



Este documento está disponible para su consulta y descarga en [Memoria Académica](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar), el repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata**, que procura la reunión, el registro, la difusión y la preservación de la producción científico-académica edita e inédita de los miembros de su comunidad académica. Para más información, visite el sitio

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta iniciativa está a cargo de BIBHUMA, la Biblioteca de la Facultad, que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados. Para más información, visite el sitio

www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar

Licenciamiento

Esta obra está bajo una licencia Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 Argentina de Creative Commons.

Para ver una copia breve de esta licencia, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/)

Para ver la licencia completa en código legal, visite

[http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/legalcode)

O envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.



Cuadros en movimiento: la pintura en el cine. Relaciones intermediales en *La hora de los valientes* (Mercero 1998) y *Te doy mis ojos* (Bollaín 2003)

Esther Gimeno Ugalde
Universität Wien

Resumen

Basándonos en un enfoque teórico intermedial, el presente artículo tiene como objeto estudiar las relaciones entre cine y pintura a partir de dos películas españolas: *La hora de los valientes* (Antonio Mercero 1998) y *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín 2003). Nos proponemos cotejar cómo los respectivos directores introducen la pintura para construir y enriquecer el relato cinematográfico y analizar qué función narrativa y estética cumplen los cuadros en el texto fílmico. El estudio de ambos filmes nos servirá para demostrar nuestra hipótesis inicial: la pintura se emplea no solo con fines estéticos y narrativos, sino también para convertir al espectador en testigo de un doble drama, el individual y el colectivo. El juego de miradas que atraviesa la diégesis sitúa a la pintura en un primer plano, a la vez que determina la lectura del texto fílmico.

Palabras-clave: *intermedialidad – tableau vivant fílmico – drama individual – tragedia colectiva.*

Abstract

The objective of this article is to study the relationship between cinema and painting from an intermedial perspective by analysing two Spanish films: *La hora de los valientes* (Antonio Mercero 1998) and *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín 2003). We intend to compare how the respective

directors use painting to construct and enrich the cinematographic story and to analyse what narrative and artistic role the paintings play in the filmic text. The study of the two films will serve to illustrate our initial hypothesis, that painting is used not only for artistic and narrative purposes, but also to make the spectator a witness of a twofold drama: the individual and the collective. The exchange of looks which permeates the diegesis places painting to the forefront, whilst determining the interpretation of the filmic text.

Keywords: *intermediality – tableau vivant filmic – individual drama – collective tragedy.*

Basándonos en un enfoque teórico intermedial, el presente artículo tiene como objeto estudiar las relaciones entre cine y pintura a partir de dos películas españolas: *La hora de los valientes* (Antonio Mercero 1998) y *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín 2003). Nos proponemos cotejar cómo los respectivos directores introducen la pintura para construir y enriquecer el relato cinematográfico y analizar qué función narrativa y estética cumplen los cuadros en el texto fílmico. El estudio de ambos filmes nos servirá para de mostrar nuestra hipótesis inicial: la pintura se emplea no sólo con fines estéticos y narrativos, sino también para convertir al espectador en testigo de un doble drama, el individual y el colectivo. El juego de miradas que atraviesa la diégesis sitúa a la pintura en un primer plano, a la vez que determina la lectura del texto fílmico.

1. Introducción

Desde sus orígenes, el cine se ha visto influenciado por diversos medios: teatro, pintura, fotografía, literatura, etc. La pintura, como medio iconográfico, ha ocupado un lugar privilegiado en el cine y sus relaciones han sido analizadas, ya desde sus inicios, por destacados estudiosos del séptimo arte. Mitry, Bazin, Arnheim o Hauser reflexionaron, aunque no de modo muy profundo, acerca de los vínculos entre el arte cinematográfico y el pictórico (Cerrato 2009:7). Pero no fue hasta la década de los 80 cuando se produjo un verdadero interés por las conexiones entre cine y pintura, que ha ido creciendo desde las últimas décadas hasta

nuestros días como avala el incipiente número de publicaciones sobre esta temática (Bonitzer 1985, Walker 1993, Ortiz/Piqueras 1995, Aumont 1995, Dalle Vacche 1996, Barck 2008, Cerrato 2009). Parece indudable que el establecimiento de los estudios intermediales como disciplina académica a partir de los años noventa ha propiciado una eclosión de análisis teóricos y prácticos acerca de las relaciones entre los distintos medios, entre las cuales destacan la relación cine-pintura.

