1596).



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

En esta ficción biográfica la obra referida y su presencia en esta secuencia alude a la época en la que Caravaggio vivió en la casa del cardenal del Monte. A partir de este momento de la película podemos ver una variación temática en las obras de Caravaggio, trabajando pinturas devocionales para sus mecenas en la iglesia.

REPRESENTACIÓN

En el largometraje predominan los planos generales que enmarcan el montaje de escenografías y modelos que Caravaggio utiliza para la creación de sus obras, así como los movimientos de cámara que capturan los detalles y expresiones de los rostros a través del uso de primeros y medios planos. La iluminación y paleta de colores utilizada en la fotografía es una reproducción de la estética caravaggesca y de los utilizados por el pintor en su obra, principalmente rojos, diversas tonalidades de café y negro.

En esta escena podemos ver al joven Caravaggio durante el proceso de pintar su obra “Los músicos” (1595).



Fotogramas de la película



Obra referida

Función que cumple:

Esta escena es otra en la que hay una tematización del acto de pintar. En ella, observamos al joven Caravaggio en la realización de su obra "Los músicos" (1595).

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra “El amor victorioso” (1602).

En esta secuencia podemos ver a Pipo (personaje femenino) posando como modelo para la obra “El amor victorioso” (1602).

El color azul del globo terráqueo junto a ella rompe la armonía en la paleta de colores que alude a la estética de los cuadros de Caravaggio.



Fotograma de la película



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Desde la antigüedad, los ángeles han sido un tema recurrente en las distintas manifestaciones artísticas como la pintura y la escultura. Esta obra es una referencia implícita a la mitología griega y romana y a Cupido, dios del amor, representado como un adolescente con grandes alas.

REPRODUCCIÓN

De manera deliberada, el director incluye en el filme una serie de anacronismos con objetos correspondientes al presente, entre los cuales destaca una calculadora electrónica fabricada con oro, utilizada por el Marqués Giustiniani; trajes de etiqueta utilizados por tres personajes que sirven durante una cena entre miembros de la iglesia; la máquina de escribir utilizada por otro de los personajes y, como un último objeto, una revista en la que se aprecia una reproducción impresa a color de la obra *Niño con un cesto de frutas (1593)* junto a un texto que posiblemente aluda al trabajo del pintor.

CITA VISUAL



Función que cumple:

Al tratarse de anacronismos incluidos de manera deliberada, estos fungen como una forma de vincular la narración de los acontecimientos pasados con elementos actuales.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra "Magdalena penitente" (1597)

En esta secuencia, Lena sirve como modelo de Caravaggio para su obra "*Magdalena penitente*" (1597) y confiesa al pintor su embarazo.



REPRESENTACIÓN



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Conforme avanza la película, el personaje de Lena va adquiriendo mayor protagonismo, lo cual es evidente cuando Caravaggio comienza a tomarla en cuenta como una de sus modelos. Esta secuencia es la primera de dos escenas en las que Lena es el personaje principal de la representación de dos obras.

Caravaggio decide inmortalizar a Lena en la obra "*Muerte de la Virgen*" (1601-1603) luego de ser asesinada por quien fue su pareja.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

REPRESENTACIÓN



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

La obra es utilizada como referencia para la puesta en escena y composición de su representación, con algunas variaciones en la distribución de los personajes.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra "San Jerónimo escribiendo" (1605)

Lena es asesinada y sus amigos lloran su muerte. Jerusaleme se acerca con el cardenal para desahogarse y momentos antes, podemos ver a este último como un *tableau vivant* de la obra "San Jerónimo escribiendo" (1605).

REPRESENTACIÓN



Fotograma de la película



Obra referida

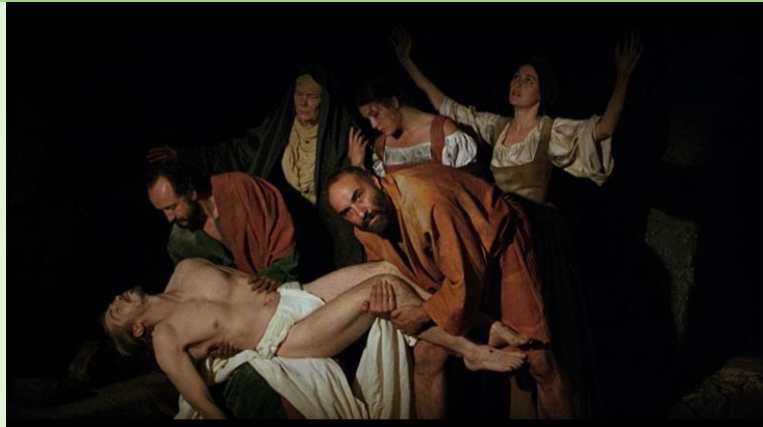
Función que cumple:

Esta secuencia funciona como un indicador de las actividades del cardenal del Monte. En pantalla observamos una representación de la obra mencionada a partir de un *tableau vivant*.

ALUSIÓN IMPLÍCITA A la obra "Santo Entierro" (1603) de Caravaggio

Hacia el final de la película, con la muerte de Caravaggio somos testigos de otro flashback en el que vemos al pintor de niño junto al anteriormente mencionado Pascualone. Segundos después, el pequeño Caravaggio entra a un edificio junto a él para encontrarse con un *tableau vivant* de la obra "Santo Entierro" (1603), en el que el personaje que es sostenido por los dos hombres es el mismo Caravaggio adulto.

REPRESENTACIÓN



Fotograma de la película

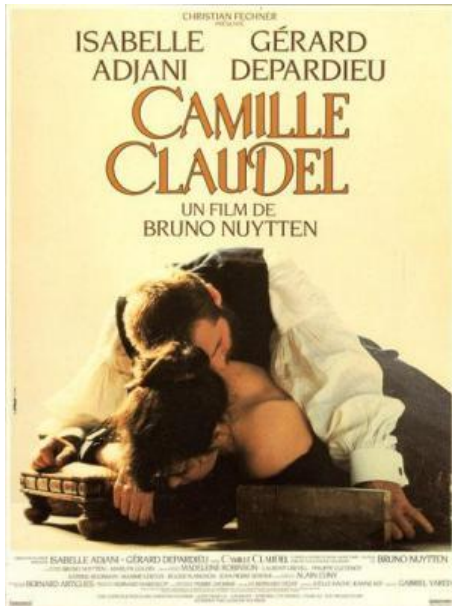


Obra referida

Función que cumple:

Además de representar temas bíblicos, la inclusión de este *tableau vivant* de la obra alude a la muerte del pintor en la película.

En esta película podemos ver un predominio de las alusiones implícitas a las obras "Santo Entierro" (1603), "San Jerónimo escribiendo" (1605), "Muerte de la Virgen" (1601-1603), "Magdalena penitente" (1597), "El amor victorioso" (1602), "Los músicos" (1595) y "Niño con un cesto de frutas" (1593). Se presentan además algunos casos de citas visuales de la obra "Cabeza de Medusa" (1597), "Canestra di frutta" (Cesto con frutas) (1596) y "The Lute Player" (1596). Por último, observamos un caso de reproducción de una obra y varios casos en los que se hace una representación de algunas obras mencionadas.



CAMILLE CLAUDEL

Dirección: **Bruno Nuytten**

País: **Francia**

Año: **1988**

Duración: **170 min.**

“Mi hija no ha esperado conocer al señor Rodin para existir”

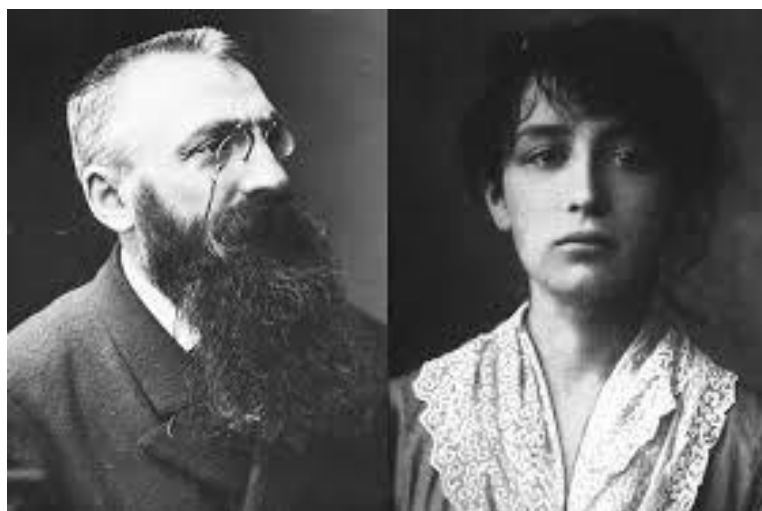
— *Louis Prosper Claudel, padre de Camille*

La de Camille Claudel es otra de las biografías que ha sido llevada al cine en dos ocasiones: *La pasión de Camille Claudel*, bajo la dirección del francés Bruno Nuytten en 1988 y *Camille Claudel, 1915*, con el también director francés Bruno Dumont en 2013. La primera retrata a una mujer independiente, sin deseos de encajar con las costumbres y convencionalismos de la Francia del siglo XIX, mientras que la segunda es una interpretación de su estancia en el manicomio al que fue confinada desde 1915 hasta el final de su vida.

Desde pequeña, Claudel mostró pasión por el arte y la escultura; su padre, Louis-Prospér Claudel, la apoyó moral y financieramente hasta su muerte, comenzando por contactar al escultor Alfred Boucher para que su hija fuera aceptada en su academia debido a que la escuela de Bellas Artes no aceptaba mujeres. En el filme, Claudel suele aparecer supeditada a un hombre, focalizando la estrecha relación que mantuvo con su hermano Paul Claudel, escritor y diplomático; y, especialmente con el reputado escultor que se convirtió en su maestro y pareja, Auguste Rodin, con quien mantuvo una complicada relación amorosa, plagada de maltrato psicológico, manipulación, rupturas y crisis.

La caracterización de ambos personajes se hizo a partir de fotografías que datan del siglo XIX; la de Camille, tomada por el fotógrafo Cesar en 1884 y la de Rodin, tomada nueve años después por Nadar. Además, se utilizó como otro recurso la

correspondencia que la escultora mantenía con su hermano Paul Claudel, Rodin y otros familiares. ¹⁵



Auguste Rodin (1894)

Camille Claudel (1884)



Fotograma de Isabelle Adjani como Camille Claudel y Gérard Depardieu como Auguste Rodin en *Camille Claudel* (1988)

¹⁵ La correspondencia que mantenía la escultora con su hermano y su maestro y amante Auguste Rodin aparecen en la película mediante una *voz en off*, recurso habitualmente utilizado en los *biopics*.

La película comienza en el año 1885, retratando a una Camille totalmente comprometida con su trabajo, apasionada e independiente. Luego de que su maestro, el escultor Boucher se marchara a Italia, este pidió a Rodin hacerse cargo de sus alumnas Camille y la escultora inglesa Jessie Lipscomb. Es así como Camille conoce a Rodin.

A sus 17 años, Camille Claudel comenzó a trabajar en el taller de Auguste Rodin, posando y colaborando en la realización de una de las obras más reconocidas del escultor “*Las puertas del infierno*”. Con el paso del tiempo, la relación entre ambos personajes sobrepasa lo profesional y cuando Camille cumple 19 años, se hace amante de su maestro, varios años mayor que ella -él tenía 44-. Durante casi diez años, Rodin y Camille trabajaron juntos. Ella trabajó como su ayudante y modelo, la mayoría de las veces a expensas de su propio trabajo y sin ser remunerado.

Tras el fin de su relación con Rodin en 1898, Claudel se dedicó por completo a su trabajo como escultora desde su propio taller y un par de años después, luego de su última exposición en París, comenzó a dar signos de inestabilidad mental: sufrió de depresión, desaparecía por largos periodos de tiempo, desarrolló fuertes paranoias y destruyó varias de sus obras, alegando que Rodin era el culpable de sus desgracias.

Al morir su padre, su hermano Paul Claudel firmó el ingreso de su hermana en el hospital psiquiátrico Ville-Évrard, donde vivió por el resto de su vida.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
<p>CAMBIO DE FIRMA</p> <p>MENCIÓN</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>“Haré mi primer mármol. Le gustará tanto que lo firmará.</i> - <i>¿Como Miguel Ángel con sus alumnos? No dejaría que Víctor Hugo firmara mis poemas.”</i> <p>Función que cumple:</p> <p>Cambio de firma – Que Rodin firmara la obra de Camille significaba para ella una validación y reconocimiento de su trabajo, pues el escultor lo consideraría tan bueno como para reconocerlo como suyo. Así, la obra de autoría poco conocida o sin</p>

	<p>reconocimiento (la de Camille en ese momento), tendría la firma de un autor famoso.</p> <p>Mención – Se hace referencia explícita al arquitecto, pintor y escultor, Michelangelo Buonarroti, conocido como Miguel Ángel.</p>
<p>MENCIÓN</p> <p>ALUSIÓN EXPLÍCITA A la obra escultórica “Las puertas del infierno”</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “En “<i>Las puertas del infierno</i>”, habrá estatuas de los condenados. <i>Rodin tiene ideas grandiosas.</i> - <i>Con un poco de ayuda de Dante y su “Divina comedia”.</i>” <p>Función que cumple: Actúa como referencia explícita al pre-texto (<i>La Divina comedia</i>) en el que Auguste Rodin se basó para la realización de una de sus obras escultóricas más conocida “<i>Las puertas del infierno</i>”.</p>
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA A la obra escultórica “<i>Danaid</i>” (1889) de Auguste Rodin</p>	<p>Luego de la muerte del poeta, dramaturgo y novelista francés Victor Hugo, Camille visita a Rodin en su pequeño estudio. Momentos después, vemos a la escultora posar para el modelado de “<i>Danaid</i>” (1889).</p> <div data-bbox="628 1122 1390 1547" data-label="Image"> </div> <p>Fotograma de la película</p>



Obra referida

Función que cumple:

Esta secuencia es una referencia implícita de la colaboración de Camille en varias de las obras del escultor, como musa y escultora.

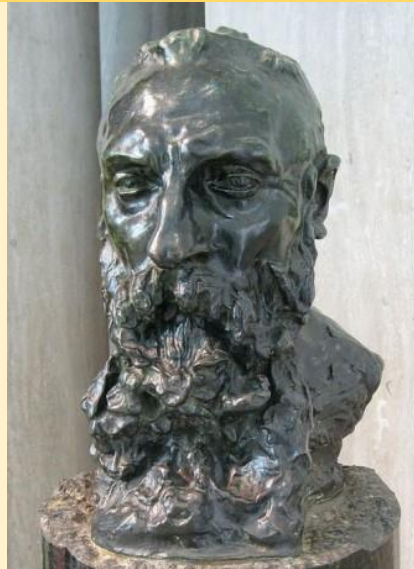
ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra escultórica
“Busto de Rodin” (1882)
de Camille Claudel

Rodin regresa de un viaje a Calais, una ciudad de Francia, y uno de sus ayudantes se presenta en su casa para comunicarle que Camille no ha sido vista en tres días. Luego, Rodin se presenta en el estudio que adquiere para ambos y se encuentra con el “*Busto de Rodin*” (1882), obra con la que queda maravillado e invita a otros a admirarla. Los hombres que asisten se refieren a Camille como una bruja cuyo talento no es natural para una mujer, comparando su talento con el de un hombre.



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Este busto realizado por la escultora Camille Claudel entre 1886 y 1888, generó admiración de la crítica y destacó por el desarrollo de un estilo naturalista de la escultora. La presencia de esta obra en la película alude a la falta de reconocimiento del talento de la escultora, temido por Rodin, que no la reconocía como una igual.

ALUSIÓN EXPLÍCITA

A la obra "Monumento a Balzac" de Auguste Rodin

- *"Tu "Balzac" es una gran idea, Auguste Rodin.*
- *Ése no es el consenso.*
Esa estatua me ha hecho el hazmerreír de París.
Mi Balzac...
Terminaré poniéndolo en mi jardín."

Función que cumple:

Este diálogo entre Rodin y Camille alude de manera explícita a la obra "Monumento a Balzac", de Auguste Rodin. Esta obra fue motivo de innumerables críticas, al ser mostrada en 1898.

ALUSIÓN EXPLÍCITA

- *"Cuántos tesoros nuevos.*
Mire...
Esta pequeña pieza es monumental.
- *¿Se refiere a "Las chismosas"?*
- *¿Así la llama?*
- *O "Las charlatanas"*
- ...

- *Sakountala en mármol*
Y esa niña...

Mire, Camille, le daré 6 meses para que produzca una escultura de gran talla. Organizaré una exhibición individual de su trabajo en mi galería. Verán cuán sublime es usted."

Función que cumple:

En este diálogo, el personaje que está hablando con la escultora hace referencia de manera explícita a algunas de las obras más conocidas de Camille Claudel.

**ALUSIÓN IMPLÍCITA/
CITA VISUAL**

De la obra "Trigal con cuervos" o "Campo de trigo con cuervos" (1890)

En este encuentro se retrata a Camille en un primer plano, mostrando en el fondo de la habitación la obra "Trigal con cuervos" o "Campo de trigo con cuervos" (1890) de Vincent van Gogh.

ALUSIÓN EXPLÍCITA

A la obra "La edad madura" (1899) de Camille Claudel



Fotograma de la película



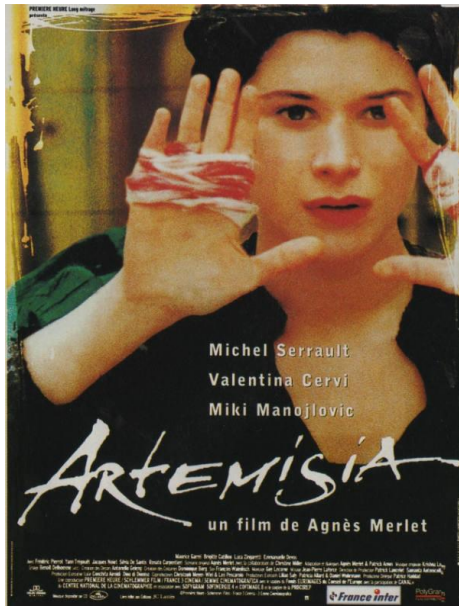
Obra referida

Función que cumple:

La obra pictórica mencionada forma parte del decorado de la habitación y según el diálogo entre Camille y el hombre con quien discute, este momento de la película nos sitúa entre los años 1899-1900 aproximadamente.

Según los registros detallados de la ubicación y exhibición de esta obra se ubica a Johanna van Gogh-Bonger, esposa de Theo van Gogh, como propietaria de la obra en un periodo que abarca desde 1891-1925 en Amsterdam. A partir de esta información podemos concluir que la aparición de esta obra en la película es un anacronismo.

En esta película observamos una predominancia de las alusiones explícitas a las obras “Las charlatanas”, “Sakountala” y “La edad madura”, en el caso de la escultora y “Monumento a Balzac” y “Las puertas del Infierno” en el de Rodin. Se presentan tres casos de alusión implícita a las obras “Trigal con cuervos” de Vincent van Gogh, “Busto de Rodin” de Camille Claudel y “Danaid” (1889) de Auguste Rodin, así como una cita visual de la obra “Trigal con cuervos”. Hay dos casos de menciones, el primero hace referencia al artista Miguel Ángel y el segundo caso a la obra literaria “La divina comedia” como pre-texto en el que Rodin se basa para la creación de su obra más conocida.



ARTEMISIA

Dirección: **Agnés Merlet**

País: **Francia**

Año: **1997**

Duración: **97 min.**

En este biopic la directora de origen francés Agnès Merlet, recrea parte de la vida de Artemisia Gentileschi, considerada la artista más talentosa y exitosa de la época barroca italiana. Su pasión por el arte fue inculcada y alentada por su padre, el también pintor toscano Orazio Gentileschi, de quien aprendió la técnica barroca del claroscuro y del tenebrismo¹⁶ (Pérez, 2017).

Pese a que en su tiempo el ser mujer era impedimento para ingresar en las prestigiosas academias de arte y la idea de ella o cualquiera otra pintando hombres desnudos era algo impensable, además de considerarse un pecado. Esta película se centra en su juventud, retratando a una Artemisia de diecinueve años con un gran interés casi obsesivo por conocer y pintar la anatomía masculina. Ante la imposibilidad de acceder a una academia de Bellas Artes, su padre contrató a Agostino Tassi, un pintor especializado en paisajes y perspectiva, con quien colaboraba en una comisión en las bóvedas del Casino Della Rose, con el fin de que enseñase a su hija sobre perspectiva y pintura al aire libre. Sin embargo, el pintor italiano violó a Artemisia en 1612.¹⁷

Las veces posteriores fueron consentidas por la artista, confiada de una promesa de matrimonio que no fue cumplida debido a que Tassi ya estaba casado. Ante la deshonra de su hija, Orazio Gentileschi llevó el caso ante el tribunal papal. Durante el juicio, Artemisia fue sometida a diversos procedimientos y torturas, desde

¹⁶ Este término se refiere tanto a un estilo pictórico como a una corriente caracterizada por su violento énfasis en el claroscuro y su uso de intensos contrastes entre luces y sombras, mediante una forzada iluminación. Recuperado de <https://www.ttamayo.com/2017/09/estilo-la-tecnica-tenebrista/>

¹⁷ Ibid.

exámenes vaginales hasta ser torturada por los llamados *sibilli*¹⁸ con el fin de forzarla a confesar la verdad (Pagano, 2020). Terminado el juicio, la condena a Tassi fue el exilio de los Estados Pontificios después de haber permanecido en prisión durante un año.

Dado que en aquella época la violencia sexual no se consideraba un delito contra la mujer, sino contra el honor familiar, su padre dispuso el matrimonio de Artemisia con el pintor florentino Pietro Antonio di Vincenzo Stiatessi, con motivo de devolverle a su hija la honra que le quedaba.¹⁹

La directora muestra un particular interés por retratar el suceso ocurrido con Agostino Tassi de manera equívoca, abordando los hechos con varias contradicciones e inexactitudes históricas, llegando incluso a romantizar la violación y dejando de lado la etapa de éxito artístico luego de que Artemisia dejara Roma.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA A la obra "<i>Saints Cecilia, Valerianus and Tiburtius</i>" de Orazio Gentileschi</p>	<p>Observamos al pintor Orazio Gentileschi en su estudio acompañado de sus ayudantes y modelos en el proceso de creación de su obra "<i>Saints Cecilia, Valerianus and Tiburtius</i>" (1606-1607). Artemisia forma parte de este grupo como una más de los alumnos de Orazio.</p>  <p>Fotograma de la película</p>

¹⁸ La *sibilli* es una técnica que consistía en colocar unas cuerdas entre los dedos de las manos unidas y accionar un palito que, girando, apretaba las falanges hasta triturarlas. Esto suponía un gran riesgo en especial para un artista, puesto que cualquier daño en sus manos repercutía en su oficio y la posibilidad de creación de sus obras.

¹⁹ Idem.



Obra referida

La iluminación utilizada en la película tiene relación con el periodo y técnica barroca del claroscuro y el tenebrismo.

Función que cumple:

De acuerdo con el contexto de la película, actúa como una referencia implícita al periodo de formación de la pintora con su padre, el también pintor Orazio Gentileschi como su maestro.

Podemos ver a Artemisia escondida, observando y escuchando desde fuera de la habitación la presentación de una obra comisionada a su padre, pero pintada por ella.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra "*Retrato de un confaloniero*" (1622) de Artemisia Gentileschi



¡Desde luego, se ha superado!

Fotograma de la película

<p>CAMBIO DE FIRMA/ PLAGIO/ FALSOS VERDADEROS</p>	<div data-bbox="817 192 1214 831" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="927 837 1102 869">Obra referida</p> <p data-bbox="635 913 959 949">Función que cumple:</p> <p data-bbox="635 956 1398 1070">Alude a las dificultades que tuvo Artemisia Gentileschi como pintora en una época en la que la mujer no tenía cabida en las prestigiosas academias de arte.</p>
<p>MENCIÓN</p>	<p data-bbox="635 1117 1398 1346">Artemisia y su padre se encuentran en la Academia con el objetivo de persuadirles de aceptar a la pintora. Previo a la reunión de Orazio con las autoridades, padre e hija contemplan la obra “<i>Judit y Holofernes</i>” (1598-1599) del pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio.</p> <ul data-bbox="683 1391 1398 1816" style="list-style-type: none"> - <i>“Ha sabido reproducir cada pliegue de su cara, cada arruga.</i> - <i>Un personaje bíblico, con arrugas e imperfecciones, no agrada a todo el mundo. Caravaggio tuvo hace años problemas por eso.</i> - <i>Nos muestra una decapitación como si se tratase de cortar un trozo de pan.</i> - <i>Poco a poco. Se suele hablar demasiado frente a un lienzo.</i> <p data-bbox="730 1742 1398 1816"><i>Deberías de estar agradecida de que nos den ganas de querer superarlo.”</i></p>

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra “*Judit y Holofernes*” de Caravaggio



Fotograma de la película

CITA VISUAL



Obra referida

Función que cumple:

En esta escena se presenta una referencia explícita al mencionar al pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio. Con este diálogo establecido entre ambos pintores se reconoce a Caravaggio como una influencia estilística de la obra de los Gentileschi.

**METAFICCIÓN
TEMATIZADA**

Por medio de un plano general se contextualiza a Artemisia en una carpa-estudio montada al aire libre, rodeada por una silla, mesas y un caballete de madera. La protagonista se apoya de dos espejos laterales para observar detalladamente la posición de su cuerpo y plasmarlo en su obra “*Autorretrato como alegoría de la pintura*” (1639).

MISE-EN-ABIME



Fotograma de la película

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra “*Autorretrato como alegoría de la pintura*” de Artemisia Gentileschi



Obra referida

Función que cumple:

En esta secuencia podemos identificar la presencia de un anacronismo en el largometraje, que muestra a una joven Artemisia pintando una de sus obras realizada hacia el año 1635, cuando tenía más de cuarenta años.

Podemos ver a Artemisia en el estudio del pintor paisajista Agostino Tassi, colaborando con él como modelo para la realización de la interpretación de su obra “*Judit decapitando a Holofernes*” (1620). Esta obra es utilizada más adelante en el filme en las escenas que corresponden al juicio contra el pintor por la agresión cometida a la pintora barroca.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra "*Judit decapitando a Holofernes*" de Artemisia Gentileschi



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Se trata de una referencia implícita a la pintura quizás más conocida de la artista, cuya obra, basada en textos bíblicos y mitológicos, se caracteriza por ser protagonizada por heroínas o mujeres fuertes.

Tal como en la película, esta obra ha sido motivo de discusión en numerosas ocasiones al ser vinculada con lo sufrido por la artista, pues se argumenta que el rostro de Holofernes es en realidad el de Agostino Tassi y ella se representa como Judit.

Podemos ver que en esta película predominan las alusiones implícitas a las obras “Saints Cecilia, Valerianus and Tiburtius” (1606-1607) de Orazio Gentileschi, “Retrato de un confaloniero” (1622) de Artemisia Gentileschi, “Judit y Holofernes” (1598-1599) de Caravaggio, la versión de Artemisia Gentileschi, “Judit decapitando a Holofernes” (1620) y “Autorretrato como alegoría de la pintura” (1639). Aparece una única mención a un artista haciendo referencia al mencionado pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio, una cita visual de su obra mencionada y, además, un caso en el que simultáneamente observamos un cambio de firma, plagio y falsos verdaderos. Hay un caso de metaficción tematizada/mise-en-abyme en el que observamos a la pintora durante el acto mismo de realización de su obra “Autorretrato como alegoría de la pintura”. En general, la película es una alusión implícita al periodo barroco italiano.



GOYA EN BURDEOS

Dirección: **Carlos Saura**

País: **España**

Año: **1999**

Duración: **104 min.**

A partir de la celebración del primer centenario de su muerte en 1928, se han realizado diversas aproximaciones fílmicas de la vida y obra del pintor aragonés Francisco José de Goya y Lucientes. Estos acercamientos a la figura del pintor se han producido por diversas vías: producciones biográficas, filmes en los que el artista es un personaje más de la trama que, como actante, funciona como testigo de una época o hecho concreto; películas que utilizan su obra para situar históricamente el relato o aquellas en las que se recurre a su producción pictórica como mensaje o crítica a determinados aspectos de la historia.

En 1999, el cineasta y escritor español Carlos Saura estrena el filme *Goya en Burdeos*, una ficción ambientada en los últimos años de vida del pintor en su exilio voluntario a Burdeos, una ciudad portuaria del sudoeste de Francia. En esta

producción, la narración transcurre mediante el uso de *flashbacks* que recuerdan algunos de los momentos más importantes de su vida, mismos que comparte en conversaciones seniles con su hija Rosario.

En esta ocasión, son dos los actores que encarnan a Francisco de Goya; José Coronado al Goya joven, época en la que ejerce como pintor de la Corte y amante de la Duquesa de Alba y el español Francisco Rabal, quien interpreta por tercera ocasión al pintor, al que había dado vida en las producciones *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970) y en la serie de televisión *Los desastres de la guerra* (Mario Camus, 1985) (Belinchón, 2014). El parecido físico entre este actor y el pintor, aunado a la caracterización fílmica realizada a partir de la última imagen conocida de Goya²⁰, fueron las características que propiciaron la selección del actor español en producciones anteriores y, en este caso, del artista en la senectud de su vida.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA/ REPRESENTACIÓN De la obra "<i>La duquesa de Alba</i>" (1797)</p>	<p>Durante los primeros minutos del filme se produce un acercamiento a la figura del pintor de 82 años en donde se le ve confundido, sufriendo de alucinaciones que le conducen al exterior de su habitación y, posteriormente, le ubican en las calles, totalmente desubicado. Estos desvaríos involucran (por primera vez durante el largometraje) a María del Pilar Cayetana de Silva-Álvarez de Toledo (1762-1802), duquesa de Alba, a la que se introduce como un <i>tableau vivant</i> de la obra titulada <i>La duquesa de Alba</i>, realizada por el pintor en el año 1797.</p> 

²⁰ La última imagen conocida de Francisco de Goya es el retrato pintado por Vicente López en 1826, dos años antes de la muerte del pintor.

Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Esta secuencia alude al exilio voluntario del artista a Burdeos. Se incluye una representación de la obra “*La duquesa de Alba*” (1797) como un *tableau vivant*, cuya presencia es constante en los momentos de desvaríos del pintor.

CITA VISUAL

Como siguiente relato de momentos relevantes en la vida del artista, Goya narra un punto que marcó un antes y después no solo en su vida personal, sino también en su producción artística: la sordera derivada de una enfermedad a sus 45 años. En pantalla podemos ver al Goya joven, padeciendo la enfermedad y recostado en su cama. En la pared frente a él se ubica la obra *El caballero y la Muerte* (1670), del pintor barroco español Pedro de Campobín (1605-1674).



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

La inclusión de esta obra como parte de la narrativa del filme puede traducirse como un separador que marca el momento del cambio tonal y temático en la obra del pintor, siendo este evento (la pérdida de su capacidad auditiva) lo que dio paso a la creación de los *Caprichos*, una colección de 80 estampas grabadas en aguatinta.

ALUSIÓN EXPLÍCITA

De la serie de "Caprichos"

CITA VISUAL

- *“La sordera me aisló del mundo y durante un tiempo me convertí en una persona amargada y solitaria. No quería ver a nadie, hablar con nadie. Desde entonces tuve dolores de cabeza que me dejaban maltrecho.*
- *Nunca más escucharía el rumor del agua, las risas de los niños, las voces de las mujeres...*
- *Nunca más escucharía el canto de los pájaros, el ruido del viento, el estruendo de una tormenta de verano...*

- *Nunca más disfrutaría de la música, que tanto consuelo me producía... Fue entonces cuando empecé a trabajar en mis caprichos.*

Esta serie de *Caprichos* en la que cada uno refleja una ironía o denuncia concreta que está expresada por un título que enmarca la escena, son proyectados en una secuencia en la que ambos Goyas -el joven y el viejo- se reúnen y admiran algunas de estas ilustraciones



Fotograma de la película



Obra referida: 5. *Tal para qual*



Fotograma de la película



Obra referida: 14. *Que sacrificio*



Fotograma de la película



Obra referida: 15. *Bellos consejos*



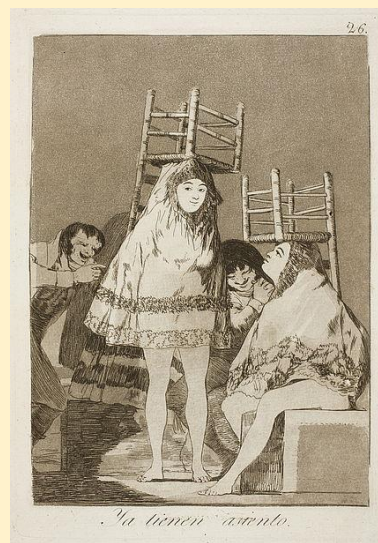
Fotograma de la película



Obra referida: 17. *Bien tirada está*



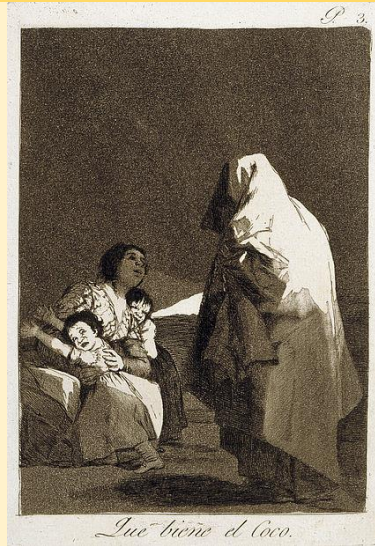
Fotograma de la película



Obra referida: 26. *Ya tienen asiento*



Fotograma de la película



Obra referida: 3. *Que viene el Coco*



Fotograma de la película



Obra referida: 61. *Volaverunt*



Fotograma de la película



Obra referida: 43. *El sueño de la razón produce monstruos*

Función que cumple:

Ambos personajes -Goya joven y viejo- admiran y reflexionan sobre los temas que inspiraron algunas de las estampas que conforman la serie *Caprichos*, desde críticas a los métodos educativos, prostitución, la alta sociedad y superstición.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A las pinturas negras de Goya

El siguiente fragmento importante del filme se relaciona con Goya y sus pinturas negras. Francisco de Goya mantiene una conversación con su hija Rosarito y, mediante otro *flashback*, se traslada al espectador a la Quinta del Sordo. Aquí, las obras se disponen en los mismos espacios en que originalmente estaban ubicadas. Como parte de este

REPRESENTACIÓN

CITA VISUAL

primer momento padre e hija, podemos ver las obras *El perro* (1819) y *Asmodea* (1820-1823).

Después, Leocadia cuestiona a Goya la temática sombría de sus pinturas y la -para ella- inexplicable fascinación que el pintor tenía por los monstruos y las pesadillas. Ahora en pantalla vemos las obras *El Gran Macho Cabrío o brujas sábado* (1821-1823), *Saturno devorando a su hijo*, *Duelo a garrotazos* y *El Aquelarre* (1798), cuyo personaje central -el diablo en forma de macho cabrío- se torna real en un momento de alucinaciones.



Fotograma de la película



Obra referida: *El perro* (1819)



Fotograma de la película



Obra referida: *Asmodea* (1820-1823)



Fotograma de la película



Obra referida: *El Gran Macho Cabrío o brujas sábado* (1821-1823)



Fotograma de la película



Obra referida: *Saturno devorando a su hijo*

Función que cumple:

Referencia a la serie de obras que conforman las famosas pinturas negras de Goya, realizadas entre los años 1819-1823. Hay una representación de las obras mencionadas acorde a la disposición en la que fueron pintadas en la Quinta del Sordo.

ALUSIÓN EXPLÍCITA

De la obra "*Venus del espejo*" (1644-1648) de Diego Velázquez

Goya habla con su hija Rosarito sobre la que consideró como su verdadero amor, Cayetana, la duquesa de Alba.

CITA VISUAL

- *“Pobrecita. Morir envenenada como una alimaña. Entre la reina y Godoy se repartieron sus alhajas y sus cuadros. La Venus de Velázquez se la quedó Godoy...”*

MENCIÓN

- *Amigo Godoy, ¿no estaba este cuadro en el palacio de la duquesa?*
- *Estaba. Pero ya no está.*
¿Qué decís del cuadro, Goya?

INFLUENCIA

- *Que es una obra de arte.*
- *Oh. Difícil un halago mayor de un artista a otro artista.*
- *Os agradezco la comparación. Siempre he tenido a Velázquez por uno de mis maestros.”*



Fotograma de la película

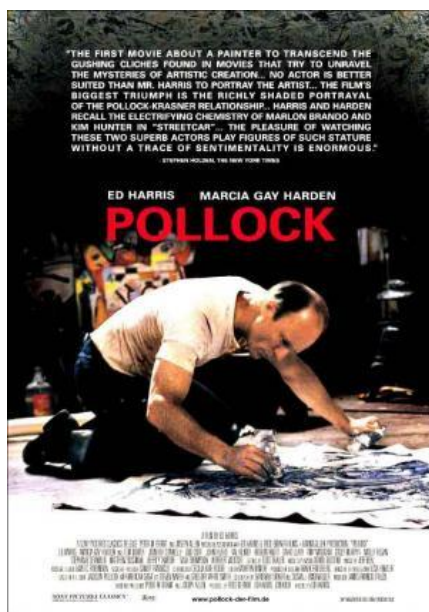


Obra referida: Venus del espejo (1644-1648)

Función que cumple:

Se presentan dos momentos en la película en los que se reconoce la influencia de Velázquez y la admiración que Goya sentía por él y su obra.

En *Goya en Burdeos* (1999) observamos una predominancia de las citas visuales de las obras que conforman las “Pinturas negras” y “Caprichos” de Francisco de Goya, “Venus del espejo” de Velázquez y “El caballero y la Muerte” de Pedro de Campobín. Se presentan un par de alusiones implícitas de las obras “La duquesa de Alba” (1797) y las que conforman las mencionadas pinturas negras, así como un par de alusiones explícitas de las obras “Venus del espejo” de Diego Velázquez y la serie Caprichos. Destacan dos tipos de representación, el primero, incluyendo tableau vivants de las obras del pintor aragonés y, segundo, una representación de las pinturas negras cuya disposición en el largometraje es la misma que cuando estas fueron creadas. Por último, un único caso de mención, que hace referencia a Diego Velázquez.



POLLOCK: LA VIDA DE UN CREADOR

Dirección: **Ed Harris**

País: **Estados Unidos**

Año: **2000**

Duración: **122 min.**

Basándose en la biografía “*Jackson Pollock: An American Saga*” de Steven Naifeh y Gregory White Smith, el director estadounidense Ed Harris presenta este biopic que narra 12 años de la vida y el arte del pintor en el Nueva York de los años 40. Un abordaje de la relación con su familia, su pareja, la pintora Lee Krasner y con los mecenas, plasmando el acenso en su carrera, su auge y el trágico final del pintor.

Paul Jensen Jackson Pollock se caracterizó por un inigualable estilo que en su momento fue toda una explosión de creatividad e innovación, rompiendo con las formas y técnicas tradicionales. Dentro de las figuras que destacan en el periodo de formación artística de Pollock se encuentra el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, considerado entre los máximos exponentes del muralismo mexicano junto a figuras como Diego Rivera y José Clemente Orozco. Pollock fue aprendiz de Siqueiros cuando asistió a su Taller Experimental en Nueva York en la década de

los treinta, este taller tenía el fin de integrar variedad de artes plásticas como la escultura, la pintura y la arquitectura. De esta manera, sus alumnos experimentaron con técnicas que posteriormente se considerarían parte del expresionismo abstracto americano. En este taller, Pollock aprendió sobre métodos y materiales innovadores, siendo el “accidente pictórico”²¹ el que lo caracterizaría.

La técnica utilizada por el artista, característica de su obra, es la técnica del goteo de pintura, así como el empleo de diversas herramientas inusuales para el medio como jeringas, palos, pinceles endurecidos y la añadidura de arena o fragmentos de vidrio que aportaban una nueva consistencia (Olascoaga, 2019). Tal como se muestra en la película, el pintor colocaba el lienzo en el suelo -en lugar de en el caballete o la pared- con el fin de poder aplicar la pintura en todas las direcciones posibles haciendo uso de dicha técnica, la cual fue utilizada por el artista en un periodo que abarca de 1947 a 1950, constituyendo la época más prolífica de su carrera.

Este largometraje que narra parte de lo acontecido en la vida personal y artística del pintor entre los años 1941 a 1953, retrata, por un lado, a un artista que parece disfrutar los procesos creativos de su obra y, por otra parte, la atormentada personalidad del artista. Se expone la relación de codependencia que mantenían Jackson Pollock y Lee Krasner, pintores y amantes. Se retrata la figura de ella, una mujer sumisa a la que se le atribuyó la responsabilidad de cuidar al pintor, dado que este tenía problemas de adicción relacionados con el alcohol, un comportamiento errático que, según expertos, reconocerían después como un trastorno de bipolaridad²². Krasner actúa entonces como la salvadora, abandonando su propio trabajo, casándose con él y mudándose al campo para encargarse de Pollock en un ambiente de mayor tranquilidad.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
ALUSIÓN IMPLÍCITA	<p>Dentro de los momentos clave de la vida y obra del artista que fueron recreados en el filme destaca la escena de creación del mural de Peggy Guggenheim, coleccionista y mecenas de arte estadounidense.</p> <p>En las secuencias que corresponden al proceso de creación de esta obra la música es un elemento</p>

²¹ El accidente pictórico es la improvisación mediante técnicas como el goteo de pintura y la generación de texturas con arena.