Las mutuas influencias entre estas dos artes constituyen un interesante campo de análisis que se inserta dentro del estudio de la intermedialidad, tal y como la define Rajewsky (2002), es decir, entendida como un hiperónimo que engloba muy diversos fenómenos. En su profuso estudio titulado *Intermedialität*, esta autora distingue la intermedialidad de la intramedialidad, siendo el primero un fenómeno en el que se combinan distintos medios (literatura y cine, teatro y cine, etc.) y el segundo un fenómeno en el que, por el contrario, no se produce una transgresión de medios (2002:12). Una de las formas más conocidas de la intramedialidad es la intertextualidad¹, entendiendo por este la referencia de un texto en otro texto. El fenómeno de la intramedialidad no es exclusivo de la literatura, sino que se da también en otros medios como por ejemplo el cine o la pintura. Así pues, cuando una película hace referencia a otra película² o un cuadro hace alusión a otro cuadro nos encontramos ante referencias intramediales. *Las meninas* (1957) de Pablo Picasso son un ejemplo paradigmático de intramedialidad, pues en su obra el pintor andaluz reinterpreta al estilo cubista el famoso óleo de Velázquez que originalmente data de 1656. La intramedialidad pasa aquí por un cambio sustancial de estética y estilo transformando las formas barrocas en cubistas.

Rajewsky introduce un tercer término que denomina transmedialidad y que usa para referirse a los fenómenos que no están asociados a un medio determinado y que, en consecuencia, pueden estar presentes en diversos de ellos (2002:11-13). La parodia sería un ejemplo de trans-

¹ Término acuñado ya en los 70 por Kristeva y luego desarrollado por otros autores como Genette ([1982] 1990).

² En el caso del cine español tenemos numerosos ejemplos de intramedialidad (cine en el cine). *La mala educación* (2004) y *Abrazos rotos* (2009) de Pedro Almodóvar son probablemente dos de los ejemplos recientes más conocidos y en los que el cine ocupa un lugar indiscutible para el desarrollo de la narración fílmica.

medialidad, puesto que no es un fenómeno específico de un medio en particular; también los temas bíblicos o los mitos que aparecen en muy distintos medios (pintura, literatura, cómics, etc.) pueden entenderse como formas de transmedialidad. Conviene precisar que en este artículo nos centraremos en las relaciones intermediales entre cine y pintura y, de forma concreta, en la relevancia del elemento pictórico para componer la imagen y el relato cinematográfico, partiendo de la idea de que la pintura nos convierte, en ambos casos, en testigos de un drama individual que también tiene connotaciones colectivas.

2. La pintura en el cine

Desde sus inicios, el lenguaje cinematográfico vio en la representación pictórica un referente importante (De Pablos Pons 2006:4). El encuadre cinematográfico, por ejemplo, sigue las mismas reglas que la pintura ya que en ambos casos nos encontramos ante una representación bidimensional (ibíd.). En cuanto a lo que la composición y al uso del color se refiere, el cine ha hallado en la pintura un referente indiscutible y es evidente que lo pictórico y lo fílmico guardan en común el deseo de representar una realidad ilusionada³. Las posibilidades de integrar la pintura en un filme son múltiples y variadas: el cine puede utilizar la pintura para componer la imagen basándose en las analogías que existen entre el encuadre de la pantalla y del lienzo, puede emplearla como fuente inspiración para recrear ciertos ambientes y épocas, etc. Sin embargo, más allá de motivaciones puramente estéticas, los cuadros pueden aparecer en la pantalla con fines narrativos. El popular refrán “Una imagen vale más que mil palabras” parece cobrar especial relevancia al ser aplicado a este contexto, dado que la incorporación de un cuadro en un filme puede servir para completar, intensificar o reactualizar –mediante la analogía o incluso la contraposición⁴– el sentido de la narración cinematográfica.

³ En este artículo nos referimos sólo al género cinematográfico de ficción, excluyendo de manera explícita el documental por tener este último unas características específicas propias muy diferenciadas del género de la ficción en lo relativo a la representación de la realidad.

⁴ Un ejemplo paradigmático de contraposición lo encontramos en *Viridiana* (1961), una de la obras maestras de Luis Buñuel. En la última escena de la película, Buñuel se inspira en *L'últimacena* (1495-1497) de Leonardo da Vinci. Desmitificando la cultura

Barck establece una distinción muy importante en cuanto a la función que puede cumplir la pintura en el cine. Según esta estudiosa, los cuadros pueden desempeñar la función de “objeto” o de “sujeto” dentro del relato cinematográfico (2008:9) o, dicho de otro modo, el cuadro puede tener una simple función objetual ayudando a interpretar una escena concreta o la totalidad de la película o bien puede “activarse”, convirtiéndose en sujeto y asumiendo así el papel de un personaje más de la diégesis. Los dos filmes que presentamos aquí nos servirán para ilustrar qué recursos cinematográficos se emplean para establecer esta funcionalidad de los cuadros.