²² Idem.

importante. En este caso, el sonido es extradiegético con un inicio tranquilo en el que se aprecian instrumentos de viento; luego, se presenta un aumento en la intensidad y un cambio a instrumentos de cuerda con un ritmo más brusco y dinámico. Esta combinación de sonidos acentúa los cambios en la elección de color y los diferentes movimientos de Pollock con la brocha. Predominan los primeros y medios planos, además del uso de plano detalles que enfocan las pinceladas del artista, todo en un montaje lineal.

Estas acciones transcurren en el estudio de Pollock, con un enfoque en el lienzo en blanco y desarrollo de la obra mencionada. Se muestra al artista sujetando con una mano su brocha y con la otra un bote de pintura cuyo color contenido cambia a medida que transcurre el tiempo y avanza en la pintura.



Fotograma de la película

Función que cumple:

Tal como observamos en la película, el mural supone un antes y después tanto en la carrera de Pollock como en su técnica. En este punto de su quehacer artístico Pollock se sumerge en el expresionismo abstracto.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

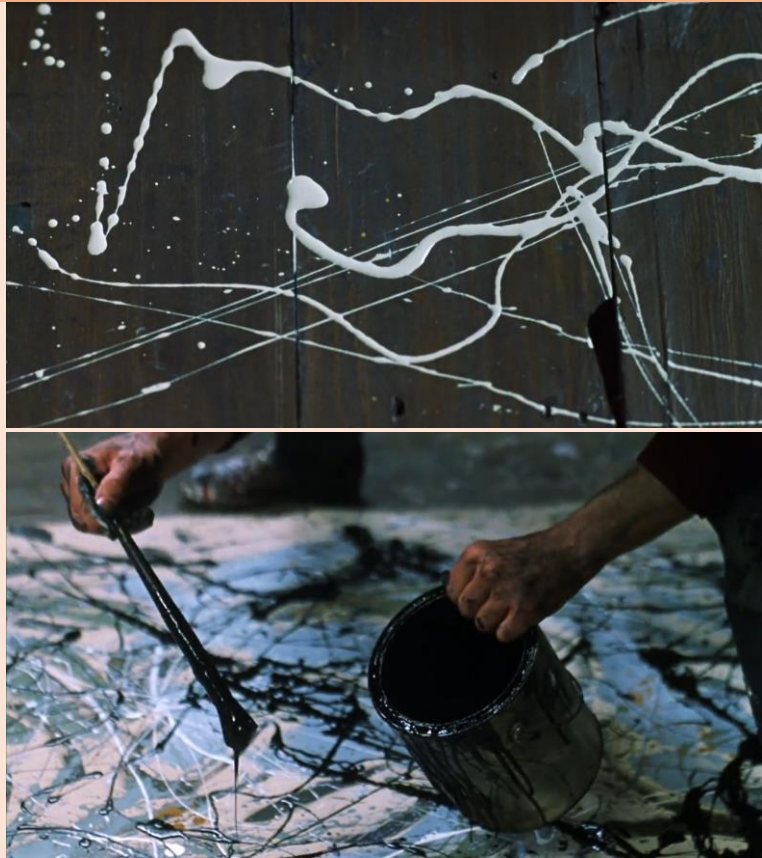
El segundo momento clave abordado en la película es el primer *dripping*²³ de Pollock en el año 1947, época en la que se mudó a The Springs, Long Island con su ya esposa Lee Krasner, con el objetivo de alejarlo del caos de la ciudad y con la esperanza de que la tranquilidad del lugar ayudara a su esposo a rehabilitarse.

Al inicio de esta secuencia escuchamos mediante *voz off* a Lee Krasner al teléfono hablando con Peggy Guggenheim, a quien intenta persuadir de mantener la obra de Pollock en exhibición. Conforme avanza este biopic, son más evidentes los problemas de alcoholismo del pintor, los cuales fueron -tal como se muestra en este momento del filme- un problema que afectó no solo su vida privada, sino también su vida artística.

Se muestra a Pollock aislado en su estudio, trabajando y agregando detalles a una de sus obras cuando, en un momento de distracción, escurre de su pincel la pintura de consistencia líquida y mancha el suelo. Luego, intencionalmente Pollock repite este suceso y acto seguido, se aprecia al artista creando una serie de obras utilizando esta técnica.



²³ El *dripping* (del término inglés drip, gotear) es una técnica pictórica que consiste en dejar gotear la pintura sobre el lienzo, extendido en el suelo, para conseguir formas y manchas que el artista irá creando espontáneamente.



Fotogramas de la película

Función que cumple:

Esta secuencia es una referencia al método que dio origen a la denominada Pintura de Acción. Con el *dripping*, Pollock dejó de lado la verticalidad del lienzo y el uso del pincel para colocarlos sobre el suelo y experimentar con diversos materiales.

En Pollock (2000) las secuencias analizadas aluden a los dos momentos que definen la carrera artística de Jackson Pollock, posicionándolo en el medio artístico gracias al mural realizado para Peggy Guggenheim y posteriormente, con la técnica del *dripping*, que caracterizaría su obra.



FRIDA

Dirección: **Julie Taymor**

País: **Estados Unidos**

Año: **2002**

Duración: **120 min.**

Tras su muerte en 1954, el nombre Frida Kahlo y su arte se extendieron por todo el mundo. La amplia difusión que recibió la artista mexicana la llevó a convertirse en un ícono comercial y un exponente de la moda contemporánea, cuya imagen y obra ha sido citada en numerosas ocasiones en la fabricación de productos femeninos como accesorios, playeras, bolsas, zapatos y joyería, así como objetos de usos múltiples que van desde tazas, libretas, cojines, velas y muñecas.

Esta sobreexplotación de la imagen de la artista, que supone a su vez una problemática vinculada con la contraposición de una imagen distorsionada, contraria a la historia y valores personales de una Frida comprometida con la militancia comunista, que siempre criticó al capitalismo y luchó por la libertad, con la imagen impuesta por la industria cultural, que poco o nada refleja su arte e identidad (Sanow, 2018).

Así, la vida de Kahlo ha sido reescrita y llevada a la pantalla en varias ocasiones apoyada de la creación del mito Frida Kahlo, respaldado en el análisis recurrente de su obra y limitándose a destacar los aspectos biográficos más conocidos de la artista, por ejemplo, el accidente que sufrió en su adolescencia y que acrecentó los problemas de salud que ya presentaba desde la infancia, consecuencia de cuando sufrió poliomielitis. Otros aspectos de la vida de la artista que se han incluido en sus filmes biográficos son su turbulenta relación con el muralista mexicano Diego Rivera, sus relaciones bisexuales y su *affaire*²⁴ con el político y revolucionario ruso León Trotski.

Sin embargo, las bases de la producción de esta imagen icónica de Kahlo, trasladada al imaginario popular, se encuentra en el ambiente artístico. El inicio de

²⁴ El término *affaire* se emplea para aludir a una relación amorosa o sexual que no implica compromiso.

la construcción de este personaje puede situarse durante la vida misma de la artista y sus relaciones con diversos personajes relevantes de la época en el ámbito artístico e intelectual, entre ellos se sitúan André Bretón y el grupo surrealista, el ambiente revolucionario y los muralistas -particularmente con Diego Rivera, quien se convertiría en su esposo-, la actriz mexicana Dolores del Río, la cantante costarricense Chavela Vargas, entre otros (Ochoa, 2021).

Las décadas de finales del siglo XX son las que marcan la consolidación del mito Frida y el inicio del concepto denominado *Fridamanía*, que convierte la imagen de la pintora mexicana en una mercancía, restándole valor a su historia e identidad. Diversos son los factores que convergen en ello, por un lado, el conocido boom del arte latinoamericano, relacionado con un aumento del coleccionismo de obras de artistas de este siglo en América Latina y un notable incremento de exposiciones que dieron a conocer estas piezas. Ejemplo de ello es la emblemática muestra de artistas latinoamericanos del siglo XX (*Latin-American Artists of the Twentieth Century*) realizada en 1992 en el Museum Of Modern Art de Nueva York (MOMA), en la que se dedicó una sala completa a Frida Kahlo (Ribeiro, s.f.).

Por otra parte, esta fascinación por la vida y obra de la artista dio paso a una ola de biógrafos, académicos y periodistas que se dieron a la tarea de investigar aspectos de su vida que pudieran ser relevantes para entender su obra. Fue así, que la estadounidense Hayden Herrera publicó en 1983 su libro *Frida. A biography of Frida Kahlo*, texto que, de acuerdo con Patricia Mayayo (2018), sería la biografía de referencia utilizada para la realización de estudios posteriores -por su meticulosa labor investigativa-, así como el texto base para la realización de documentales y películas biográficas sobre la artista.

El 2002 fue el año en que la cotización creciente de esta artista fue más notable con la publicación de 4 novelas inspiradas en su vida, 6 exposiciones sobre su vida y obra, 4 obras de teatro, 3 balés y el estreno del biopic *Frida*, bajo la dirección de la estadounidense Julie Taymor.²⁵

Esta película biográfica sobre la famosa pintora mexicana se centra en su larga y complicada relación con su mentor y marido, el muralista mexicano Diego Rivera. Este largometraje está basado en el libro de Hayden Herrera, resultando en la traducción de algunos de los momentos más significativos en la vida de la artista, pasando por sus aventuras amorosas con diversos personajes femeninos y masculinos de la época, sus viajes al extranjero, el proceso de creación de su obra y su delicada salud hasta sus últimos días con vida.

²⁵ Idem.

**Marcadores
intertextuales
contenidos en la
película**

Contexto del filme

ALUSIÓN IMPLÍCITA

Al mural “La creación”
(1922) del muralista
mexicano Diego Rivera

Esta escena corresponde al año 1922. Observamos a Frida y sus amigos colarse en el interior del Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, para ver a Diego Rivera pintar a la modelo desnuda del que fue su primer mural en México “La creación”.



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Esta secuencia es una referencia implícita a la obra considerada emblemática por inaugurar la serie de murales que Rivera pintó en México.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

Podemos ver a Frida postrada en cama después del accidente que sufrió en la adolescencia, el cual dejó estragos en su salud. Al pasar la mayor parte de su tiempo recostada, Frida aprovechaba para realizar

A la obra "Autorretrato con traje de terciopelo" de Frida Kahlo.

sus autorretratos, como podemos ver en esta secuencia en la que observamos a la artista pintando su obra "Autorretrato con traje de terciopelo" (1926), la cual constituye el primer cuadro profesional de la artista.

En la película Frida acude a Diego Rivera buscando una opinión profesional sobre su obra y para ello deja la pintura junto con su dirección.

CITA VISUAL



Fotogramas de la película



Obra referida

Función que cumple:

Tematiza el acto de pintar haciendo referencia a la creación de la obra "Autorretrato con traje de terciopelo" (1926).

**CITA VISUAL/ALUSIÓN
IMPLÍCITA**

Del trabajo fotográfico de
Tina Modotti

Frida Kahlo y Diego Rivera asisten juntos a una fiesta en casa de la fotógrafa italiana Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini, conocida como Tina Modotti. En esta fiesta, Frida contempla algunas fotografías expuestas entre las que figuran "Manos sosteniendo una pala" (1926), "Madre e hijo" (1926) y "Retrato de Julio Antonio Mella" (1928).

Guadalupe Marín, ex esposa de Diego, se acerca a Frida y hace algunos comentarios sobre una de las fotografías.

- *"Es muy talentosa, ¿no?
Julio Mella, el cubano.
Tina tomó su última foto.
Ella estaba con él cuando lo asesinaron."*



Fotogramas de la película





Obras referidas

Función que cumple:

Esta secuencia alude al trabajo de la fotógrafa con la citación de algunas de sus fotografías. En particular, una de las imágenes expuestas en la pared, es una referencia al asesinato de su entonces pareja, el periodista, líder estudiantil y revolucionario cubano, Julio Antonio Mella.

ALUSIÓN IMPLÍCITA
Al mural "El arsenal" (1928)
de Diego Rivera

Frida Kahlo posa como modelo para el mural "The Arsenal" (1928) del muralista mexicano Diego Rivera. Este mural pertenece a la serie llamada Corrido de la revolución proletaria y se encuentra en la sede de la Secretaría de Educación Pública, en México.



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Esta secuencia alude a la militancia política de ambos pintores, las luchas y revoluciones reflejado en el arte de los murales de Diego Rivera.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra Frida Kahlo y Diego Rivera (1931)

Esta secuencia corresponde al año 1929, situando al espectador en el día que Frida Kahlo y Diego Rivera contrajeron nupcias por primera ocasión. En esta, Frida rompe con el estilo de vestido de novia tradicional de la época e intercambia vestimenta con la mujer que le ayuda a vestirse. Acto seguido, Frida sale de la habitación para reunirse con Diego y sus invitados.

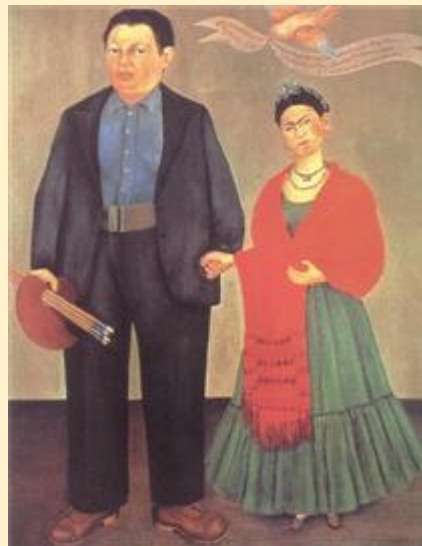
REPRESENTACIÓN

Un corte nos traslada a la primera incorporación de *tableau vivant* de las obras de la artista, recreando su

obra "*Frida Kahlo y Diego Rivera*" (1931). En escena apreciamos una gran similitud con la obra original: una composición de formato vertical; la pareja de pie con un vestuario y poses idénticos a la obra original, con variaciones en algunos detalles como el color de zapatos de Diego (que en la obra pictórica son color café y en la presente recreación color negro) y la posición de los dedos de la mano que sujeta el godete de madera.



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Alude al año 1929 cuando la pareja de artistas se casó. Se hace una representación de la obra hecha

	<p>por Frida Kahlo utilizando como recurso el <i>tableau vivant</i>, presentándola como la mujer del muralista.</p>
<p>CITA VISUAL</p>	<p>Podemos ver en pantalla a Diego sosteniendo en sus manos la obra “Henry Ford Hospital o La cama volando” (1932) luego de que Frida sufriera un aborto.</p>
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA A la obra “Henry Ford Hospital o La cama volando” (1932)</p>	 <p>Fotograma de la película</p>  <p>Obra referida</p>
	<p>Función que cumple:</p> <p>La inclusión de esta obra en la película alude a la frustración del embarazo de la pintora, que sufrió varios abortos debido a la condición de su cuerpo desde el accidente.</p>
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA A la obra “Autorretrato con pelo cortado” (1940)</p>	<p>Correspondiente a la separación de Frida y Diego luego de que este tuviera una aventura con su hermana Cristina Kahlo. En esta secuencia el montaje es paralelo, muestra diferentes escenas de manera simultánea: la mudanza de Frida, el excesivo consumo de alcohol y fiestas, una habitación casi vacía en la que solo se observa una mesa con sus</p>

REPRESENTACIÓN

materiales de arte sobre ella, un caballete que sostiene un espejo y una silla de madera en la que se sienta a beber y posteriormente corta su cabello. Durante esta secuencia hay variedad de angulaciones de cámara, la más significativa se observa cuando Frida toma asiento en la única silla de la habitación y da un trago a su bebida, en este momento el encuadre se torna desequilibrado y evidencia la inestabilidad de la artista.

Entre las escenas mostradas, destacan aquellas en las que Frida, vestida de traje, corta mechones de su cabello que quedan esparcidos por el suelo para después ubicarla frente a un espejo en una toma *over the shoulder* y realizar el último corte. La cámara se aleja con un *travelling* y se ve a Frida en plano medio, observando su obra *Autorretrato con pelo cortado (1940)*, que pasa a cobrar vida cuando ella sale del plano, siendo este el segundo *tableau vivant* de la película.

La secuencia está acompañada de música extradiegética combinada con dos intervenciones de diálogo de la artista. La canción “*Paloma Negra*”, interpretada por la cantante mexicana Chavela Vargas es elemento importante que funge como narración de la secuencia.



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Actúa como referencia a la etapa juvenil de la artista y su tendencia hacia la vestimenta masculina, retratada en algunas fotografías por su padre, el fotógrafo Guillermo Kahlo.

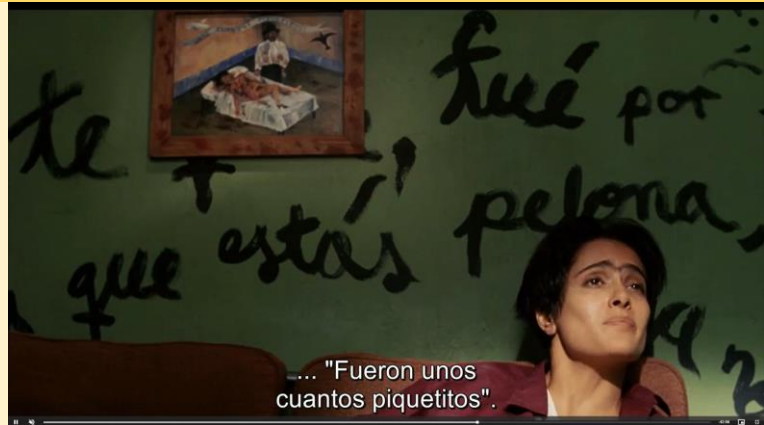
Observamos en pantalla una representación de la obra mencionada por medio de un *tableau vivant*.

**ALUSIÓN IMPLÍCITA/
CITA VISUAL**

De la obra “Unos cuantos piquetitos” (1935)

TRANSTEXTUALIDAD

Frida deja a Diego y se va a vivir sola. Durante una visita de Lupe Marín, discuten sobre la venta de obras de la artista y esta le dice a Frida que sus obras son demasiado crudas, refiriéndose a “Unos cuantos piquetitos” (1935), obra inspirada en un homicidio cometido en la vida real. En ella se pueden leer las palabras con las que el asesino defendió su causa ante el juez: “¡Pero si no eran más que unos cuantos piquetitos!”



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

La obra es una traducción de la noticia de la declaración del asesino, misma que es citada por Frida mientras explica su obra. Funciona como un ejemplo explícito de la crudeza que caracteriza a la artista.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra "Las dos Fridas"
(1939) de Frida Kahlo

REPRESENTACIÓN

Esta secuencia alude al año 1939, cuando Diego Rivera le pide el divorcio. Al inicio de la secuencia la protagonista se encuentra sentada en el interior de una cantina bebiendo. El lugar con una paleta de colores sombríos en los que predomina el negro, cafés, rojo oscuro y destaca del resto el colorido de la vestimenta de Frida en tonos azules, naranja, amarillo-ocre, verde y detalles en blanco. La iluminación cambia constantemente, tiende a ser muy oscura.

Durante la secuencia hay música de instrumentos de cuerdas (guitarra), que actúan de acompañamiento musical a la cantante Chavela Vargas, que interpreta la canción “*La Llorona*”. Abundan los planos medios, enteros y primeros planos, además de un especial plano detalle en el que se muestra su mano izquierda sosteniendo una pequeña imagen infantil de Diego, que representa la pérdida de un niño y de un amante (García, 2010). Se presentan constantes intervenciones de animación en la película que le dan un toque más dramático a la narración.

El montaje en esta secuencia es paralelo y se divide en dos escenas diferentes, una de ellas acompaña a Frida Kahlo en la cantina y la otra a León Trotsky. Así, en la puesta en escena tenemos tres escenarios diferentes: el primero, la cantina en la que se encuentra la artista; el segundo, la habitación-estudio en el que se encuentra Trotsky y es asesinado. En este predominan las tonalidades frías en azules y grises. Por último: el interior de su obra *Las dos Fridas* (1939). La recreación de esta pintura que simbolizaba el dolor que causó a la artista su separación legal de Diego²⁶ refuerza esta secuencia en la que se le ve desaliñada, sola y triste en el lugar que frecuentaba con su esposo.



Fotograma de la película

²⁶ Ibid.



Obra referida

Función que cumple:

Esta secuencia es una referencia implícita a una de las obras más conocidas de Frida Kahlo, fácilmente reconocible por el espectador.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra "The Broken Column" (1944) de Frida Kahlo

Esta escena hace alusión al año 1953 cuando, durante una revisión, el doctor Juan Farril informó a Frida que por la condición en que se encontraba su pie debido a la gangrena, era necesario amputar la pierna derecha (Retamal, 2020).

REPRESENTACIÓN

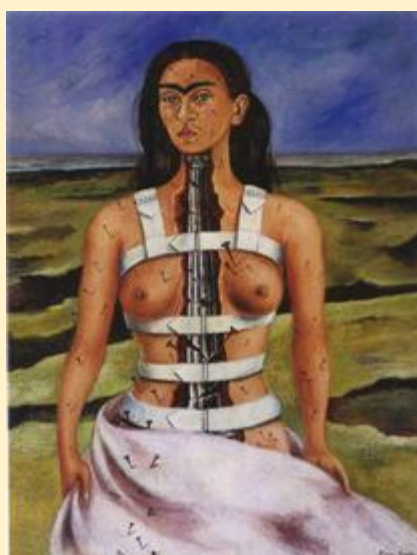
Por medio de una toma con angulación picada se muestran los pies de la artista corriendo. Mediante un fundido encadenado y posteriormente doble exposición, permanecen dos tomas: la primera, un primer plano de los pies corriendo y la segunda, un plano general que sitúa a la artista corriendo en un escenario rocoso.

La cámara hace un *travelling* a un plano medio en el que este tercer *tableau vivant* se desvanece para mostrar la obra original. En esta secuencia encontramos un paralelismo puesto que, además de recrear la obra pictórica, muestra el proceso de creación de esta. A la secuencia le acompaña música extradiegética que parece provenir de un instrumento

de viento, que podría tratarse específicamente de una flauta prehispánica artesanal.



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Representación a modo de *tableau vivant* de la obra original. Esta secuencia alude al deterioro en la salud de la artista y sus dolores físicos, reflejados en esta obra.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra "The Dream (The Bed)" (1940)

En pantalla se leen las últimas palabras de la artista escritas en el diario que llevó durante sus últimos años de vida: "I hope the exit is joyful and I hope never to return. Frida.". Con un movimiento panorámico vertical, la cámara muestra el último *tableau vivant* del

REPRESENTACIÓN

largometraje recreando la obra *El sueño o La cama* (1948), en la que se aprecia a la artista descansando en su cama y en cuyo techo reposa un esqueleto más grande que ella.

Pasados unos segundos, comienza una animación en la que se cumple la petición que momentos antes, Frida había hecho a Diego: quemar su cuerpo, no enterrarlo. Argumentando que la mayor parte de su vida la había pasado en cama. Los fuegos artificiales que se encuentran en los pies del esqueleto comienzan a explotar y poco a poco el fuego se esparce por la cama. Mediante un fundido encadenado, hay un acercamiento en plano medio al rostro y parte del torso de la artista, viéndosele sonreír.



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

En la película esta obra es incluida para representar la muerte de la artista, sin embargo, esta pintura la realizó después de su divorcio. Es frecuente encontrar en sus pinturas símbolos que aluden a la muerte, uno de los temas que más llamó la atención de Frida.

En esta película predominan las alusiones implícitas, siendo un total de once casos los que se identificaron. Entre estos casos se encuentran obras pictóricas de la pintora mexicana, así como obras murales de su esposo Diego Rivera, además de fotografías de la italiana Tina Modotti. Un total aproximado de cinco casos de representación de algunas obras reconocidas de la artista, que son mostrados en pantalla a modo de tableaux vivants. Por último, cuatro casos de citas visuales de obras como “Autorretrato con traje de terciopelo” (1926), “La cama volando” (1932) y “Unos cuantos piquetitos” (1935), obras de Frida Kahlo y una serie de fotografías de Modotti.



BIG EYES

Dirección: **Tim Burton**

País: **Estados Unidos**

Año: **2014**

Duración: **106 min.**

Margaret Keane es una retratista que pinta principalmente al óleo mujeres, niños y animales domésticos, caracterizándose por atribuir grandes ojos a sus personajes.

Inició un estilo *kitsch*²⁷ que fue despreciado por los críticos especializados, pero que fue muy popular en la década de los años 60 en los Estados Unidos.

La vida y obra de la pintora estadounidense Margaret Keane es, tal vez, de las menos conocidas. Sin embargo, su arte ha influenciado a un gran número de artistas, incluido el director encargado de llevar su historia a la gran pantalla. La filmografía de Tim Burton es un ejemplo perfecto de la influencia que ha tenido la pintora, reflejada en sus personajes de grandes ojos (Borja, 2013).



Este largometraje titulado *Big Eyes* recupera parte de la biografía de la artista, focalizando en el caótico matrimonio con su segundo esposo Walter Keane. Pese a que en este filme se refleja una evolución respecto a la situación de la mujer en décadas pasadas -tanto social como artísticamente-, la presión social ante la negativa de la sociedad hacia una mujer divorciada, argumentando incapacidad de mantener a su hija, hizo que Margaret tomara la decisión de volver a casarse de forma prematura. Gustosa con el que fue su segundo matrimonio adoptó el apellido de su marido para firmar sus pinturas, lo que confundió al público que por años pensó que el artista era él.

Margaret Keane es otra de las mujeres artistas víctima de las convenciones sociales y de quien fue su pareja sentimental, que en un inicio logró convencerla de que al compartir apellido y, por lo tanto, firma, eran la misma persona. Durante diez años de matrimonio Walter Keane manipuló a Margaret, menospreciando su trabajo y convenciéndola de que el arte viniendo de manos de una mujer no podría ser reconocido, por lo que lo ideal era que las obras le fueran atribuidas a él.

En 1965 la pareja se divorció y fue hacia 1970 que Margaret decidió no continuar con la mentira sobre la autoría de los cuadros y reveló la verdad a un periodista. Pronto comenzó el escándalo mediático, pues Walter difamó a Margaret en varias ocasiones (Música, 2014).

La autoría de las obras fue a juicio y Margaret demandó a su exmarido por difamación. El jurado pidió a ambos que pintaran un cuadro con su estilo característico para confirmar la autoría de estos, pero Walter no pintó nada argumentando un supuesto dolor de hombro, mientras que Margaret pintó un niño de grandes ojos tristes en 53 minutos. El jurado falló a favor de Margaret y le permitió continuar firmando sus obras con el apellido Keane (Borja, 2013).

²⁷ El *kitsch* es un concepto usado para denominar algo de mal gusto, pasado de moda e incluso exagerado.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
<p>FALSO/ FALSIFICACIÓN – AHÍ TE ESTÁS</p> <p>PLAGIO</p> <p>REPRODUCCIÓN</p>	<p>La película comienza con una toma en plano detalle del ojo de una de las pinturas para luego, con un <i>zoom out</i>, mostrar la obra completa. De inmediato observamos que esta pintura ha salido de una máquina y que se están haciendo copias de esta. En la parte inferior se aprecia la firma KEANE que indica derechos de autor.</p>   <p>Fotogramas de la película</p> <p>Función que cumple: La secuencia inicial alude a la problemática que se presenta en el largometraje, resumido en una situación de apropiación y plagio de una serie de obras realizadas por una mujer, cuyo esposo se atribuye la creación y éxito de estas.</p> <p>- <i>“No sabía que pintaba, Margaret.</i></p>

MENCIÓN

- *Si, no hablamos de ello. Las pinturas hechas por mujeres no se venden.*
- *¿Y qué hay de Georgia O'Keeffe?*
- ...
- *¿De dónde surgen sus ideas?*
- *Pues del mundo a mi alrededor y yo... Adoro a Modigliani y su uso de la línea”*

Función que cumple:

La mención de ambos artistas cumple con distintos objetivos. En el caso de Georgia O'Keeffe, esta pintora fue tomada como un símbolo de éxito e independencia en las décadas de los 60 y 70. En la película esta artista es un referente e inspiración para Margaret.

En el caso de la mención al pintor Modigliani, con el nuevo estilo trabajado por la artista podemos ver una influencia de la obra y estilo de este pintor en las obras de ella.

FALSO

Margaret está por comenzar una nueva obra y mientras busca un lienzo, encuentra una caja que contiene las supuestas obras de su esposo, Walter Keane. Al observarlas con cuidado se da cuenta de una variación en los medios y colores utilizados en la esquina inferior, donde se ubica la firma de su esposo.

Margaret se dispone a retirar esta sección y descubre que su esposo se había estado atribuyendo la autoría de obras con paisajes parisinos.



Fotograma de la película

**FALSIFICACIÓN – AHÍ
TE ESTÁS**



Fotograma de la película

PLAGIO



Fotograma de la película

Función que cumple:

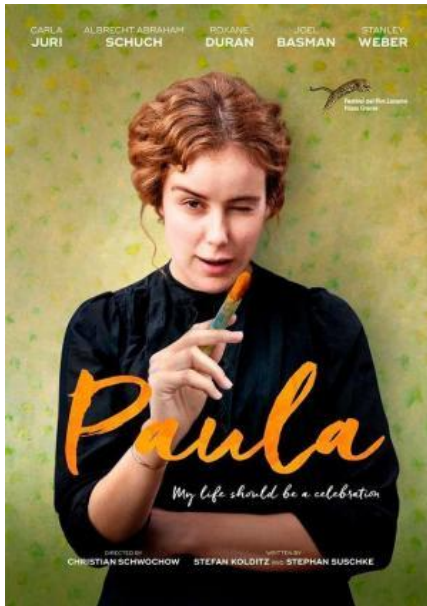
Esta película en general visibiliza un caso de atribución de la autoría de una serie de pinturas que fueron ampliamente reproducidas en la década de los 60. La presente secuencia funciona como indicador de los diversos marcadores intertextuales y la variedad de clasificaciones en cuanto a la falsificación de obras.

ALUSIÓN EXPLÍCITA

- *“Escucha, no niego que te necesito, eres la única con el don. Hay una oportunidad... ¡Cielos! Tiemblo de la emoción... La Feria Mundial de Nueva York. 70 millones de visitantes, el día de apertura revelaré mi obra maestra.*
- *¿Qué obra maestra?*
- *¡Exacto! ¿Qué nos perdimos este tiempo? Da Vinci tiene a su Mona Lisa, Renoir tiene a su*

MENCIÓN	<p><i>Almuerzo de remeros, ¿Dónde está la obra que me defina a mí?</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>¿Acaso estás loco? Un artista no anda anunciando su obra maestra</i> - <i>¿Por qué no? Michelangelo no sabía que creaba su obra maestra cuando pintaba de espaldas la Capilla Sixtina</i> - <i>Le llevó 4 años”</i>
	<p>Función que cumple:</p> <p>El diálogo de esta secuencia funciona como una referencia a algunos pintores cuyas obras son mundialmente reconocidas.</p>

En general, la película contiene marcadores intertextuales similares entre sí. Podemos observar durante el filme constantes situaciones de plagio y falsificación. Se evidencian también cuestiones de reproducción de las obras protegidas por derechos de autor. Por último, hay un par de menciones a artistas que hacen referencia a Georgia O’Keeffe, Modigliani, Da Vinci, Renoir y Miguel Ángel.



PAULA

Dirección: **Christian Schwochow**

País: **Alemania**

Año: **2016**

Duración: **123 min.**

Paula es un filme que se sitúa en la Alemania de principios del siglo XX. Este retrata la vida breve de la pintora alemana Paula Becker, considerada una pionera del expresionismo en su país, introductora del modernismo pictórico de ese siglo y la primera mujer occidental en autorretratarse desnuda y embarazada, además de ser la primera mujer en la historia del arte cuya obra se expone en un museo exclusivo para su trabajo.


El director Christian Schwochow retrata la vida de la artista desde sus 24 años, rechazando las convenciones establecidas y explorando su estilo, las relaciones de amistad que entabla con la artista Clara Westhoff y el poeta Rainer María Rilke, su matrimonio con el también pintor Otto Modersohn y su huida a París para continuar con su carrera artística, hasta su muerte a los 31 años.

Esta película iniciada en el año 1900 es una crítica constante al machismo de la época y una reivindicación del papel de la mujer en la historia del arte, retratando la discriminación a la mujer dentro del ámbito artístico y la falta de libertad para la toma de decisiones en la sociedad. Esto se evidencia desde los primeros minutos del filme, en el que se aprecian las manos de una mujer sosteniendo un lienzo de gran tamaño que cubre el rostro y parte de su cuerpo, mientras la voz de un hombre fuera de cuadro plantea las dos únicas opciones que tenía una mujer: el matrimonio y la maternidad o trabajar de institutriz o maestra. Es hasta este momento que dejamos de mirar la parte trasera del lienzo para ahora ver a Paula, luego de que lo dejara caer sobre la mesa para responder a quien resulta ser su padre acerca de sus opciones y la primera crítica sobre lo impropio de ser una mujer pintora.

A lo largo de este largometraje se evidencian situaciones similares de injusticia e inequidad que son cuestionadas por la artista como el hecho de que como mujeres

solo podían aspirar a ser modelos o como mucho, sujetar la paleta de colores de los pintores y, en caso de querer asistir a la academia de arte, tener que pagar por ello. Ya en las clases de arte, Paula es cuestionada y criticada constantemente por su maestro, Fritz Mackensen, quien critica su estilo argumentando que la tarea del pintor es reproducir la naturaleza exactamente como es.

El matrimonio entre la artista y el también pintor Otto Modersohn -que tuvo lugar en 1901- supuso un gran reto para Paula, que tuvo que abandonar su afición pictórica para adoptar el papel de esposa y madre de Elisabeth, hija de Otto de un matrimonio anterior. La luna de miel de la pareja fue corta y fue él quien financió los siguientes viajes a París de Paula (en 1902, 1905 y 1906-1907), los cuales fueron significativos debido a que obtuvo nuevos e importantes estímulos para su desarrollo artístico en las obras de reconocidos pintores como Matisse, Van Gogh y Cézanne.

<p>Marcadores intertextuales contenidos en la película</p>	<p>Contexto del filme</p>
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA A la obra “Madre e hijo” (1903) de Paula Modersohn Becker</p>	<p>Molesta por los comentarios de su maestro Fritz Mackensen, Paula se marcha antes de terminar su clase y se encuentra con una casa de gente pobre. Ahí, comenta que busca modelo para retratar y elige a una mujer con sus dos hijos.</p> 



Fotogramas de la película



Obra referida

Función que cumple:

Esta escena es una tematización del acto de pintar, así como una referencia a los temas que retrataba la artista.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra "Infant with her mother's hand" (1903)

Pasados cinco años de matrimonio y al no haberse consumado según las creencias de la época, Paula y su esposo Otto tienen una discusión.

En pantalla observamos un caballete en el que se aprecian tres personas en la pintura, luego, la artista corta un cuadro pequeño del lienzo, que se convierte en su obra "Infant with her mother's hand" (1903).



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Era frecuente que la pintora retratará escenas relacionadas al tema de la maternidad, lo cual se evidencia en esta escena, que ocurre poco después de una discusión sobre el tema.

ALUSIÓN IMPLÍCITA


Paula y su amiga Clara Westhoff están conviviendo con otras mujeres en un bar parisino cuando la escultora Camille Claudel aparece.

- *“¿Camille, estás bien?*
- *¿Cómo está el genio?*
¿Sabes dónde está ahora?
En el salón de Meudon.
Es cien veces más grande.



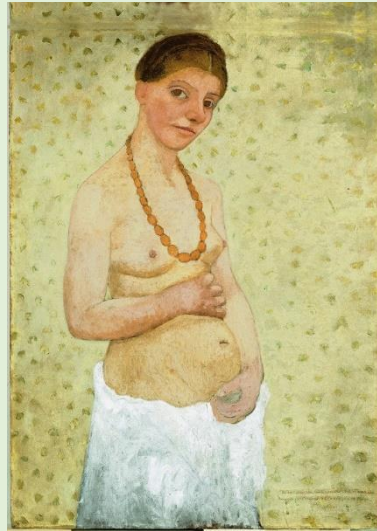
Fotograma de la película



	 <p>Obras referidas</p>
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA A la obra “Autorretrato en el sexto aniversario de boda” (1906)</p>	<p>Función que cumple: Estos marcadores intertextuales funcionan como referencia de la influencia del pintor en el estilo y obra de Paula.</p> <p>En esta secuencia, se muestra inicialmente a la artista semidesnuda mirándose en el espejo, luego se le ve montando el lienzo y colocando junto a este un espejo de cuerpo completo, mismo que utiliza para observarse y retratar su pose.</p> <p>Mediante el uso de primeros y medios planos se enfocan los movimientos de la artista siendo su propia modelo para la realización de su obra “<i>Autorretrato en el sexto aniversario de boda</i>”²⁸ (1906), además de su proceso de bocetaje y pintado, haciendo uso de tomas a contraluz y con un predominio de la iluminación natural cuya única fuente de entrada es el exterior de la habitación-estudio, por lo que el interior es oscuro.</p> 

²⁸ En alemán: Selbstbildnis soy 6. Hochzeitstag

Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Funciona como referencia a que Paula Becker fue la primera mujer en occidente en autorretratarse desnuda y embarazada.

En esta película predominan las alusiones implícitas a las obras “Madre e hijo” (1903), “Infant with her mother’s hand” (1903) y “Autorretrato en el sexto aniversario de boda” (1906), además de referirse a la relación entre los escultores Camille Claudel y Auguste Rodin. Hay un par de casos de citas visuales de las obras de Cézanne “Little Girl with a Doll” (1904), “Large Bathers” (1905), “Still Life with Flower Holder” (1905) y “Mont Sainte Victoire” (1906), así como una mención de este artista.

3.3 Funciones pedagógicas de la intertextualidad

Encontramos que, en las películas agrupadas en la categoría de cine biográfico, las citas visuales detonan en el espectador procesos cognitivos que le permiten RECORDAR las obras de los artistas abordados. Por ejemplo, tras ver la película *Frida* (2002) el espectador podría ser capaz de reconocer, listar, nombrar las obras *Las dos Fridas*, *Autorretrato con pelo cortado*, *La columna rota* o *La cama*, de Frida Kahlo.

Podemos incluir una serie de preguntas al espectador que refuercen los detonantes de los procesos cognitivos en la película que permitan al espectador RECORDAR hechos/datos, por ejemplo:

- ¿Quién fue Frida Kahlo?
- ¿Cómo describirías la obra de Frida Kahlo?
- ¿Puedes listar algunas de las obras que aparecen en la película?

Las alusiones explícitas a los procesos creativos, por su parte, detonan procesos cognitivos que le permiten al espectador COMPRENDER la obra de los artistas. Por ejemplo, en la película *Camille Claudel* (1988), las alusiones a los estilos de Auguste Rodin y Camille Claudel podrían permitir que el espectador, al final de la película, sea capaz de comparar y contrastar la obra de ambos escultores. O en la película *Goya en Burdeos* (1999) podría ser capaz de clasificar la obra del pintor de acuerdo con sus diferentes etapas o series (Los caprichos, los desastres de la guerra, las pinturas negras). En este sentido podemos incluir la película *Pollock* (2000), en la que observamos al protagonista durante la realización de la obra que lo posicionó en el mundo artístico.

Algunas preguntas que pueden reforzar los detonantes de estos procesos cognitivos que permiten COMPRENDER al artista y su obra son:

- ¿Cómo compararías/contrastarías la obra escultórica de Camille Claudel y la de Auguste Rodin?
- ¿Cómo resumirías la serie de pinturas negras de Francisco de Goya?
- ¿Podrías resumir la carrera como escultora de Camille Claudel?
- ¿Cómo explicarías el proceso creativo de Jackson Pollock en la escena que corresponde a la creación del mural?

En el caso de las alusiones implícitas, algunas detonan procesos cognitivos que le permiten al espectador APLICAR sus conocimientos sobre los artistas visuales y sus obras. Por ejemplo, en Paula (2006) las referencias implícitas al escultor Auguste Rodin, posibilita que el espectador identifique que el personaje femenino que se presenta cargando una pequeña estatua de bronce, refiriéndose a otro como “el genio” que se apropió de su trabajo, se trata de Camille Claudel.

Una de las preguntas que podemos implementar para el refuerzo de estos procesos cognitivos relacionados con la APLICACIÓN, es:

- ¿Qué ejemplos sobre la influencia de pintores como Cézanne puedes encontrar en la obra de Paula?

La representación como marcador intertextual brinda herramientas que permiten ANALIZAR, comparar, buscar similitudes o diferenciar la obra de dos artistas que pertenecen a una misma tendencia, así como su tratamiento temático. Por ejemplo, en Artemisia (1997), el espectador puede observar e identificar las variaciones en la representación de la historia bíblica de Judit y lo ocurrido con Holofernes a partir de las pinturas realizadas por Caravaggio y Artemisia Gentileschi.

Algunas preguntas para reforzar los detonantes de los procesos cognitivos que permiten hacer un ANÁLISIS de las representaciones como marcadores intertextuales:

- ¿En qué aspectos se puede diferenciar la temática tratada por Artemisia Gentileschi en su obra, comparada con la obra de Orazio Gentileschi o Caravaggio?
- ¿Qué conclusiones extraes de la representación de Judit y Holofernes realizada por Artemisia?

Marcadores intertextuales como la traducción, reproducción, falsificación y otros similares como el plagio, cambio de firma, etc., detonan procesos cognitivos que permiten al espectador presentar y defender opiniones basándose en una serie de criterios para EVALUAR, valorar, opinar sobre la información o calidad de un trabajo.