Al abordar el estudio de la inclusión de la pintura en el cine debemos establecer otra diferenciación básica (Barck 2008:12-13). Por una parte, el lienzo puede aparecer en la película de modo directo, es decir, el cuadro enmarcado aparece como tal en la pantalla. De este modo, tenemos una imagen (pictórica) dentro de otra imagen (cinematográfica)⁵. Por otra parte, el cuadro puede aparecer en la pantalla de manera no explícita, es decir, produciéndose un traslado compositivo: la imagen pictórica se integra en la imagen cinematográfica sin que aparezca un marco que separe el cuadro de la pantalla (Guserl 2009:61-62). En este caso, la pintura queda sutilmente integrada en la película sin que haya distinción entre el encuadre pictórico y el cinematográfico. Obviamente, esta forma menos explícita de intermedialidad requiere un mayor conocimiento por parte del espectador para poder decodificar la analogía entre las dos imágenes y sus implicaciones. Dentro de esta segunda categoría (traslado compositivo), podemos distinguir entre las analogías de composición relacionadas con los colores, la iluminación, los contrastes, etcétera⁶ y los llamados *tableaux vivants* (Guserl 2009:126), también conocidos como

clásica y en especial el símbolo del cristianismo que representa el cuadro, la escena sirve a Buñuel para poner de manifiesto la contradicción entre el mundo religioso y el mundo “real”. En el *tableau vivant* de *Viridiana* los santos son sustituidos por mendigos y Jesús representado por un ciego.

⁵ Existen también otras variantes como demuestra el ejemplo de *Te doy mis ojos* donde las pinturas aparecen en los libros de arte de la protagonista (véase *Las tres Gracias*) o en forma de proyección sobre la pared (véase *Dánae recibiendo la lluvia de oro* o *Composición VIII*).

⁶ A título de ejemplo queremos citar el caso de *53 días de invierno* (2006) de Judith Colell. La propia directora comentaba en un artículo a propósito de su filme que las primeras referencias de luz y color para la elaboración de la película provenían del

“efecto cuadro” o “cuadros vivientes”⁷. El *tableau vivant* fílmico consiste en la puesta en escena de una obra pictórica por parte de los personajes de la película. Como advierte Barrientos Bueno:

[...] su finalidad es conducir a la autorreflexión sobre la representación visual, el lenguaje cinematográfico en oposición al pictórico (contrasta sus respectivas coordenadas especio-temporales) suspendiendo durante unos instantes el discurrir temporal. Su presencia en el cine clásico se caracteriza por no interrumpir la narración sino estar al servicio de ésta mientras que en las manifestaciones cinematográficas alternativas busca sorprender al espectador con su aparición inesperada, se presenta de forma visible un deliberado paréntesis del tiempo cinematográfico a la vez que nos aparta del espacio narrativo. (2008:19)

Un ejemplo paradigmático de *tableau vivant* se nos muestra en la secuencia final de *Jamón, jamón* (1992) de Bigas Lunas (01:20:36-01:21:30). La lucha entre Raúl (Javier Bardem) y José Luis (Jordi Mollà), los protagonistas masculinos de este “melodrama ibérico”, alude a la imagen goyesca de *Duelo a garrotazos* (1821-1823), la más famosa de las *Pinturas negras* del artista aragonés situadas originalmente en la Quinta del Sordo. En esta referencia paródica, los garrotes son sustituidos por patas de jamón que sirven como arma de combate. La intermedialidad es aquí sólo una de las múltiples referencias de la escena ya que, al mismo tiempo, esta imagen en movimiento evoca una mítica escena almodovariana convertida en lugar común de cualquier buen cinéfilo. Así pues, el arma de lucha y el golpe mortal que acabará con José Luis en la arena ensangrentado tiene su intertexto fílmico en la famosa escena de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984)⁸. Asimismo, la citada obra de Goya, tan arraigada al imaginario cultural español, aparecía en forma de *tableau vivant* en *Llanto por un bandido* (1963) de Carlos Saura. En

ámbito pictórico, en concreto de las pinturas de Lucien Freud. Colell (2009) se fijó sobre todo en el uso que hacía el artista de la luz y el color y en sus formas de saturación.

⁷Se trata de una forma escénica en la que los actores posan inmóviles simulando la composición e iconografía de una pintura o escultura. Los *tableaux vivants* tienen su origen en el drama litúrgico medieval. (Fuente: <http://www.museoferias.net/tableauxvivants.htm>. Fecha de consulta: 27 de junio 2011).