En Big Eyes (2014), por ejemplo, el espectador puede opinar, debatir, defender respecto a la diégesis del filme y las situaciones representadas como los casos de apropiación y reproducción de las obras de la artista.

Retomando el ejemplo de Artemisia, podríamos plantear una serie de preguntas que abren una discusión al respecto y refuerzan los detonantes de los procesos cognitivos que permiten EVALUAR lo visto en la película, por ejemplo:

- ¿Por qué el personaje de Orazio Gentileschi se atribuyó el retrato realizado por su hija?
- ¿Por qué la directora contribuye a la desinformación de la audiencia respecto a lo sucedido con Agostino Tassi?

Finalmente, el marcador intertextual que detona procesos cognitivos que permiten al espectador CREAR es la influencia. Podemos ver en películas como Paula (2006) o Goya en Burdeos (1999) momentos en los que ambos artistas se sitúan frente a obras de pintores como Velázquez o Cézanne, que influyeron directamente en la realización de su obra.

Podemos plantear un par de preguntas que refuerzan los detonantes de los procesos cognitivos que permiten al espectador CREAR, por ejemplo:

- ¿Qué pasaría si tomaras como referencia dos corrientes artísticas distintas entre sí para producir una pintura?
- ¿Puedes elaborar un producto audiovisual basándote en alguna de las obras que se incluyen en las películas?

Conclusiones

Al tratarse de la representación de un artista, en este subgénero la intertextualidad se produce enfocada en la vida y obra de cada uno, haciendo uso de marcadores intertextuales que evidencian una relación más o menos directa con otros textos base que son utilizados para la construcción de la trama. En este género encontramos citas de la obra pictórica y escultórica inscritas en la puesta en escena ya sea como decoración o para tematizar el acto creativo del artista. Otro marcador intertextual relevante en el género son las menciones, dado que funcionan para contextualizar al espectador respecto a obras, lugares, épocas, etapas u otros artistas con los que se relacionaron las personalidades que son interpretadas en el filme.

Como mencionamos en el capítulo anterior, por sus características el cine documental se plantea como opción para un primer acercamiento a la filmografía de temática artística que puede ser utilizada como herramienta pedagógica que complementa el aprendizaje del alumno. Si continuamos con el caso de un mismo artista en el cine biográfico, el espectador ya contará con información sobre el biografado, lo que le permitirá identificar con mayor facilidad los marcadores intertextuales que pueda contener el largometraje, al mismo tiempo que estos detonarán en el procesos cognitivos que pueden aplicarse en un análisis fílmico que funcione como recurso para reforzar la información recibida complementado con una serie de preguntas que refuerzan los detonantes de las diferentes categorías de los procesos cognitivos descritos por Bloom.

CAPÍTULO IV

MARCADORES INTERTEXTUALES EN EL CINE DE FICCIÓN

4.1 Las artes plásticas en el cine de ficción

Derivado de la relación entre cine y pintura, el séptimo arte ha sabido emplear lo pictórico dentro de sí de diversas maneras. Cuando nos referimos a la presencia de lo pictórico en el cine, inmediatamente pensamos en obras de arte que adornan un espacio o en el retrato de alguno de los personajes de la trama. Durante el visionado de una película, podemos encontrarnos con obras de arte pictórico y escultórico que decoran los escenarios en los que se desarrollan las acciones de los personajes, sin embargo, pocas veces prestamos la suficiente atención para identificar estas obras que adornan el fondo y determinan una función relevante.

Pero lo pictórico no existe solamente por la presencia de pinturas que cuelgan de las paredes. El influjo conceptual y visual de la pintura en el cine es una constante a lo largo de su historia, cuya presencia forma parte, en algunos casos, del estilo de los cineastas (Barrientos, 2017).

Directores como Derek Jarman, David Lynch, Mike Leigh, Sergei Eisenstein y Akira Kurosawa, son algunas de las personalidades cuya formación ha tenido como base alguna de las artes plásticas como la pintura o arquitectura. Estas, al ser integradas a su filmografía inspiran ambientaciones, vestuarios e influyen en aspectos en torno a la composición y tratamiento de la luz. De esta manera, llega a la pantalla un sello pictórico a través del estilo inconfundible de una escuela plástica, un artista o una única obra incluso, para impregnar una película en su totalidad, como parte de una secuencia o un solo plano.²⁹

En este sentido podemos mencionar como ejemplo de influencias pictóricas la obra de Edward Hopper en el cine de Hitchcock respecto al diseño de escenografía y la concepción de planos en sus películas *La ventana indiscreta* (1954) y *Psicosis* (1960). Otro ejemplo lo podemos ver en la película *Avatar*, de James Cameron (2009), cuyos escenarios evocan la pintura *Islas flotantes*, de Roger Dean (1993).

²⁹ Ibid.



Islas flotantes (Roger Dean, 1993) y Avatar (James Cameron, 2009)

En su libro *Cine y Pintura* (2009), Rafael Cerrato muestra estudios sobre las relaciones de ambas disciplinas, a cargo de diversos autores. Así, Antonio Costa muestra una tipología de intercambios en función de cómo se conciba la película. Sirva de ejemplo las siguientes categorías para diferenciarlas y un listado de películas que pertenecen a cada una:

- Películas relacionadas con la representación pictórica.
 - *Passion*, de Jean-Luc Godard, 1982
- Películas sobre el trabajo de un pintor
 - *Vincent y Theo*, de Robert Altman, 1990
- Películas históricas que utilizan fuentes pictóricas para recrear el clima
 - *El gatopardo*, de Luchino Visconti, 1963
- Películas donde la mirada y el retrato constituyen el motor de la narración
 - *Laura*, de Otto Preminger, 1944



La petite baigneuse. Intérieur de harem (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1828) y Passion (Jean-Luc Godard, 1982)

Por otro lado, Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras ofrecen otra clasificación: películas donde la pintura se utiliza como referente histórico, películas acordes a las vanguardias de principios del siglo XX y películas con cuadros, como objeto de atrezzo o como representación visual, *tableau vivant* (Rojas y Lara, 2018).

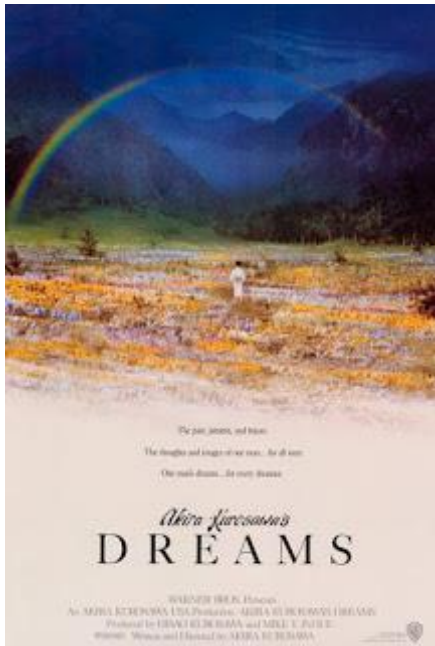
Tanto el género biográfico como los largometrajes de ficción incorporan un recurso que recuerda los medios de entretenimiento del siglo XIX: los *tableaux vivants* o “cuadros vivientes”, que forman parte del largometraje como la representación de alguna obra pictórica. El uso de este recurso establece un diálogo entre el cine y pintura, entre lo dinámico y lo estático³⁰. Algunos ejemplos del uso de este recurso podemos verlos en películas como *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, que transpone *La última cena* (1495-1498) de Leonardo da Vinci.

Estas películas y un largo etcétera pueden listarse en los diferentes tipos de clasificación mencionados o simplemente como un referente para la construcción de su propio universo, puesto que es inevitable obviar un recuerdo o evocación a una obra vista con anterioridad.³¹

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

4.2 Análisis de casos: marcadores intertextuales



YUME (DREAMS)

Dirección: **Akira Kurosawa**

País: **Japón**

Año: **1990**

Duración: **120 min.**

Sinopsis

Una película que se compone de ocho relatos extraídos de los sueños del director. *Dreams* es una sucesión de historias que tienen como protagonista a Yo, desde su infancia hasta su vejez, mostrando su relación con el mundo, la espiritualidad, el arte y la muerte. Paralelamente, el filme refleja los cambios experimentados por Japón a lo largo de un siglo.

Del presente largometraje se analizará el quinto sueño de Kurosawa, titulado "Crows" (Cuervos), cuyo nombre parte de uno de los últimos cuadros pintados por el holandés Vincent van Gogh, "*Wheatfield with Crows*" (*Campo de trigo con cuervos*) (1890). Dicho fragmento del filme -con una duración de diez minutos- tiene como protagonista a Yo como un joven artista.

**Marcadores
intertextuales
contenidos en la
película**

Contexto del filme

**CITA VISUAL/
ALUSIÓN IMPLÍCITA**

De las obras:

La escena inicial muestra en un primer plano la obra *Self Portrait with Palette* (1889), del mencionado pintor. El protagonista se encuentra de pie admirando el cuadro en la sala de un museo y, continuando con su recorrido, admira otras obras de Van Gogh entre las que figuran *La noche estrellada* (1889), *Still Life – Vase with Twelve Sunflowers* (1888) y la mencionada que inspiró el título.

“Self Portrait with
Palette” (1889)



“La noche estrellada”
(1889)



“Still Life – Vase with
Twelve Sunflowers”
(1888)



“Wheatfield with Crows”
(Campo de trigo con
cuervos) (1890)



Luego de que el joven protagonista admira el conjunto de pinturas anteriores, se abre la toma y podemos observarlo tomar sus lienzos y maleta para continuar con un último conjunto de obras de Van Gogh expuestas en la sala, entre las que podemos identificar *Van Gogh's Chair* (1889), *The Langlois Bridge at Arles with Women Washing* (1888) y *Vincent's Bedroom in Arles* (1889).

“Van Gogh's Chair”
(1889)



“The Langlois Bridge at Arles with Women Washing” (1888)



“Vincent’s Bedroom in Arles” (1889)



Fotogramas de la película

Función que cumple:

Las obras citadas en esta secuencia aluden a los dos últimos años de vida del protagonista fechadas en los años 1888-1889. A partir de esta secuencia inicial el director guía al espectador para sumergirlo por un conjunto de obras que representan la mirada del pintor.

ALUSIÓN IMPLÍCITA
A la obra “The Langlois Bridge at Arles with Women Washing” (1888)

Mientras el protagonista observa la obra *The Langlois Bridge at Arles with Women Washing (1888)* se traslada al espectador al interior del cuadro, que se torna en un *tableau vivant* en el que las lavanderas se encuentran hablando. El joven se dirige hacia ellas para preguntar por el señor Van Gogh y luego de indicarle el camino, una de las mujeres le advierte que debe cuidarse dado que a quien busca acababa de salir del manicomio, comentario que provoca burlas entre las presentes.

CITA VISUAL

REPRESENTACIÓN

MENCIÓN



Fotogramas de la película



Obra referida

Función que cumple:

	<p>El director incluye esta representación de la obra con el objetivo de que referencie por medio del diálogo la estancia del pintor en el manicomio.</p>
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA De las obras:</p>	<p>Tras la partida del pintor postimpresionista, el protagonista del filme retoma su camino en una segunda búsqueda del artista por un paisaje en tonalidades grises hasta encontrarse con un brillante sol y cielo que asemeja la técnica utilizada por Van Gogh. A partir de este momento, podemos ver al joven inmerso en algunos de los dibujos y obras del pintor como <i>The Road to Tarascon (1888)</i>, <i>Houses with Thatched Roofs, Cordeville (1890)</i> y <i>Large Plane Trees (1889)</i>.</p>
<p>“The Road to Tarascon” (1888)</p>	
<p>“Houses with Thatched Roofs, Cordeville” (1890)</p>	

“Large Plane Trees”
(1889)



Fotograma de la película

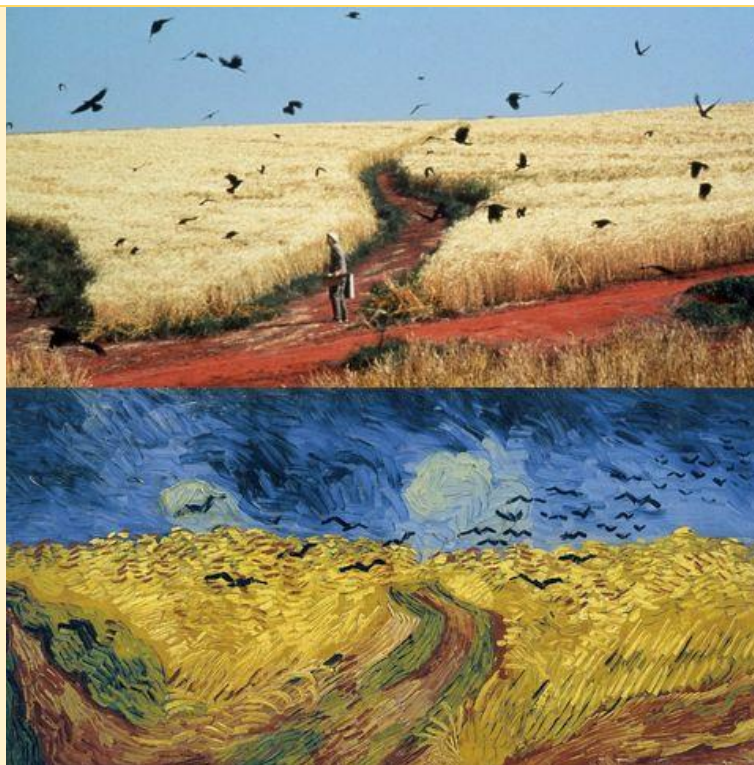
Función que cumple:

Esta secuencia es una alusión implícita a algunas de las obras y dibujos del pintor, que funcionan como escenarios en los que el protagonista se ve inmerso en una búsqueda del saber/conocer al artista.

ALUSIÓN IMPLÍCITA
A la obra “Wheatfield with Crows” (Campo de trigo con cuervos) (1890)

Finalmente observamos al joven caminando por un campo de trigo hasta que ve al pintor alejarse por un camino. Momentos después, una parvada de cuervos se hace presente y abunda el sonido de los graznidos, siendo este momento otro *tableau vivant* que, por medio del sonido del silbato de una locomotora y un corte, presenta nuevamente el cuadro “*Wheatfield with Crows*” (*Campo de trigo con cuervos*) (1890) y al joven contemplándolo.

REPRESENTACIÓN

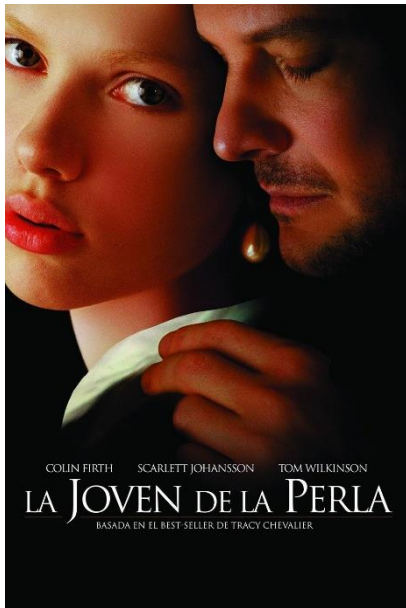


Fotograma de la película/ Obra referida

Función que cumple:

En este último fragmento del sueño, puede considerarse esta representación a manera de *tableau vivant* como una alusión a la muerte del afamado pintor.

En *Dreams* (1990) hay un predominio de las alusiones implícitas a las obras “Self Portrait with Palette” (1889), “La noche estrellada” (1889), “Still Life – Vase with Twelve Sunflowers” (1888), “Wheatfield with Crows” (Campo de trigo con cuervos) (1890), “Van Gogh’s Chair” (1889), “The Langlois Bridge at Arles with Women Washing” (1888), “Vincent’s Bedroom in Arles” (1889), “The Road to Tarascon” (1888), “Houses with Thatched Roofs, Cordeville” (1890) y la obra “Large Plane Trees” (1889). Se presentan dos casos de representación por medio del uso de *tableau vivants* en los casos de las obras “Wheatfield with Crows” (Campo de trigo con cuervos) (1890) y “The Langlois Bridge at Arles with Women Washing” (1888). Las citas visuales de las obras son un elemento predominante, mientras que la mención se limita a un solo caso, haciendo referencia al artista Vincent van Gogh.



GIRL WITH A PEARL EARRING

Dirección: **Peter Webber**

País: **Reino Unido**

Año: **2003**

Duración: **96 min.**

Sinopsis

Se trata de una adaptación homónima de la novela de Tracy Chevalier (1999) que a su vez está basada en un cuadro de Johannes Vermeer. *La joven de la perla* es la historia de una fascinación, de cómo surge un sentimiento que se mueve entre la admiración y el amor. La historia se desarrolla en Delft, Holanda, en el año 1665; tiene como protagonista a Griet, una joven que entra a servir en la casa de Vermeer, el cual desarrollará una relación con ella introduciéndola poco a poco en su mundo artístico y que terminará con ella como su musa y una obra de arte comisionada por el mecenas de arte Van Ruijven.

Johannes Vermeer, autor de la obra pictórica que inspiró a la creación de la novela, fue un pintor conocido por su tratamiento de la luz, la textura, la perspectiva y los colores transparentes. Su obra *Girl with a Pearl Earring*, también conocida como Muchacha con turbante, La Mona Lisa holandesa y La Mona Lisa del norte, es una de las obras maestras del pintor, realizada entre 1665 y 1667 (Vico, 2011).

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
ALUSIÓN IMPLÍCITA	Griet llega a servir en la casa de la familia Vermeer. Al día siguiente de su llegada, Catharina Vermeer, esposa del pintor, le muestra el estudio de Johannes Vermeer para que lo limpie. Al interior de la habitación podemos apreciar la obra "La muchacha del collar de

CITA VISUAL

perlas" (1664). En la película esta pintura es una obra comisionada por Pieter van Ruijven.



Fotogramas de la película



Obra referida

Función que cumple:

Se trata de una secuencia introductoria a la presencia del pintor y funciona como un primer acercamiento a

	<p>su obra. La escena en esta pintura nos muestra un aspecto en común con otras obras de Vermeer y es que todas las pinturas (las presentes en el largometraje) comparten un escenario en común: interiores con iluminación proveniente del exterior de una ventana.</p>
<p>MENCIÓN</p> <p>ALUSIÓN EXPLÍCITA</p>	<p>La esposa de Vermeer da a luz a otro bebé. Griet se acerca a la habitación, pero se mantiene de pie al exterior acatando las órdenes de su madre, quien le prohíbe estar presente en actividades o escuchar cualquier oración de su religión. María, la suegra de Vermeer, le da un sobre a Griet y le dice:</p> <p style="text-align: center;">- <i>“Lleva esto a la casa del patrón de tu señor, Pieter van Ruijven”</i></p> <p>Función que cumple: Este momento de la película es una referencia a la relación entre el pintor Johannes Vermeer y Pieter van Ruijven, quien fue mecenas del pintor durante la mayor parte de su carrera.</p>
<p>CITA VISUAL</p>	<p>Griet está en casa de Van Ruijven para entregar el sobre. Como parte del decorado en la casa de Van Ruijven podemos ver una variedad de pinturas y objetos singulares. En el primer fotograma incluido a continuación, detrás del personaje se aprecia la obra “La lechera” (1660) de Johannes Vermeer colgada en la pared. El segundo fotograma corresponde a un acercamiento de la obra “A lady and Two Gentlemen” (1659) también de Vermeer.</p> <div data-bbox="635 1417 1396 1841" data-label="Image"> </div> <p style="text-align: center;">Fotograma de la película</p>



Obra referida: “La lechera” (1660)



Fotograma de la película



Obra referida: “A lady and Two Gentlemen” (1659)

Función que cumple:

	<p>La presencia de estas obras en la secuencia es una referencia al papel de van Ruijven como mecenas de Vermeer. Se estima que eran parte de la colección de Van Ruijven un total de alrededor de 20 pinturas de Vermeer.</p>
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA</p>	<p>Griet se encuentra limpiando el estudio de Vermeer cuando este aparece y la observa. Poco después, el pintor la guía para que pose momentáneamente para lo que será la obra “Mujer con una jarra de agua” (1662-1665).</p>  <p>The image consists of three sequential film stills. The top still shows a woman in a white headscarf and dark dress standing by a window with a decorative leaded glass pattern, looking towards the camera. The middle still shows the same woman in a black and white dress pouring water from a golden jar onto a table. The bottom still shows the woman in a black and white dress sitting at a table, looking towards the camera.</p>



Fotogramas de la película

Función que cumple:

Las escenas en las que observamos a Griet admirar el proceso de esta obra, aluden a la técnica empleada por el artista en sus obras. En una de las secuencias Vermeer explica a Griet su método de aplicación del color y manejo de la luz, una característica que define su estilo.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

Como obra final realizada por el pintor en el filme, Griet posa para él en la que será "Girl with a Pearl Earring" (1665-1667). En esta secuencia se nos presenta la obra mencionada como un *tableau vivant* de la original.