⁸Gloria (Carmen Maura), defendiéndose de la agresión de su marido Antonio (Ángel de Andrés), le golpea en la cabeza con el jamón y acaba con él (01:05:57-01:06:41).

definitiva, la secuencia de cierre de *Jamón, jamón* se convierte en una doble referencia intramedial, siendo al mismo tiempo referencia implícita a la película de Almodóvar y a la de Saura.

La vida y obra de pintores famosos ocupa indudablemente un lugar esencial en las relaciones intermediales entre el cine y la pintura. No han sido pocas las ocasiones en que el cine de ficción ha llevado a la gran pantalla la vida de destacados maestros de la pintura dentro de un subgénero del cine histórico que se conoce como *biopic* o biografía cinematográfica⁹. En el contexto hispánico, el español Francisco de Goya y Lucientes y la mexicana Frida Kahlo han sido fuente de inspiración para varias biografías filmadas que presentan propuestas muy dispares; a modo de ejemplo, podemos citar *Frida, naturaleza viva* (1984) de Paul Leduc, *Frida* (2002) de Julie Taymor o *Goya en Burdeos* (1999) de Carlos Saura¹⁰.

3. Relaciones intermediales en *La hora de los valientes* y *Te doy mis ojos*

La pintura constituye un elemento esencial tanto en la estética como en la narración de *La hora de los valientes* (1998) y *Te doy mis ojos* (2003). Si bien el eje narrativo de ambas películas no gira en torno a la pintura –en el primer caso gira en torno a los horrores que la Guerra Civil causa en la familia de Manuel y en el segundo en el horror de Pilar, víctima de la violencia de género–, los cuadros desempeñan una función crucial para

⁹ *Michelangelo* (Carol Reed 1964), *Caravaggio* (Derek Jarman 1986), *Rembrandt* (Charles Matton 1999), *Pollock* (Ed Harris 2000), *Klimt* (Raoul Ruiz 2006) o *El Greco* (Yannis Smaragdis 2007) son algunas de las grandes producciones que han sabido aprovechar, con mayor o menor acierto, las biografías de estos genios de la pintura para trasladarlas al cine.

¹⁰ *Los fantasmas de Goya* (2006) de Milos Forman no se puede considerar un *biopic*, ya que el papel de Goya en el filme es más bien secundario. Forman se vale de caras conocidas del cine (Javier Bardem, Natalie Portman y Stellan Skarsgård) para inventar una intriga entorno a una joven que servía de musa a Goya, recreando con acierto las transformaciones y conflictos de la España de 1792 a 1815. Para un estudio detallado sobre la figura de Goya en el relato cinematográfico recomendamos el artículo de Águeda Villar (2001) y el capítulo dedicado al pintor aragonés en el libro de Cerrato (2009:115-142). Otra interesante aportación sobre Goya en el cine de Saura es el artículo Ruiz Vega (1999). Nancy Berthier (2008) tiene también una interesante contribución sobre *Goya en Burdeos*.

sus protagonistas y el avance del relato cinematográfico. Así pues, la pintura no constituye el eje narrativo principal pero sí un hilo conductor crucial a través del cual se articula la narración fílmica y mediante el cual el drama personal se interpreta a su vez como un drama colectivo. Trascendiendo el aspecto meramente anecdótico o decorativo, la pintura – arte visual por excelencia– se convierte en un elemento de interpelación que nos confronta a esa doble tragedia, contrapuesta paradójicamente a la belleza del arte.

3.1. “Goya, compañero”, o el artista como testigo de los horrores de la guerra en *La hora de los valientes*

El filme comienza con la evacuación de las obras de arte del Museo del Prado hacia Valencia en plena Guerra Civil¹¹. Manuel (Gabino Diego), un joven de 28 años que trabaja como celador en la pinacoteca, encuentra un autorretrato de Goya que ha quedado olvidado y decide llevárselo a casa para salvaguardarlo de la amenaza de las bombas (00:11:10-00:12:38). Junto a su familia y a Carmen (Leonor Watling) –una joven que acaba de conocer y que ha perdido a toda su familia en uno de los bombardeos sobre la ciudad–, tratará de mantenerlo intacto en el ambiente de horror, hambre y violencia causado por la contienda. Manuel se convertirá desde el principio en salvador y protector del lienzo (Barrientos Bueno 2008:18).

Así es como el autorretrato del pintor llega a casa del joven, donde conocerá varios escondites para evitar su expolio: el interior de un armario ropero, el cabezal de la cuna de su hijo e incluso colgado en la pared del dormitorio donde pasa desapercibido a unos milicianos que creen la respuesta del abuelo Melquíades (Luis Cuenca), al afirmarles que es su tío Paco de Zaragoza (01:05:26). Precisamente así, colgado en la pared del cuarto, este lienzo de pequeñas dimensiones (46x35cm) (Barrientos Bueno 2008:19) se convertirá en testigo de dos momentos cruciales para la vida de Manuel: Goya, “el compañero”, como lo llama el

¹¹ El traslado se inspira en acontecimientos históricos reales. Con el estallido de la Guerra Civil y ante la amenaza de los bombardeos los cuadros fueron trasladados primero a Valencia y luego a Figueras y Ginebra (Barrientos Bueno 2008:15, e Ibarrola 2000:73).

joven celador, será testimonio de la primera noche que pasa con Carmen (01:08:20-01:09:25) con quien luego se casará y del nacimiento del hijo de la pareja (01:30:28-01:31:42) una vez Manuel ya se encuentra luchando en el frente¹².

Sin embargo, el autorretrato, en su función de sujeto, también será testigo del crimen de Manuel que, en el deseo de recuperar el lienzo robado por el inquilino (Lucas, interpretado por Héctor Colomé), mata al codicioso vendedor de antigüedades que lo ha comprado y se resiste a devolvérselo amenazándole con una pistola (01:21:40-01:22:14). La citada escena termina con un primer plano del autorretrato; en este caso los ojos de Goya aparecen iluminados por un ligero rayo de luz. Muy acertadamente Guserl (2009:115), interpreta este efecto como un modo de enfatizar el papel de Goya como testigo del crimen. Al contrario de lo que suele ocurrir cuando el autor de un delito intenta ocultar su identidad tapando con una venda los ojos del testigo, Mercero subraya esa franja a través de un suave efecto luminoso haciendo un guiño al espectador que observa cómo Goya es testigo de ese crimen y, en definitiva, de todas las atrocidades cometidas en tiempos de guerra.

El artista es un observador mudo y como afirma Barrientos Bueno:

(...) contempla con sus ojos ya centenarios el transcurrir de otra contienda de la que también va a ser testigo de forma metafórica a través de su autorretrato, al igual que “verá” la difícil vida de la familia de Manuel junto al fusilamiento final de su guardián y conservador. (...) el artista y su mirada representan una contienda anterior igualmente sangrienta, la Guerra de la Independencia (1808-1914), con la que el film establece paralelismos respecto a la Guerra Civil. (2008:19)

¹² A pesar de que el director muestra cierta imparcialidad a la hora de presentar el conflicto bélico, el protagonismo indiscutible lo tiene Manuel, un joven anarquista, y su familia de la misma orientación ideológica, pues son ellos (y no los sublevados) quienes salvarán el autorretrato del pintor y con los que el espectador se siente identificado a lo largo de la cinta. Con todo, cabe destacar que Mercero logró hacer una película alejada del panfleto político retratando con gran acierto la vida cotidiana (las calamidades del mercado negro y del estraperlo, las cartillas de racionamiento, los bombardeos, las falsas denuncias, etc.) de la capital española durante la guerra, lo que le valió muy buenas críticas.

Goya no solo es testigo de las miserias que vive la familia de Manuel –el hambre, la tristeza, la muerte del hijo de Flora y finalmente la propia muerte del protagonista– por la contienda sino que se convierte, por ende, en testimonio de los horrores de la Guerra Civil española. En palabras de Cerrato (2009:90), el autorretrato “representa la luz de la razón frente al oscurantismo irracional de la guerra”. En este sentido, el traslado de las pinturas del Prado y la pérdida del cuadro en el que se ve retratado el artista se debe interpretar como un símbolo más de esa tragedia colectiva.



Imagen 1. Manuel contemplando al “compañero” Goya

A lo largo de la película se establece un sugerente juego de miradas entre el espectador, los protagonistas y el cuadro. Este juego visual se subraya mediante la música extradiegética que acompaña a todas las escenas en las que el autorretrato es contemplado directamente por los personajes y que generalmente acaban con un primer plano del pintor fundido a negro. Por un lado, el espectador ve cómo Manuel ensimismado contempla el lienzo en repetidas ocasiones (ver imagen 1) y, por otro, puede ver cómo Goya, personificado a través del cuadro, también observa a Manuel y todo lo que acontece a su alrededor. El autorretrato

toma entidad propia cumpliendo así una función de sujeto en la narración fílmica. Es el propio Manuel quien observa al autorretrato como si del mismo Goya en persona se tratara y quien le confiere una clara función de sujeto: “Si le miras fijamente, parece que te habla” o “Esto tiene que ser un secreto entre tú y yo, bueno..., entre tú, yo y el compañero”, le dice a Carmen en una escena (00:23:42-00:27:23). Más adelante cuando queda herido por una bomba confiesa a la joven: “Qué miedo he pasado, allí debajo de aquellos escombros. Estaba todo oscuro. No podía moverme pero sabía que tenía debajo de mi pecho al compañero y no quería aplastarlo ni hacerle daño” (01:07:06-01:07:22).