INFLUENCIA

REPRESENTACIÓN



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Esta pintura es, quizás, la más reconocida por el público entre las que figuran en el repertorio de Vermeer. Su representación a manera de un “cuadro viviente” la distingue de entre las otras obras del pintor incluidas en la película, siendo esta secuencia un homenaje que alude al texto de origen que inspiró la novela de Tracy Chevalier.

En *Girl with a Pearl Earring* (2003) predominan las alusiones implícitas a las obras “La muchacha del collar de perlas” (1664), “Mujer con una jarra de agua” (1662-1665) y “Girl with a Pearl Earring” (1665-1667). Se presentan un par de casos de citas visuales de las obras mencionadas, algunas forman parte del decorado de las habitaciones y otras mientras son trabajadas por el artista. Son raras las menciones a artistas, el único caso hace referencia al pintor Rembrandt y, el otro caso incluido en el análisis hace referencia al mecenas de Johannes Vermeer, Pieter van Ruijven, considerando también una alusión explícita a él. Por último, se hace una representación de la obra “Girl with a Pearl Earring” como un *tableau vivant*.



EL LABERINTO DEL FAUNO

Dirección: **Guillermo del Toro**

País: **España**

Año: **2006**

Duración: **112 min.**


Sinopsis

España, año 1944. Terminada la guerra civil, escondidos en las montañas, grupos armados siguen combatiendo al nuevo régimen fascista, que lucha para sofocarlos. Ofelia viaja con su madre al campamento dirigido por el capitán Vidal, su nuevo padrastro. Ahí, Ofelia descubre las ruinas de un laberinto y se encuentra con un fauno, una extraña criatura tan vieja que de su cuerpo han comenzado a salir raíces. En este encuentro, el fauno le hace una sorprendente revelación a Ofelia: ella es en realidad una princesa; la princesa del reino subterráneo y los suyos la esperan desde hace mucho tiempo. Para poder regresar al que fue su hogar, deberá enfrentarse a tres pruebas.

En esta secuencia que corresponde a la segunda prueba de la protagonista, el primer componente de la forma fílmica que se presenta es el sonido, con la presencia de música extradiegética en cuya banda sonora se aprecia un conjunto de piano, flautas e instrumentos de cuerda que acompañan la narración en *voz over* de las instrucciones a seguir, pronunciadas por Ofelia.

Se sitúa al espectador en dos escenarios diferentes; el primero, la habitación de Ofelia que, de acuerdo con los elementos de la puesta en escena, esta podría aparentar ser una bodega. En este escenario la iluminación es blanca, proveniente del lado derecho del cuadro. Predominan las tonalidades azules-verdes y las sombras en el interior de la habitación. Para trasladarse al segundo escenario, la joven dibuja con tiza el contorno de una puerta en una de las paredes y la iluminación hace contraste con la paleta de color que corresponde al otro lugar. Ahora, una luz cálida proviene del lado derecho del cuadro, iluminando parte del cabello de Ofelia.

Una vez abierta la puerta que conduce al lugar de la prueba, se observa un contraste de colores más marcado, en el que el rectángulo que corresponde a la puerta enmarca a la protagonista observando desde el primer escenario. Con un *zoom out* se abre la toma y la ubicación de Ofelia sirve como punto de fuga. Se sitúa al espectador en un pasillo cuya paleta de color corresponde a los cálidos, con una iluminación amarilla y colores rojo, gris y café que predominan en los elementos de la puesta en escena. El montaje es lineal, siguiendo un orden cronológico de las acciones de la protagonista tanto en su preparación como durante la prueba.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
<p>REPRESENTACIÓN De la obra “Saturno devorando a su hijo” (1823)</p>	<p>A lo largo de esta secuencia destacan dos elementos que, narrativamente, funcionan como la intriga de predestinación. Primero, las constantes tomas en plano detalle al reloj de arena que mide el tiempo límite de Ofelia para completar su prueba y regresar. El segundo se trata de las pinturas ubicadas en el techo del salón donde el hombre pálido está sentado, inmóvil, escoltando el banquete.</p> 



Fotogramas de la película

Función que cumple:

Estas imágenes que funcionan como intriga de predestinación son una interpretación del director hecha a partir de la obra del pintor aragonés para la creación de este personaje.

REPRESENTACIÓN
De la obra de Francisco de Goya "Saturno devorando a su hijo"

ALUSIÓN IMPLÍCITA

**PASTICHE
POSMODERNO**

Una vez cumplido el objetivo principal de la prueba (que era conseguir un cuchillo), la protagonista camina hacia la salida, intentando ignorar la mesa llena de comida que está situada al centro de la habitación. Sin conseguirlo, desvía la mirada hacia una charola que contiene frutos rojos, simbolizando la tentación e incitando a la desobediencia de las instrucciones que le impedían comer o beber algo, y termina por consumir dos uvas. A pesar de las constantes advertencias de las hadas que la acompañan, sus acciones conducen al despertar del hombre pálido.

Este personaje (El hombre pálido) es una representación de la obra de Francisco de Goya y su representación del tema mitológico de Saturno, dios del tiempo, que devoraba a los hijos que iba teniendo con su esposa Rea para evitar que alguno lo destronara algún día. La representación de esta obra realizada por Goya muestra el momento en que Saturno desgarró y engulle a uno de sus hijos, resaltando el rojo de la sangre en sus manos. Este mito se refuerza en el filme con la inclusión de una

montaña de zapatos pequeños pertenecientes a niños, que se encuentran debajo de las pinturas.

Este personaje comparte características del Tenome³², un *yokai*³³ de la mitología japonesa caracterizado por tener la apariencia física de un anciano de baja estatura, falta de ojos en su rostro, los cuales se ubican en la palma de sus manos.



Fotogramas de la película

³² Traducción: ojos en las manos. En <http://yokai.com/tenome/>

³³ Los *yokai* son criaturas sobrenaturales pertenecientes al folclore japonés, cada región o pequeña población puede tener los suyos propios.



Obra referida

Función que cumple:

Este personaje es una superposición de elementos que proceden de varios estilos, en este caso, el estilo pictórico de las pinturas negras de Francisco de Goya y la apariencia física del personaje mitológico de la cultura japonesa.

En esta película, la secuencia analizada contiene como marcadores intertextuales la representación de la obra "Saturno devorando a su hijo" (1823), así como una alusión implícita a la misma. En general, los marcadores están contenidos en el personaje del hombre pálido, siendo un pastiche posmoderno que comparte características de personajes mitológicos de la cultura griega y japonesa.



MARIE ANTOINETTE

Dirección: **Sofia Coppola**

País: **Estados Unidos**

Año: **2006**

Duración: **124 min.**

Sinopsis

Francia del siglo XVIII, la película es una interpretación del sello de la alianza entre Francia y Austria: el compromiso matrimonial entre el futuro Luis XVI y María Antonieta. Ella, con solo catorce años, se ve obligada a dejar su país, su familia y amigos para instalarse en la corte francesa, hasta que la Revolución Francesa la derroca a ella y a su esposo y abandonan Versalles.

La secuencia de interés corresponde a un *tableau vivant* de la obra *Napoleón Cruzando los Alpes (1801)*, también conocida como *Napoleón en el paso de San Bernardo*, del artista francés Jacques-Louis David, considerado como uno de los pintores más influyentes del arte francés del siglo XIX (Martínez, 2021). En esta, se muestra a Napoleón montado en su caballo, alzando la mano y señalando a su tropa.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA</p> <p>A la obra "Napoleón Cruzando los Alpes" (1801) de Jacques-Louis David</p>	<p>Música diegética de piano, María Antonieta pasea por el salón en el que se encuentra su esposo, Luis XVI, en compañía de sus invitados. Con el uso de planos medios se sitúa a la Delfina en la habitación, rodeada de lujos y con una expresión que refleja incomodidad y aburrimiento.</p>

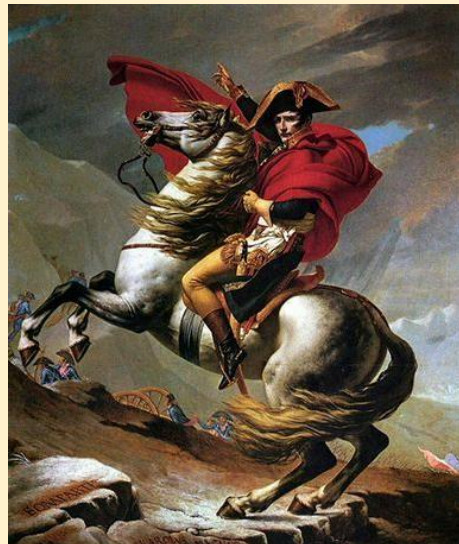
Durante la película, en la puesta en escena abundan los detalles, salones y objetos con detalles dorados que representan el lujo, la vestimenta y la cantidad de sirvientes funcionan como elementos que enaltecen la posición de María Antonieta y su esposo, así como de la familia real. La iluminación en este espacio, de tonalidades cálidas acentúa aún más los detalles y decoraciones. Tratándose de un montaje alternado, María Antonieta mira por la ventana y un corte traslada al espectador a otro escenario en el que se observa al conde Axel von Fersen en el campo de batalla, montado en su caballo y vestido de uniforme.

Hay variaciones tonales entre la obra pictórica y su representación, así como en la pose del conde Fersen respecto a la de Napoleón (en la representación cinematográfica de Coppola no se ve al conde apuntando con su mano ni tampoco se captura el movimiento de la capa como en la pintura) y el agregado del cañón en la parte inferior derecha del plano.

REPRESENTACIÓN



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Esta representación de la obra pictórica es una referencia para la composición de la puesta en escena, que alude al final de una batalla. A pesar de tener ciertas variaciones con la obra original, la pose de ambos hombres y sus caballos otorgan una perspectiva en la que se le atribuye al personaje mayor poder y superioridad.

En esta secuencia de la película Marie Antoinette (2006) se presenta un caso de alusión implícita como referencia a la obra pictórica “Napoleón Cruzando los Alpes” (1801) de Jacques-Louis David, así como la integración del *tableau vivant* que hace una representación de la obra mencionada.



SHUTTER ISLAND

Dirección: **Martin Scorsese**

País: **Estados Unidos**

Año: **2010**

Duración: **138 min.**

Sinopsis

Este largometraje dirigido por Martin Scorsese se sitúa en el año 1954. Teddy Daniels, un agente judicial, se traslada junto a su nuevo compañero a una remota isla donde se sitúa un hospital psiquiátrico en el que se confina a los enfermos mentales y asesinos más peligrosos con el fin de investigar sobre la desaparición de una peligrosa paciente. Ahí, Daniels se enfrenta a un caso difícil en el que los médicos parecen no querer colaborar, un caso que le obligará a enfrentarse a sus propios miedos y acabará por perturbarlo a tal grado, que se revelará la verdadera razón de su implicación en la investigación.

INFLUENCIA

REPRESENTACIÓN

HOMENAJE

En la secuencia elegida predomina el uso de planos medios y primeros planos que retratan constantemente el rostro de ambos personajes, focalizando el rostro perturbado de Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio), así como sus reacciones. Destaca el amarillo del vestido de Dolores Chanal, esposa de Teddy Daniels. El color amarillo es mayormente asociado con la felicidad y la calidez, por lo que en esta secuencia se contraponen a ello sentimientos de pérdida, confusión y resistencia a aceptar la realidad. Se refleja esto último en el trastorno de identidad disociativo de Teddy, lo que resulta en el invento de otra identidad basada en un anagrama de su nombre y una historia completamente diferente sobre la muerte de su familia.





Fotogramas de la película



Obra referida

A diferencia de la obra pictórica en la que no existe perspectiva ni hay un efecto de profundidad, en *Shutter Island* se utiliza una luz cenital cálida que asemeja levemente el dorado de la obra original, que simboliza algo divino. En el fondo también reaparecen los colores cálidos (ocre) y en el espacio inferior del encuadre dominan los colores fríos (el verde o turquesa del sillón), que se asemeja a lo que en la obra original puede interpretarse como una especie de pradera llena de flores, que nutren el simbolismo del amor.

Los amantes de esta obra representan un amor o deseo no correspondido que se evidencia en el filme con el continuo rechazo de Dolores hacia su esposo.

Para la puesta en escena se sitúa a ambos personajes al interior de una casa, cuyo exterior cambia de locación en un par de ocasiones. La paleta de colores es similar a la de la obra de Klimt, incluyendo nuevos elementos como las cenizas de fondo y el sonido de crepitación por el fuego.

Función que cumple:

En varias ocasiones, el director de cine Martin Scorsese ha aceptado que existe una influencia de figuras artísticas y su obra en su filmografía, un ejemplo mencionado por él es el pintor barroco Caravaggio, cuya influencia se ve reflejada en lo que se refiere al uso de la luz.

Los marcadores intertextuales que pueden identificarse en esta secuencia de la película "Shutter Island" (2010) se relacionan directamente con la influencia de las artes plásticas. Estas representaciones son un homenaje realizado por los directores a las personalidades destacadas en el ámbito de la pintura, así como a sus obras producidas.



MELANCHOLIA

Dirección: **Lars von Trier**

País: **Dinamarca**

Año: **2011**

Duración: **136 min.**

Sinopsis

Melancholia es un largometraje cuya historia se divide en dos partes; la primera, titulada “Justine”, retrata la depresión y fragilidad de la protagonista, que se dirige al castillo donde vive su hermana Claire con motivo de celebrar su compromiso. Es una película en la que el director muestra los constantes altibajos de una persona que sufre este trastorno y cómo el mundo a su alrededor reacciona ante él. La segunda parte corresponde a un cambio total en la perspectiva, retratando ahora el pánico de Claire ante la noticia de la inminente destrucción de la tierra con el paso del planeta Melancholia.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
ALUSIÓN IMPLÍCITA	<p>La secuencia analizada es la que corresponde al inicio de la película. La música extradiegética está presente con el tema “Tristán e Isolda” de Richard Wagner momentos antes de que la imagen aparezca en pantalla. Por medio del montaje alternado se presentan en cámara lenta una serie de escenarios oníricos que involucran a Justine, la protagonista, a su hermana Claire, su sobrino y Melancholia, el planeta que se dirige hacia la tierra. Entre estos escenarios se ubica a los personajes en el bosque, el castillo en el que viven Claire, su esposo e hijo, el jardín e interior de la casa.</p>

<p>INFLUENCIA</p>	<p>El director incluye en el largometraje una reinterpretación de <i>Ofelia (1851-1852)</i>, obra realizada por John Everett Millais, pintor e ilustrador británico que fue miembro destacado de la hermandad prerrafaelita, un movimiento juvenil victoriano que se rebeló contra lo establecido en el arte de aquel entonces y pintó sobre temas literarios, medievales y bíblicos. (Calvo, S.M., 2016)</p>
<p>TRADUCCIÓN</p>	<p>Dicha obra pictórica está inspirada en la obra de teatro "<i>Hamlet</i>" de William Shakespeare, en la que el personaje de Ofelia, tras el asesinato de su padre y a causa del abandono de Hamlet, se hunde en la locura. En la obra observamos a Ofelia luego de caer de un árbol a causa de que la rama se rompiera, cayendo al lago y culminando con su muerte, ahogada (Gómez, 2020).</p> <p>En la obra de Millas podemos ver a Ofelia retratada momentos después de haber caído, flotando en el agua rodeada de una gran variedad de flores y naturaleza, teniendo cada una de estas un significado que se relaciona con la pérdida, el dolor, la inocencia, fidelidad y muerte.³⁴ En su representación cinematográfica predominan los colores fríos: verdes (que aluden al peligro) y azules (que representan serenidad, tranquilidad y tristeza) contrastando con el color blanco del vestido de la protagonista. En la secuencia, Justine parece tener una expresión calmada ante su inminente muerte y destrucción del planeta tierra, acorde al final de la película.</p>

³⁴ La inclusión de elementos botánicos como un medio transmisor de mensajes y significados simbólicos fue una alternativa popularizada en la época victoriana, conocida como floriografía. En <https://vein.es/las-flores-musas-en-el-arte/>

REPRESENTACIÓN



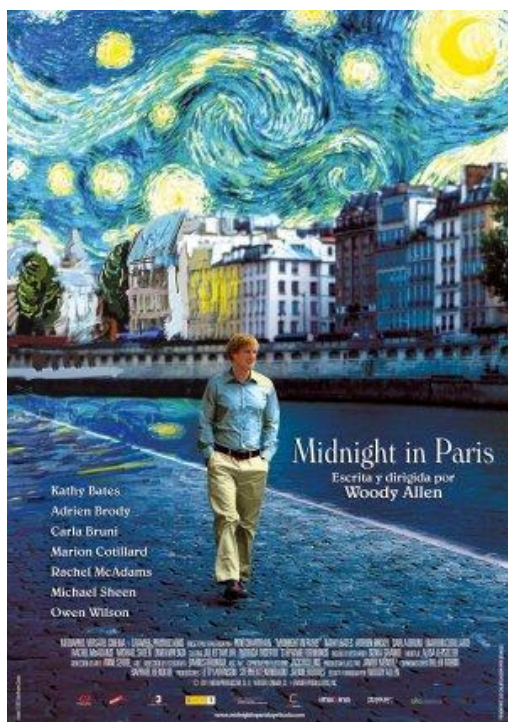
Fotograma de la película/ Obra referida

Función que cumple:

En esta secuencia podemos destacar de entre la variedad de escenarios oníricos, la reinterpretación realizada por el director, como una alusión implícita a la obra pictórica *Ophelia* (1851-1852), del pintor John Everett Millais.

La inclusión de esta representación de la obra pictórica alude al estilo del director y su gusto por incluir en sus largometrajes referencias artísticas en forma de citas visuales, representaciones o alusiones.

En *Melancholia* (2011), destacan tres marcadores intertextuales en esta secuencia. Hay una alusión implícita al estilo del director, se evidencia la influencia del arte para la incorporación de referencias visuales y artísticas en sus películas que derivan en una representación, como es el caso de la obra “*Ophelia*” (1851-1852).



MIDNIGHT IN PARIS

Dirección: **Woody Allen**

País: **Estados Unidos**

Año: **2011**

Duración: **96 min.**

Sinopsis

Gil Pender, un escritor norteamericano que sueña con vivir en París viaja junto a su prometida Inez y los padres de esta a la “ciudad de las luces” por temas laborales. Durante su estadía, la pareja se encuentra con Paul, un amigo de la prometida, que se encontraba en la ciudad realizando una serie de conferencias en la “Sorbonne”. Una noche, Gil se niega a acompañar al grupo y opta por salir a recorrer las calles de París en una caminata nocturna. Durante este recorrido, se pierde y decide detenerse un momento en la escalera de una catedral donde al sonar las campanas que indican la media noche, un auto antiguo se detiene y lo transporta a los años 20 para vivir una aventura junto a grandes figuras artísticas, literarias y musicales de la época.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA/ CITA VISUAL</p> <p>De la obra “El pensador” (<i>en francés Le Penseur</i>) de Auguste Rodin</p>	<p>Gil e Inez se unen a Paul y Carol Bates en un recorrido guiado. Durante este, aprecian la obra “El pensador” (en francés <i>Le Penseur</i>), una de las esculturas más famosas de Auguste Rodin, realizada entre 1881 y 1882 y ubicada en el Museo Rodin, en Francia.</p>

MENCIÓN

- *“Esta es, por supuesto, la estatua más famosa de Rodin. Pusieron una copia de esta obra junto a su tumba. Rodin la deseaba de lapida y también de epitafio.*
- *Si, eso es verdad. Y también, si no me equivoco, murió de gripe en 1917.*
- *Sí, muy bien, señor.*
- *Muchas obras de Rodin fueron inspiradas por su mujer, Camille.*
- *Sí, ella lo inspiró, pero Camille no era su esposa, era su amante.*
- *¿Camille? No.*
- *Sí, Rose era su mujer.*
- *No, nunca se casó con Rose.*
- *Sí, si se casó. El último año de su vida.*
- *Me parece que se equivoca.*
- *Es cierto...”*



Fotograma de la película

Función que cumple:

Esta secuencia es una referencia a Rodin, uno de los artistas escultóricos más reconocidos de París tanto por su obra como por el triángulo amoroso entre él, la también escultora Camille Claudel y Rose Beuret.

ALUSIÓN IMPLÍCITA/ CITA VISUAL

Una noche en el París de los años 20, Pender y Hemingway se presentan en el 27 de la Rue de Fleurus, hogar de Gertrude Stein (1874-1946), quien figura como uno de los personajes más importantes dentro del mundo artístico del siglo XX. Escritora de

novelas, poesía y teatro, editora y coleccionista de arte, es reconocida como una de las figuras intelectuales más influyentes de la época.³⁵

Al interior, Stein mantiene una discusión con su amigo, el pintor español Pablo Picasso (uno de los artistas a quien la escritora financió su carrera, lo cual se evidencia con la presencia de uno de los retratos que realizó de ella en el año 1906, ubicado a espaldas de la mecenas). Se presenta en pantalla a dicho artista, considerado uno de los pioneros del modernismo. Parte de esta discusión gira en torno a uno de sus famosos cuadros titulado *“Baigneuse”* (1928), supuestamente inspirado (en la ficción) en una mujer francesa llamada Adriana, amante de figuras como Modigliani, Picasso y posteriormente, Hemingway.