Entrada la década de los 40, el filme se cierra con una secuencia (01:48:20-01:49:27) en el Museo del Prado en la que aparecen distintos cuadros, entre ellos *Los fusilamientos del 3 de mayo* y el autorretrato. El nuevo celador del museo cuenta a un grupo de visitantes una anécdota acerca del óleo: “(...) este cuadro [el autorretrato] fue sustraído del museo por unos rojos con el ánimo de fugarse al extranjero y venderlo. Por suerte para todos, el mismo día de la victoria, un falangista que entró a Madrid con sus hombres lo rescató para el museo (...)” (01:48:20-01:48:40). Evocando este discurso oficial (ficticio), Mercero hace un guiño al espectador que conoce la historia “real” del cuadro –la de Manuel– y le hace tomar conciencia de que la historia siempre es contada por los vencedores¹³. A continuación aparece Carmen con su hijo ya crecido y ambos se detienen frente al óleo. En un campo/contracampo observamos a Carmen que mira a los ojos del pintor y le dice: “Salud, compañero”. Manolito, en recuerdo del espíritu de su padre fallecido, también repetirá las mismas palabras mirando fijamente al pintor. Así se establece nuevamente un juego de miradas y una complicidad entre el espectador, los personajes (Carmen y Manolito) y Goya, representado a través del autorretrato. Esta secuencia que cierra el filme termina con un primer plano del cuadro que poco a poco se va convirtiendo en un primerísimo plano de los ojos del gran maestro. En la parte inferior aparece una superposición con una conocida cita de Manuel Azaña, quien fuera presidente

¹³ Es preciso destacar que *La hora de los valientes* narra una historia ficticia. Ibarrola (2000) señala que Mercero no trató de hacer un documental histórico sino una película de ficción para la cual se inventó una fábula dramática.

de la II República: “El Museo del Prado es más importante para España que la República y la Monarquía juntas”.

El cineasta sitúa su película como una prolongación del postulado de Azaña dado que, en definitiva, el autorretrato de Francisco de Goya desempeña en el filme un simbolismo ya subrayado por Barrientos Bueno (2008:20): “son el arte, la belleza y la vida las que íntimamente interesan frente a un tiempo en el que éstas no son consideradas en un mundo dominado por el horror, la sangre y la violencia”.

Si bien este óleo suele desempeñar en la película una clara función de sujeto, también es preciso puntualizar que en algunos momentos el cuadro se objetualiza. A modo de ejemplo, podemos citar la secuencia en que Flora (Ariadna Ozores), la tía de Manuel, propone vender el óleo aunque este se negará rotundamente y seguirá con la idea de devolverlo (00:45:41-00:50:18). En esta secuencia, Manuel y Melquíades contemplan absortos el óleo y luego, como niños, sonríen como si estuvieran ante un bello espectáculo. Por simple curiosidad el abuelo pregunta a Manuel cuánto cree que vale la obra. Al escuchar la respuesta de su sobrino, Flora replica “¿Os habéis puesto a pensar lo que nosotros podríamos hacer con todos esos millones?”. En tono realista y con la mirada llena de tristeza afirma “(...) por ejemplo, podríamos comer caliente todos los días. Por ejemplo, podríamos salir de España y vivir tranquilos todos juntos en algún lugar bonito del extranjero. (...) estoy cansada de no pegar ojo, de pasar hambre, de que se me muera la gente querida. Me da horror que a Pepito le pueda pasar algo. (...)”. A Flora se le ocurre que Lucas, su inquilino, podría ayudarles a vender el cuadro. Incluso Melquíades tienta a Manuel afirmando que con ese dinero podrían crear escuelas para los hijos de los anarquistas y bibliotecas, pero el joven insiste en que su deber es no parar “hasta ver a Goya en su casa [el Museo del Prado]”¹⁴, asegurando que devolverá el cuadro incluso si pierden la guerra. Con convicción cita al profesor Miralles¹⁵: “el arte es del pueblo”.

¹⁴ En realidad, antes de ser fusilado por las milicias falangistas, Manuel logra devolver el cuadro al Prado. “¡Ya estás en tu casa, compañero!”, le dice a Goya instantes antes de que Lucas llegue con los falangistas que le dispararán.