A la obra “Retrato de Gertrude Stein” (1906) de Pablo Picasso



Fotograma de la película

³⁵ Viramontes, S. Los vínculos de Gertrude Stein. Recuperado de <https://gatopardo.com/perfil/los-vinculos-de-gertrude-stein/>



Obra referida

A la obra "The Bather or La Baigneuse" (1928) de Pablo Picasso



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

	<p>En la película esta obra está inspirada en Adriana, amante de grandes artistas -entre ellos Picasso-, sin embargo, este personaje hace referencia a las amantes que el pintor tuvo.</p> <p>La inclusión de ambas obras de Picasso ejemplifica la ruptura entre un estilo de tipo realista hacia la transición del movimiento cubista, una vanguardia que rompe con la perspectiva y se caracteriza por el uso de figuras geométricas.</p>
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA</p>	<p>Como siguiente momento importante del largometraje podemos destacar el encuentro del protagonista con un grupo surrealista conformado por el también pintor español Salvador Dalí (Adrien Brody), el cineasta Luis Buñuel (Adrien de Van) y Emmanuel Radnitzky, mejor conocido como “Man Ray”, un artista modernista estadounidense que realizó fotografía surrealista. Este encuentro tiene inicio luego de que Pender habla con Adriana y le comenta que está comprometido, por lo que ella con cierto aire de tristeza se despide y deja al protagonista bebiendo en el lugar. Es en ese momento que Dalí entabla una conversación con el protagonista, la cual se ve momentáneamente interrumpida por la llegada de Luis Buñuel y Man Ray, a quienes el pintor invita a sentarse en su mesa.</p> <div data-bbox="635 1288 1396 1713" data-label="Image"> </div> <p>Fotograma de la película</p>

Durante este diálogo del grupo surrealista con Gil, Dalí hace una constante alusión al rinoceronte, elemento iconográfico de sus obras.



Fotograma de la película

Función que cumple:

Este fragmento de la película hace alusión al movimiento surrealista, del que Salvador Dalí fue el ícono más importante. Esta vanguardia comienza en París en 1924 con André Bretón.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

Otro personaje relevante con el que tiene contacto el protagonista es con el poeta y escritor Thomas Stearns Eliot (T.S. Eliot), interpretado por David Lowe. Su encuentro con esta figura marca un segundo destino dentro de los diferentes espacios temporales que visita el protagonista, puesto que es el poeta quien recoge a Pender y Adriana en el auto antiguo y se trasladan de los años 20 a la Belle Époque (1817-1914).

La pareja disfruta de un número de baile en el Moulin Rouge, para, momentos después, encontrarse con el afamado pintor de arte moderno francés, Henri Toulouse-Lautrec, con quien se sientan a la mesa. Poco después, aparecen los pintores Paul Gauguin y Edgar Degas -a quien Lautrec admiraba-. La presencia de Lautrec en el lugar denota la alta demanda que el pintor tenía, solicitado por los dueños de cabarés para pintar carteles promocionales de los

MENCIÓN

espectáculos que se ofrecían en dichos establecimientos.³⁶

- *“Buenas noches, ¿cómo están? ¿Qué tal? ¿Cómo va todo?, ¿Todo está en orden?”*
- *Ellos son el señor Gauguin y el señor Degas*
- *Encantado, mucho gusto.*
- *Paul Gauguin, es un placer.*
- *¡Que diseños! Nadie ha dibujado así, ni Picasso, ni Matisse.”*



Fotograma de la película



Fotograma de la película

Es con este viaje a la Belle Époque y el encuentro con dichas figuras, que Adriana comparte con Pender su deseo de vivir en esa época -tal como él deseaba vivir

³⁶ Gavalda, J. *Toulouse Lautrec, el pintor que retrató París en la Belle Époque*. Recuperado de [Toulouse Lautrec, el pintor que retrató París en la Belle Époque \(nationalgeographic.com.es\)](https://www.nationalgeographic.com.es/toulouse-lautrec-el-pintor-que-retrato-paris-en-la-belle-epoque)

	<p>en el París de los años 20-, por lo que su viaje culmina con ella en esa época y él volviendo a la actualidad.</p> <p>Función que cumple: Esta secuencia alude principalmente al Moulin Rouge como un cabaret parisino que sirvió de inspiración para varios artistas reconocidos internacionalmente, como Henri de Toulouse-Lautrec.</p>
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA A la obra “La noche estrellada” (1889) de Vincent van Gogh</p> <p>INFLUENCIA</p>	<p>El cartel de la película nos muestra al protagonista caminando por las calles de París bajo “La noche estrellada” (1889), del pintor postimpresionista Vincent Van Gogh. Una línea diagonal divide el paisaje en el que se ubica al protagonista, siendo la parte superior y parte del escenario detrás de Gil una referencia a la técnica y obra de Van Gogh.</p>  <p>Función que cumple: El cartel de esta película alude no solamente a la obra pictórica, sino a una vanguardia artística surgida en Francia a finales del siglo XIX: El Impresionismo.</p> <p>Durante la visualización del filme, el espectador puede notar la influencia que tiene el arte en sus diversas disciplinas dentro del largometraje.</p>

En *Midnight in Paris* (2011) observamos una predominancia de las alusiones implícitas a las obras “El pensador” (*en francés Le Penseur*) de Auguste Rodin, “Retrato de Gertrude Stein” (1906) y “The Bather or La Baigneuse” (1928) de Pablo Picasso y “La noche estrellada” (1889) de Vincent van Gogh. Se presentan un par de menciones a artistas entre los que figuran Paul Gauguin, Edgar Degas, Auguste Rodin y Camille Claudel. Con menor frecuencia aparecen citas visuales de las obras mencionadas de Picasso y Rodin. En general, la película es un homenaje y una alusión implícita a movimientos artísticos como el impresionismo, el cubismo y el surrealismo.



THE WITCH

Dirección: **Robert Eggers**

País: **Estados Unidos**

Año: **2015**

Duración: **92 min.**

Sinopsis

The Witch (2015) es una historia inspirada en las leyendas y cuentos de la Nueva Inglaterra del siglo XVII, narra la historia de una familia de puritanos que son expulsados de su comunidad debido a diferencias ideológicas. En el exilio, William (Ralph Ineso), su esposa (Kate Dickie) y sus cinco hijos establecen su granja cerca del bosque. Una película en la que las mentiras, el miedo y las convicciones religiosas provocan un grado de histeria tal que los integrantes de la familia se enfrentan y acusan entre ellos.

Históricamente, Nueva Inglaterra está catalogada como uno de los primeros territorios colonizados por la corona británica en América del Norte en Estados Unidos. Los colonos ingleses que llegaron a este territorio tenían un objetivo específico: escapar de las guerras religiosas ocurridas en aquél entonces en Gran

Bretaña para así, profesar libremente sus creencias sin temor a las represalias de monarcas fanáticos que ejecutaban a otros debido a sus diferencias ideológicas.³⁷

Como se menciona anteriormente, la familia retratada en el filme pertenece a la corriente religiosa puritana, una corriente de la reforma protestante que en la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del XVII, optó por “purificar” la Iglesia de Inglaterra. Continuando las reformas comenzadas bajo el reinado de Enrique VIII se resistieron a la doctrina católica y a todo aquello que no se relacionara directamente al Antiguo Testamento.³⁸

En el filme se aprecia claramente uno de los problemas que se presentaban en estas comunidades y es que tal como se muestra al inicio con el personaje de William, la radicalización en sus creencias resulta en su expulsión de la comunidad, dado que los extremos (ya fuera que los miembros no sintieran la obligación de seguir las reglas religiosas y adoptaran una libertad absoluta o, en este caso, las acusaciones a quienes no compartían una misma perspectiva religiosa) eran igualmente perjudiciales dentro de la comunidad.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
<p style="text-align: center;">INFLUENCIA</p>	<p>La secuencia analizada corresponde al final de la película, en ella podemos ver a Thomasin (la hija mayor de la familia) entrando a la casa para despojarse de la vestimenta cubierta con sangre de su madre, a quien acababa de matar. La joven toma una cobija, se envuelve en ella y se sienta a la mesa con la cabeza baja.</p> <p>Un corte a negro marca una transición de tiempo en el que la protagonista se queda dormida. Segundos después -correspondientes al tiempo real-, Thomasin despierta y se incorpora para mirar al exterior de la casa.</p> <p>Mediante un plano general, observamos a la protagonista dirigirse al granero, cuya entrada es escoltada por <i>Black Phillip</i> (la cabra). Una vez</p>

³⁷ Baraldi, S. Puritanismo y cultura en los Estados Unidos. Recuperado de https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/4387/RU060_11_A009.pdf?sequence=1&isAllowed=y

³⁸ Ibid.

que ambos personajes están frente a frente, el animal se dirige al interior del granero y ella lo sigue.

Ahora en el cuadro, de nuevo vemos a la joven en una toma frontal en primer plano, cuyo rostro se ilumina por una luz natural amarilla, posiblemente proveniente de velas. Thomasin se dirige a *Black Phillip* y le pide que hable con ella al igual que lo hizo con los gemelos Mercy y Jonas, sin tener respuesta inmediata. Es a los pocos segundos (cuando se había resignado y estaba por marcharse) que el diablo en su representación de macho cabrío le responde, proviniendo la voz de fuera de campo. Este le ofrece placeres de los que ella no había gozado (probar la mantequilla, un vestido bonito y vivir de manera deliciosa, conocer el mundo), a lo que la joven pregunta sobre qué quiere de ella. *Black Phillip* le indica la presencia de un libro frente a ella y un corte nos ubica en una toma en la que se destacan los elementos-personajes separándolos en tres dimensiones: en el primer caso, el libro como el elemento más próximo a la lente, ubicado en el *foreground*; en *middleground*, momentáneamente se aprecia al personaje en su forma híbrida humano-cabra y a Thomasin de pie como parte del *background*.

Como primer acto de obediencia, el diablo le ordena quitarse la ropa y mostrar su piel³⁹ y luego de hacerlo, externa su dificultad para escribir su nombre, por lo que él se ofrece a guiarla. Un golpe musical funge como indicador de elipsis en la narración, pues ahora vemos en un plano general a la protagonista adentrándose en el bosque y siendo acompañada por *Black Phillip*, nuevamente como macho cabrío.

³⁹ En aquella época la desnudez se consideraba pecado, por lo que, en el filme, esta acción significaba una traición a sus valores y creencias religiosas.

La música es un elemento importante en la película; la banda sonora utilizada fue compuesta por Mark Korven y apoya en la creación de una atmósfera llena de tensión y ansiedad. Ya en lo profundo del bosque, Thomasin se encuentra con un grupo de mujeres que danzan y cantan alrededor del fuego (un aquelarre) y luego de un par de segundos observándolas, se abre la toma a un plano general en el que se muestra a las mujeres levitando y elevándose, culminando con la prueba de que la protagonista sucumbe a las propuestas del diablo y firma un pacto con él, pues se le observa riendo por primera vez en todo el filme mientras se eleva junto a sus compañeras.



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

En numerosas entrevistas el director ha reconocido que hay un bagaje artístico en la concepción de la fotografía y puesta en escena de su filmografía, lo cual se evidencia con gran facilidad en *The Witch*, su opera prima, en la que podemos reconocer influencias del pintor español Francisco de Goya y sus pinturas negras, así como la inclusión de la técnica tenebrista o los claroscuros de Caravaggio.

En *The Witch* (2015) se reconoce como marcador intertextual la influencia de la obra del pintor español Francisco de Goya, que se traduce en la secuencia como una reinterpretación de la obra “Las Brujas en el aire” (1797-1798).



THE HOUSE THAT JACK BUILT

Dirección: **Lars von Trier**

País: **Dinamarca**

Año: **2018**

Duración: **150 min.**

Sinopsis

The House That Jack Built (La casa de Jack) es una historia que tiene lugar en los Estados Unidos en la década de 1970. Dividida en cinco incidentes, somos testigos de 12 años de la vida del protagonista en los que seguimos una serie de asesinatos elegidos al azar que le definen como asesino en serie.

La película comienza con la pantalla en negro y un diálogo en *voz off* entre Jack, el protagonista, y un hombre llamado Verge con quien discute acerca de temas como el amor, el arte, la moral, violencia y psicopatía. Esta conversación entre ambos personajes es una constante intención del protagonista por convencer de que sus acciones (los asesinatos) tenían un significado, por lo que durante el filme Jack hace una reflexión acerca de cada incidente (asesinato) comparándolo y haciendo reflexiones en torno a la historia, la religión, la arquitectura, la filosofía y el arte.

INCIDENTE 1

Jack se encuentra con una mujer cuyo auto se avería en medio de la carretera. Ella, insistente, le pide ayuda al protagonista y él accede. Durante el trayecto la mujer continuamente habla sobre la posibilidad de que Jack pudiera ser un asesino y de lo fácil que sería deshacerse de ella, indicándole incluso el lugar perfecto para arrojar su cuerpo. Esta situación sobrepasa los límites de la paciencia del protagonista y este termina por golpear repetidamente su rostro hasta asesinarla.

INCIDENTE 2

A diferencia del incidente anterior, en este podemos ver a Jack como un asesino más experimentado. Se evidencia una relación entre el personaje y el creador, dado

que ambos comparten características como lo es el trastorno obsesivo-compulsivo (TOC). Dicha afección es experimentada por el espectador por medio del punto de vista del personaje, acentuado por una angulación de cámara que da una constante sensación de inestabilidad y que retrata a un asesino cuya obsesión por el control es un impedimento en la ejecución de su trabajo, pues en varias ocasiones podemos ver a Jack regresar a la casa y revisar las superficies en busca de rastros de sangre imaginarios.

INCIDENTE 3

Con cada incidente somos testigos del paso de los años y la acumulación de víctimas de Jack. Respecto al tercer fragmento, el modus operandi del asesino comienza a tener variaciones en comparación con los anteriores, cambiando de asesinatos individuales a grupales, tratándose esta vez de dos niños pequeños y su madre.

Este “incidente” (como lo llama el protagonista), está inspirado por el concepto de familia, pues Jack asiste a un campo de tiro para cazadores acompañado de una mujer y sus dos hijos pequeños.

Luego de ser testigos de una amistosa interacción entre los asistentes, en la que Jack comparte con uno de los niños algunos conceptos de cacería y una breve explicación de la “batida”⁴⁰ como práctica, un ejemplo ilustrativo sobre la cacería de ciervos sirve como introducción a lo que sigue. En este momento, el protagonista se ve inmerso en el papel de creador manipulando los cadáveres de los menores. Observamos en pantalla a un asesino con una fijación especial por la tortura física y psicológica a sus víctimas femeninas (obliga a la madre a interactuar con los cadáveres de sus hijos).

INCIDENTE 4

Es en este fragmento del filme que nuevamente vemos al protagonista ejercer dos tipos de violencia contra su próxima víctima (con quien mantenía alguna clase de relación íntima): la violencia psicológica (la humilla e insulta en varias ocasiones) y la violencia física, evidente con la culminación de su encuentro en el asesinato de la mujer.

INCIDENTE 5

Es a medida que transcurre el tiempo (y los asesinatos) que Jack afirma sentir una disminución de su TOC, lo que le permite tomar mayores riesgos. El protagonista

⁴⁰ La batida es una práctica en la que uno o varios grupos de caza asustan a toda la fauna que habita en el bosque. El personaje menciona que esta práctica es común en Europa y se refiere a un desfile de trofeos considerado como un último insulto, esto consta del acomodo de las especies en el suelo del lugar.

busca ser creativo y pretende, para este último incidente, hacer un homenaje a un método de ejecución alemán que consta de matar a varias personas utilizando una sola bala. Dicho experimento se ve afectado por los descuidos del protagonista, que deja un auto de policía con la sirena encendida al exterior del lugar donde se encontraban los cadáveres de sus víctimas.

No es hasta este momento de la película que vemos a Jack y Verge pasar de un diálogo en *voz off* a una interacción directa cuando este último aparece en uno de los cuartos del lugar. Verge cuestiona a Jack sobre sus planes de construir una casa, los cuales, debido a su trastorno y a la procrastinación por anteponer sus obras, no pudo concretar. Así, luego de una breve reflexión acerca de una teoría sobre la voluntad propia del material, Jack utiliza los cuerpos de sus víctimas para “construir” su última obra.

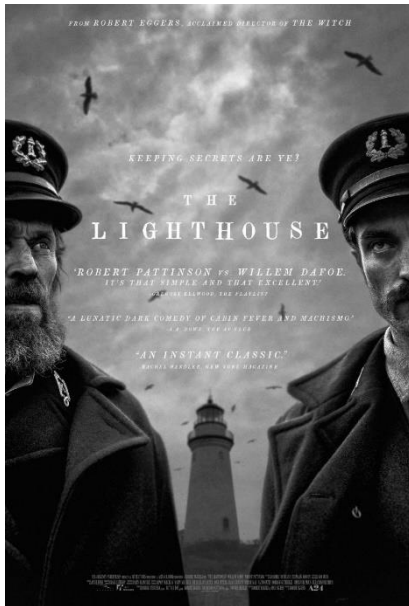
EPÍLOGO: CATÁBISIS

Una vez construida la casa de Jack, Verge se dirige al interior y el primero lo sigue. El viaje inicia cuando Jack entra a un agujero en el suelo.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
<p>ALUSIÓN EXPLÍCITA A la obra “La Eneida”</p>	<p>-“Cuando estabas escribiendo, ¿no planeaste tú mismo la destrucción de tu obra literaria más popular? -“La Eneida” fue un trabajo comisionado donde el poder gobernante y sus ideas, fueron glorificadas por mí. Hasta el punto de que ya no era arte. -Pero si la glorificación podía degradar a un trabajo ¿por qué la destrucción y la demolición no serían capaces de hacer lo contrario y crear arte?”</p> <p>Función que cumple: El personaje de Verge representa a Virgilio, el poeta épico romano, que en <i>La Divina comedia</i> guía a Dante en su descenso al infierno. Esta conversación entre</p>

Este *tableau vivant* de la obra de Eugene Delacroix refuerza el último fragmento del filme que comprende el descenso al infierno del protagonista como una especie de castigo divino por los asesinatos que cometió.

A pesar de que el filme en su totalidad está repleto de referencias artísticas y culturales, este último fragmento es de especial interés para su análisis dada la simultaneidad de referencias narrativas y visuales. Podemos ver que en esta película predomina como marcador intertextual la alusión en sus dos modalidades: explícita; que alude a la obra literaria “La Eneida”, cuya referencia otorga sentido a uno de los personajes y, como segundo caso, la alusión a los cambios arquitectónicos en los edificios góticos. En cuanto a los casos de alusión implícita se presenta una representación de la obra pictórica “La barca de Dante”, de Eugene Delacroix.



THE LIGHTHOUSE

Dirección: **Robert Eggers**

País: **Estados Unidos**

Año: **2019**

Duración: **110 min.**

Sinopsis

Este largometraje situado en la década de 1890 tiene como protagonistas a un veterano farero llamado Thomas Wake (interpretado por Willem Dafoe) y a un joven llamado Ephraim Winslow (Robert Pattinson), que llega a la misteriosa isla para ser su ayudante durante algunas semanas, ocupándose de mantener el faro en buenas condiciones hasta la llegada de su relevo y así volver a tierra.

Filmado en película de formato 35 mm, este segundo largometraje de Eggers cuenta con gran cantidad de referencias al arte y la literatura, con representaciones de obras pictóricas y cuya trama se construye como una alegoría al mito de Prometeo.

Marcadores intertextuales contenidos en la película	Contexto del filme
ALUSIÓN IMPLÍCITA	Observamos a Ephraim despertar y comenzar su jornada laboral reparando las tejas de la pequeña casa en la que se hospeda, cargando carbón para el faro, subiendo combustible, entre otras actividades ordenadas por Thomas.

INFLUENCIA



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

Durante esta secuencia podemos observar que se incluye un escenario que alude a la obra “Lighthouse Hill” (1927) del pintor estadounidense Edward Hopper.

La obra de Hopper, caracterizada por una representación realista en la que se plasman espacios públicos de la vida urbana, ha influenciado e inspirado a una larga lista de directores de cine que han incluido en sus filmes representaciones de las obras de este artista.