¹⁵ Esta cita remite a las secuencias 13 y 14 de la película. Manuel acude a casa del profesor, colaborador del museo, para contarle que tiene el autorretrato de Goya y acuerda que se lo entregará. La casa de Miralles está repleta de obras de arte (en su mayoría objetos religiosos), pues el profesor realiza dictámenes para la Junta del Tesoro

El idealismo ingenuo de Manuel contrasta con el carácter corrupto y codicioso de Lucas que esperará hasta el día de la boda de Manuel y Carmen para aprovechar que nadie está en casa, robar el cuadro y vendérselo a Heliodoro (Josep María Pou). La integridad moral de Manuel y su familia, que al final desiste de la idea de venderlo, se contrapone a la falta de principios de Lucas y Heliodoro. Al convertirse en un instrumento de venta (primero potencial y luego real), el cuadro adquiere una nueva dimensión transformándose en un objeto atado a las normas del mercado negro. Sin embargo, resulta llamativo que para volver a conferirle el carácter de sujeto Manuel tenga que cometer un crimen del que el mismo artista será testigo (01:19:16-01:21:00).

El autorretrato de Goya es, sin duda, la pintura con mayor relevancia en el relato cinematográfico pero no es el único cuadro que aparece en la narración. En una de las primeras secuencias, que tiene lugar en el interior del Museo del Prado, los trabajadores van desmontando los cuadros para iniciar el traslado de las obras de arte a Valencia. En este caso, todas las pinturas que aparecen tienen una clara función de objeto. La primera obra que se nos presenta es *Las Meninas* (1656) de Velázquez, cuya presencia genera un evocador silencio en la sala, subrayado además por una suave música extradiegética. No obstante, la pintura más emblemática de esta secuencia es *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1813-1814)¹⁶, cuadro de estilo romántico que representa la violencia y crueldad hacia el pueblo en el contexto de la Guerra de la Independencia de España¹⁷ y que guarda evidentes paralelismos con el contexto de la Guerra Civil. El

Artístico y decide cuáles se trasladarán a Valencia. Es precisamente allí donde Miralles le dice a Manuel que el arte no entiende de ideologías y que pertenece al pueblo. Cuando Manuel y Melquíades se disponen a devolver el cuadro a casa del profesor (sec. 17,00:35:00-00:37:25), se encuentran con una multitud de personas que aclaman con júbilo la humillación de Miralles y el cura, cuñado de este, por parte de los milicianos republicanos. Los milicianos arrojan por el balcón y luego queman los objetos artísticos religiosos encontrados en el piso; después meten al profesor y al sacerdote en un camión para “dales el paseo”. Indudablemente esta secuencia pretende crear conciencia de que las injusticias y las crueldades se cometieron desde ambos bandos.

¹⁶ Este cuadro también aparece en forma de *tableau vivant* en *Goya en Burdeos* (1999) de Carlos Saura, filme en el cual vemos, entre otros, una de las estampas (núm. 39) que compone *Los desastres de la guerra*, pintados justamente durante la Guerra del Francés.

¹⁷ Este cuadro ha sido fuente de inspiración para otros pintores que han mostrado en varias desus obras el influjo intramedial de Goya. *L'exécution de Maximilien*

profesor Miralles cuenta a unos milicianos “la sensibilidad de Goya para el con el desastre de la Guerra realizando un símil entre 1808 y 1936” (Herrera Feligreras 2006, s.p.). Pero no será hasta más adelante cuando la pintura revele su verdadero significado simbólico¹⁸.

Tras la celebración de la boda de Manuel y Carmen, la pareja visita el Museo del Prado que se encuentra completamente vacío tras el traslado de las obras (01:13:52-01:16:52). Ante una pared vacía, el celador describe a su nueva esposa los dos lienzos de Goya que antes había colgados allí: a la izquierda *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol*, cuadro que también recibe el nombre de *El dos de mayo de 1808 en Madrid*, y a la derecha *Los fusilamientos del 3 de mayo*, conocido además como *El tres de mayo de 1808 en Madrid*¹⁹. Al explicar este segundo cuadro, Manuel pone en escena una especie de *tableau vivant* en el que, mostrando a Carmen el dramatismo que representa la escena goyesca, primero apunta como si tuviera un fusil entre los brazos simulando ser soldado del ejército napoleónico y luego se arrodilla como si fuera el hombre de la camisa blanca frente al pelotón de fusilamiento: arrodillado, alza los brazos al cielo y grita “¡Viva la libertad!” (01:15:15-01:15:51). Este *tableau vivant* “escenificado” o metadieético es una anticipación de la escena en la que Manuel será fusilado por los sublevados. A diferencia del caso anterior, el segundo es un *tableau vivant* diegético (no escenificado): la camisa blanca brillante de Manuel (iluminada por las linternas de los milicianos), su posición (de rodillas con los brazos hacia arriba) y su grito desesperado (“¡Viva la libertad!”) se inspira claramente en el citado lienzo de Goya (01:46:50-01:47:22).

(1867) de Manet y *Masacre en Corea* (1951) de Picasso son cuadros inspirados en *Los fusilamientos*.