Otros largometrajes en los que podemos encontrar influencias de la obra del pintor estadounidense son

	<p>Dinero caído del cielo (Hebert Ross, 1981), Shirley: Visions of Reality (Gustav Deutsch, 2013), Psycho (Alfred Hitchcock, 1960), entre otras.</p>
<p>ALUSIÓN IMPLÍCITA A la obra "Hypnose" (1904) de Sascha Schneider</p> <p>INFLUENCIA</p> <p>REPRESENTACIÓN</p>	<p>Ephraim y Thomas se han quedado sin suministros y ante la desesperación, ambos beben hasta embriagarse y mantienen una conversación en la que Ephraim confiesa su verdadera identidad y parte de su pasado. Momentos después, Thomas desaparece y el joven ayudante sale en su búsqueda. Al exterior de su refugio, Ephraim observa un cuerpo en el suelo que, al tocarlo, se percata de que se trata de él mismo. Segundos después, Thomas aparece desnudo tras de él y toca su hombro. Un corte muestra ahora al joven huyendo.</p>  <p>Fotograma de la película</p>



Obra referida

Función que cumple:

Esta secuencia es una referencia a la obra del pintor y escultor ruso Sascha Schneider, titulada "Hypnose" (1904). La obra de este artista se destacó por sus obras de una fuerte carga homoerótica en las que destaca el cuerpo desnudo masculino.

ALUSIÓN IMPLÍCITA

A la obra pictórica "La tortura de Prometeo" (1646-1648)

En este punto de la película, el espectador se ha encontrado con varios momentos durante el filme en los que se hacen alusiones a diversas obras pictóricas, textos, épocas y temas mitológicos, como es el caso de esta secuencia, que alude a la obra "La tortura de Prometeo" de Salvator Rosa (1646-1648), inspirada en la mitología griega y el mito de Prometeo.

INFLUENCIA

Hacia el final de la película observamos cómo después de repetidas ocasiones en que Ephraim pide a Thomas que le permita entrar a ver la luz del faro (y este se niega rotundamente), de manera violenta y luego de una pelea, el joven cuidador logra llegar al faro y observar la luz. Todas las situaciones y una suerte de alucinaciones vuelven loco a este personaje, cuya muerte es accidental.

REPRESENTACIÓN



Fotograma de la película



Obra referida

Función que cumple:

La simbología en esta secuencia alude tanto a la obra pictórica mencionada, como al mito griego de Prometeo.

En *The Lighthouse* (2019) observamos tres casos de marcadores intertextuales: el primero, alusiones implícitas a las obras “*Lighthouse Hill*” (1927) de Edward Hopper, “*Hypnose*” (1904) de Sascha Schneider y “*La tortura de Prometeo*” (1646-1648) de Salvator Rosa. Hay una representación casi como *tableau vivant* de estas últimas dos obras, además de que se evidencia la influencia que tiene el arte pictórico en el estilo cinematográfico del director.

4.3 Funciones pedagógicas de la intertextualidad

En la categoría correspondiente al cine de ficción, encontramos que en las películas analizadas las citas visuales de obras pictóricas y escultóricas, así como la mención a artistas detonan en el espectador procesos cognitivos que le permiten RECORDAR datos como los títulos de las obras o los elementos que las caracterizan. Por ejemplo, tras ver la película *Girl with a Pearl Earring* (2003), el espectador podría ser capaz de describir la obra homónima del pintor Johannes Vermeer. También, tras ver la película *Dreams* (1990), el espectador podría ser capaz de nombrar las obras *La noche estrellada* (1889), *Campo de trigo con cuervos* (Wheatfield with Crows) (1890), *Van Gogh's Chair* (1889) y *Vincent's Bedroom in Arles* (1889). O, en el caso de *Midnight in Paris* (2011), el espectador podría ser capaz de reconocer la obra escultórica *El pensador* (1881-1882) realizada por Auguste Rodin.

Podemos incluir una serie de preguntas al espectador que refuercen los detonantes de los procesos cognitivos en las películas mencionadas, por ejemplo:

- ¿Puedes recordar tres de las obras del pintor Vincent van Gogh que se muestran en la película *Dreams* (1990)?
- ¿Cómo describirías la obra y elementos característicos de *Girl with a Pearl Earring* del pintor barroco holandés Johannes Vermeer?

Retomando como ejemplo la película *Girl with a Pearl Earring* (2003), en el caso de las alusiones explícitas al proceso creativo, estas permiten al espectador COMPRENDER la obra del artista que está siendo referido, como es el caso de Vermeer y su explicación del uso del color a la protagonista del filme. Con *Dreams* (1990), el espectador puede ser capaz de explicar los rasgos estilísticos más sobresalientes del pintor Vincent van Gogh y su pincelada impresionista.

En este caso, una pregunta que puede reforzar los detonantes de estos procesos cognitivos que permiten COMPRENDER al artista y su obra es:

- ¿Cómo explicarías el uso y tratamiento del color que caracteriza la obra de Johannes Vermeer?

Algunas alusiones implícitas detonan, por su parte, procesos cognitivos que le permiten al espectador APLICAR su conocimiento sobre los artistas visuales y sus obras. Por ejemplo, en la película *The House That Jack Built* (2018) las referencias a la Divina Comedia posibilitan que el espectador interprete que el personaje protagónico está condenado a descender al infierno como Dante y, así mismo,

identifique que el personaje Verge es asimilado con Virgilio al cumplir una función de guía, o bien, que resuelva el misterio de la trama cuya respuesta está en la obra *La barca de Dante (Dante et Virgile aux enfers)* (1822).

Una de las preguntas que podemos implementar para el refuerzo de estos procesos cognitivos relacionados con la APLICACIÓN, es:

- ¿Qué ejemplos/referencias a la Divina Comedia puedes encontrar en la película?

Las representaciones son marcadores intertextuales que dan al espectador herramientas para ANALIZAR películas como *The Lighthouse* (2019), *Marie Antoinette* (2006) y *Melancholia* (2011) para así, examinar, comparar y buscar similitudes entre las representaciones incluidas como *tableaux vivants* y las obras pictóricas que las inspiran. Por otra parte, el pastiche posmoderno da paso a la descomposición de los elementos que proceden de varios estilos y que conforman, por ejemplo, a un personaje, como podemos ver en *El Laberinto del Fauno* (2006).

Planteo un par de preguntas para reforzar los detonantes de los procesos cognitivos que permiten hacer un ANÁLISIS de las representaciones como marcadores intertextuales:

- ¿Cuáles son las similitudes que encuentras entre la obra pictórica *Hypnose* (Sascha Schneider, 1904) y su representación en la película *The Lighthouse* (2019)?
- ¿Qué elementos iconográficos puedes destacar como compartidos entre la obra pictórica *Ofelia* (1851) de John Everett Millais y su representación en la película *Melancholia* (2011)?

Con respecto a aquellos marcadores que pudieran detonar procesos cognitivos que permiten EVALUAR, podemos plantear la siguiente pregunta:

- ¿Cuál es tu opinión sobre Vermeer y su uso de instrumentos ópticos?

Por último, en la categoría de los marcadores intertextuales que detonan procesos cognitivos que permiten al espectador CREAR, podemos ubicar el homenaje y la influencia, relacionados directamente con las nuevas creaciones. En este sentido, películas como *The Witch* (2015) y *Shutter Island* (2010) son un ejemplo de cómo han influido la pintura y sus autores como parte del diseño de arte. En el caso de la primera, observamos la influencia del pintor aragonés Francisco de Goya y su obra *Las Brujas en el aire* (1797-1798) como una referencia para la creación de la escena

final. En *Shutter Island* (2010), el director Martin Scorsese busca presentar una secuencia en la que se haga un homenaje a/este influenciada por *The Kiss* (1908) del pintor austriaco Gustav Klimt.

De estos casos derivan las siguientes preguntas para reforzar los detonantes de los procesos cognitivos que permiten CREAR:

- ¿Se te ocurre un modo original para combinar la temática de las obras mencionadas y hacer un producto audiovisual?
- ¿Qué cambios harías para que la influencia de la obra de Klimt sea más notoria en la escena de la película *Shutter Island* (2010)?

Conclusiones

Con respecto al cine de ficción, encontramos que en las películas estudiadas de este género la intertextualidad en relación con las artes plásticas se produce de manera indirecta. Así, los intertextos que forman parte de las películas de este corpus se relacionan con la influencia de las artes plásticas en el cine, especialmente la pintura, reflejada en la cinefotografía y el diseño de arte.

Tras el visionado de un listado de películas documentales sobre artes y artistas plásticos y películas pertenecientes al cine biográfico sobre artistas plásticos, el espectador contará con las nociones pertinentes para identificar a determinados artistas, las temáticas que abordan y la técnica de sus obras y cómo estas se inscriben en el cine de ficción a través de marcadores intertextuales como la influencia, representaciones y alusiones implícitas.

En el caso de este último género, el docente puede brindar al alumno un listado específico de películas en las que pueden identificarse distintos ámbitos en los que intersectan las artes plásticas o bien, películas cuyo director se haya formado en alguna disciplina dentro de las artes plásticas. El análisis de las películas de este género requerirá de una mayor capacidad observacional del alumno y un amplio acervo cultural relacionado a las artes para poder identificar los distintos marcadores intertextuales.

CONCLUSIÓN

Podemos concebir al cine además de como un mero entretenimiento, como un medio que servirá para complementar y potenciar el aprendizaje y conocimiento de la historia del arte y las artes plásticas, aplicando una estrategia que involucra activamente al espectador en un ejercicio que requiere de ciertas competencias observacionales, así como de su acervo cultural, que se ve enriquecido con el visionado de la filmografía artística.

El modelo de análisis propuesto en este trabajo resulta en una herramienta pedagógica complementaria para la ampliación del conocimiento artístico que se aplica en tres géneros diferentes de cine: documental, biográfico y de ficción, en los cuales la intertextualidad se produce de diferente manera.

El docente en disciplinas relacionadas con la historia del arte o el cine podrá implementar este modelo de análisis fílmico como una alternativa pedagógica para el estudio de las artes plásticas por medio del cine, cumpliendo distintos objetivos según el listado de películas pertenecientes a cada género.

En el caso del cine documental, la intertextualidad se produce de manera directa con los textos debido a su estructura, en la que se combinan imagen (obras del artista citadas en pantalla), palabra hablada y, en algunos casos, la presencia del artista y especialistas o personas cercanas al creador/a. Este género cinematográfico puede ser utilizado por el docente como una introducción a determinadas figuras artísticas, dado que el visionado de la filmografía de este género no necesariamente requiere de una investigación previa con respecto al artista del que trata, pues la misma estructura aborda la información más relevante sobre este.

Posterior a la visualización del filme, el docente puede llevar a cabo en conjunto con el alumnado la elaboración del análisis fílmico a partir de los marcadores intertextuales que hay en la película, comentando el contexto en el que se presentan dentro del filme, especificar cuáles son los marcadores y qué función cumplen dentro del documental visto. Por último, el alumnado y el docente pueden proceder con la elaboración de preguntas que ayuden a reforzar los distintos procesos cognitivos descritos por Bloom y que son detonados con la visualización de la filmografía utilizada.

En cuanto al cine biográfico sobre artistas plásticos, la intertextualidad se produce enfocada en la vida de los artistas y sus obras. Los marcadores intertextuales contenidos en estos filmes suelen tener una relación directa con otros textos base como biografías literarias, la pintura como recurso guía para la construcción de la

ambientación y escenografía y documentos periodísticos como cartas o fotografías, que son utilizados para construir la trama. En este género, lo pictórico (la obra, el cuadro) es utilizado principalmente con tres fines: propósitos decorativos, situar temporalmente el relato y al artista o bien, para tematizar el proceso creativo.

Tras el visionado de la filmografía documental, el alumnado ya cuenta con nociones respecto a artistas plásticos, movimientos artísticos y técnicas pictóricas, por lo que el docente podrá llevar a cabo la discusión y elaboración del análisis fílmico en el que la identificación de los marcadores intertextuales se llevará a cabo con mayor facilidad.

Finalmente, la intertextualidad en el cine de ficción se produce de manera indirecta. Los intertextos suelen presentarse a partir de la influencia de pintores y otros artistas en ámbitos como la cinefotografía, las artes plásticas como parte del diseño de arte o la aparición a cuadro de obras.

Podemos concebir al cine de ficción como un último nivel de estudio de las artes plásticas por medio del cine. En este caso, el alumnado contará con las nociones pertinentes que le permitan identificar homenajes, influencias y alusiones a movimientos artísticos, disciplinas o artistas que se inscriben en algunas películas pertenecientes a este género.

En síntesis, la filmografía artística supone una fuente de conocimiento que favorece los procesos de aprendizaje cognitivo del individuo. Tal como pudimos ver, la intertextualidad bien aplicada puede fomentar una apertura a la cultura apelando a la curiosidad del espectador, así como al reconocimiento de textos previamente conocidos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adámoli, M. (2009). *La utilización de los recursos periodísticos en el cine biográfico. De la historia a la pantalla*. Tesis Monográfica. Universidad del Salvador.
- Anderson, L.W. (Ed.), Krathwohl, D.R. (Ed.), Airasian, P.W., Cruikshank, K.A., Mayer, R.E., Pintrich, P.R., Raths, J., y Wittrock, M.C. (2001). *A taxonomy for learning, teaching, and assessing: A revision of Bloom's Taxonomy of Educational Objectives (Complete edition)*, New York: Longman.
- Barrientos, B.M. (2017). *Dentro del cuadro. 50 presencias pictóricas en el cine*. (1ª ed.). Barcelona: UOC.
- Caeiro Rodríguez, M. (2019). RECREANDO LA TAXONOMÍA DE BLOOM PARA NIÑOS ARTISTAS. HACIA UNA EDUCACIÓN ARTÍSTICA METACOGNITIVA, METAEMOTIVA Y METAAFFECTIVA/Recreating Bloom's Taxonomy for Child Artists. Toward a metacognitive, metaemotive, and metaaffective art education. *ARTSEDUCA*, (24), 65-84. Recuperado a partir de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/4077>
- Camarero, G. (2011). *Ellas no bailan solas. Mujeres Artistas*. En *Vidas de cine: El biopic como género cinematográfico*. (pp.41-60). Madrid. T&B Editores.
- Cheshire, E. (2015). *Bio-pics. A life in pictures*. New York: Wallflower.
- García, S.L. (2010). *Frida Kahlo*. (1ª ed.). Madrid: TIKAL.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica*, v. 1, trad. De José Martín Arancibia, Madrid: Fundamentos.
- Lladó, F.L. (2016). *El ensayo-documental sobre arte*. Trabajo de Fin de Grado. Eniversitat de Barcelona.
- Múgica Esnarriaga, B. (2014-2015). *Mujeres artistas en la gran pantalla*. Tesis de Fin de Grado. Universidad del País Vasco.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Ortega Mantecón, A. (2020). *Ver la historia. Notas en torno a la utilización del cine como recurso didáctico para la historia*. Ciudad de México.
- Pavlicic, P. (2006). La intertextualidad moderna y la posmoderna. En *Versión*, 18, 35-50.
- Pérez de Tudela Gil, A. (2017-2018). *La mujer en el mundo del arte: Pintoras del siglo XVI al XX*. Tesis de Fin de Grado. Universidad de Alicante.
- Pulecio, M.E. (s.f.). *El Cine: Análisis y Estética*. República de Colombia: Ministerio de cultura.

- Ríos Moyano, S.; Escalera Pérez, R. (2014). El arte en el cine y su uso como ampliación del conocimiento del hecho artístico. *El futuro del Pasado*, 5, pp. 65-89. <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2014.005.001.003>
- Rojas, R.C. y Lara, B.P. (2018). El espacio pictórico en la imagen cinematográfica: relaciones e influencias del trompe l'oeil en el cine. *Laboratorio de arte*, (30). 497-516
- Villalobos, A. I. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XLI (103), 137-145.
- Wiegand, D. (2018). "The unsettling of vision – tableaux vivants, early cinema, and optical illusions" en Curtis, Scott; Gauthier, Philippe; Gunning, Tom; Yumibe, Joshua. *The image in early cinema: form and material*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 26-35.
- Zavala, Lauro, "Cine Clásico, Moderno y Posmoderno", en *Razón y Palabra*, México, núm. 46, 2005, disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>
- _____ (2007). *Manual de análisis narrativo: literario, cinematografía, intertextual*. – México: Trillas.

WEBGRAFÍA

- Belinchón, G. (2014, 28 de noviembre). Goya en el cine. [en línea]. El País Sección Cultura. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/11/25/actualidad/1416910120_831930.html
- Borja, B. (2013, 18 de julio). El infierno de la artista que iluminó a Tim Burton. El País. Recuperado el 19 de abril de 2021 de https://elpais.com/elpais/2013/07/17/eps/1374077334_013717.html
- Calvo, S.M. (29, marzo, 2016). Ofelia. La Ofelia de Hamlet yace muerta en el río. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/ofelia-de-millais>
- Gavalda, J. *Toulouse Lautrec, el pintor que retrató París en la Belle Époque*. Recuperado de [Toulouse Lautrec, el pintor que retrató París en la Belle Époque \(nationalgeographic.com.es\)](http://ToulouseLautrec.elpintorqueretratoParisenlaBelleEpoque.nationalgeographic.com.es)

- Gómez, V. (19, diciembre, 2020). Ofelia. Comentario histórico artístico de Ofelia. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://www.lacamaradelarte.com/2016/06/ofelia.html>
- González, J. (15, junio, 2020). La técnica de Caravaggio y otros aspectos de su obra. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://www.ttamayo.com/2020/06/la-tecnica-de-caravaggio-y-otros-aspectos-de-su-obra/>
- Martínez Waman, C. (2021). Jacques-Louis David: Napoleón cruzando Los Alpes. [versión electrónica]. Educar, ed. 241. Recuperado el 23 de abril de 2021, de <https://www.grupoeducar.cl/revista/edicion-241/jacques-louis-david-napoleon-cruzando-los-alpes-1801/>
- Mayayo, P. (marzo, 2018). *Desmontando el mito de Frida Kahlo*. [video en línea]. Fecha de consulta: 13 de abril de 2021, de <https://webtv.fcs.ucr.ac.cr/watch/672/>
- Ochoa, A. (feb, 2021). Frida Kahlo: ¿quiénes fueron sus amigos más cercanos? [versión electrónica]. *AD*. Recuperado el 13 de abril de 2021, de <https://www.admagazine.com/cultura/frida-kahlo-sus-amigos-mas-cercanos-20210219-8155-articulos.html>
- Olascoaga, A. (enero, 2019). *El gran expresionista*. [versión electrónica] Gatopardo. Recuperado el 3 de junio de 2021, de <https://gatopardo.com/perfil/jackson-pollock-el-gran-expresionista/>
- Pagano, A. (2020). Artemisia Gentileschi, la lucha de una pintora herida. [versión electrónica]. National Geographic. Recuperado el 13 de abril de 2021, de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/artemisia-gentileschi-lucha-pintora-herida_13898
- Posada, E. (2013). La escenografía como arte en el cine. [Versión electrónica]. El espectador imaginario. Recuperado de [La escenografía como arte en el cine - Críticas | Sinopsis | Comentarios \(elespectadorimaginario.com\)](http://elespectadorimaginario.com)
- Retamal N., P. (2020, 7 de abril). Los difíciles últimos días de Frida Kahlo: una amputación, una exposición y una marcha. *La Tercera*. Recuperado el 13 de abril de 2021, de <https://www.latercera.com/culto/2020/04/07/los-dificiles-ultimos-dias-de-frida-kahlo-una-amputacion-una-exposicion-y-una-marcha/#:~:text=Fue%20durante%20un%20d%C3%ADa%20de,noticia%20que%20la%20dej%C3%B3%20devastada.&text=Pero%20el%20m%C3%A9dico%20indic%C3%B3%20que,amputarse%2C%20sino%20la%20pierna%20derecha.>

- Ribeiro dos Santos, R. (s.f.). Fridamanía. Recuperado de <http://arts.recursos.uoc.edu/casos-sociologia/es/fridamania/>
- Sanow, J. (2018). Frida: del comunismo, al consumismo. *Corriendo la voz*. Recuperado el 13 de abril de 2021, de <http://corriendolavoz.com.ar/frida-del-comunismo-al-consumismo/>
- Vico, L.I. (10, noviembre, 2011). La joven de la perla, J. Vermeer. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://artesianfin.wordpress.com/2011/11/10/119/>

FILMOGRAFÍA

CINE DOCUMENTAL

- El misterio de Picasso (1956)
- Monsieur René Magritte (1978)
- Leonora Carrington, imaginación a galope fino (2006)
- El informe Toledo (2009)
- El dogma y la pasión: Tina Modotti (2011)

CINE BIOGRÁFICO

- Caravaggio (1986)
- Camille Claudel (1988)
- Artemisia (1997)
- Goya in Bordeaux (1999)
- Pollock (2000)
- Frida (2002)
- Big Eyes (2014)
- Paula (2016)

CINE DE FICCIÓN

- **Dreams (1990)**
- **Girl with a Pearl Earring (2003)**
- **Marie Antoinette (2006)**
- **El Laberinto del Fauno (2006)**
- **Shutter Island (2010)**
- **Melancholia (2011)**
- **Midnight in Paris (2011)**
- **The Witch (2015)**
- **The House That Jack Built (2018)**
- **The Lighthouse (2019)**