¹⁸ Este cuadro llega a aparecer en el filme hasta en cinco ocasiones: tres de ellas como cuadro (imagen dentro de la imagen) y dos más en forma de *tableaux vivants* (Guserl 2008:116). En otra ocasión, será Manolito y sus amigos quienes jugando a la guerra pongan en escena el cuadro viviente de *Los fusilamientos* (00:38:26-00:39:26).

¹⁹ Se trata de dos de las obras más famosas del artista aragonés. Durante la Guerra Civil el primero fue trasladado a Ginebra y el segundo se quedó en Valencia.



Imagen 2. Tableau vivant metadieético. Imagen 3, tableau vivant diegético

Así pues, la analogía visual entre el cuadro original, la escenificación de la imagen goyesca en el Museo del Prado (*tableau vivant* metadieético) y la escena del fusilamiento real de Manuel (*tableau vivant* diegético) es más que evidente. El hecho de que en una escena real, Manuel acabe representando al hombre retratado por Goya pone de manifiesto que el cuadro de *Los fusilamientos* adopta aquí una indiscutible función de sujeto. La mirada de Manuel justo antes de fallecer se dirige al autorretrato del artista; metonímicamente, el pintor de Fuendetodos presencia el cruel asesinato de Manuel a través de su autorretrato, representando así “los valores universales de la belleza, el arte y el respeto social frente al fanatismo” (Barrientos Bueno 2008:20).

3.2. El juego de miradas en *Te doy mis ojos*

Te doy mis ojos narra la historia de Pilar (Laia Marull), una mujer joven que huye de casa acompañada de su hijo Juan (Nicolás Fernández Luna) para evitar los malos tratos de su marido. Durante un tiempo la protagonista se instala en casa de su hermana Ana (Candela Peña) y empieza a trabajar en un museo de la ciudad. Antonio (Luis Tosar), su marido, intenta convencerla de que vuelva con él y de que está dispuesto a cambiar. Para demostrárselo, inicia una terapia y Pilar decide regresar con él. Al poco tiempo, la protagonista recibe una oferta para hacer un cursillo de formación e incorporarse después en un museo como guía, pero Antonio no soporta la idea de que Pilar trabaje fuera de casa. Para impedírselo la agrede físicamente y después le amenaza con autolesio-

narse si ella le deja. Una vez que Antonio ha salido de hospital, Pilar regresa para recoger sus cosas y abandonar definitivamente el hogar.

Esta breve sinopsis solo refleja el primer plano narrativo del filme. El segundo plano narrativo, interrelacionado con el primero, nos muestra la historia de Pilar a través de la pintura: las constantes alusiones al arte pictórico reactualizan el relato cinematográfico y lo intensifican. La incorporación de Pilar al mundo laboral y su acercamiento al universo pictórico serán el punto de partida para recuperar su autoestima. Gracias al arte la protagonista conseguirá emanciparse, reconstruyendo en ese lento proceso su propia identidad: “Pilar se encuentra con el arte y es desde ahí desde donde empieza a crecer, a escapar de su encierro” (Bollaín/Luna 2005:16). Así pues, la película se estructura en dos niveles narrativos o textuales: por un lado, el texto base corresponde al proceso de emancipación de Pilar y constituye la línea argumental del filme; por otro, el subtexto es un recorrido por un universo pictórico (y mitológico) que muestra evidentes paralelismos con la historia de la protagonista.

Tal y como ocurre en *La hora de los valientes*, la mirada es omnipresente en toda la película, pero la alusión más explícita se encuentra en el mismo título que alude metafóricamente a la alienación de Pilar y su “entrega” a Antonio. El juego erótico-amoroso de la pareja debe interpretarse como una sutil forma de sumisión²⁰. En ese juego aparentemente inocente Pilar le regala a Antonio partes de su cuerpo: al regalarle sus ojos, le entrega metafóricamente su manera de ver el mundo, su propia identidad. Sin embargo, el descubrimiento del arte –la mirada hacia la pintura– brinda a Pilar la oportunidad de descubrir nuevos caminos, de aprender a mirar con sus propios ojos y dejar de hacerlo a través de Antonio.

Su identidad, durante años sustentada en el papel de esposa y madre, se reconstruye como sujeto en el momento en el que deja de limitarse a los deseos de Antonio y comienza a afrontar el dominio que este ejerce sobre ella. El trabajo en el museo de Toledo y el contacto con el mundo exterior y con la pintura serán el punto de inflexión. Cuando decide separarse de Antonio, Pilar quiere salir de su encierro y buscarse

²⁰ Este juego, que marcará desde el comienzo la relación entre Pilar y Antonio, se inicia el día de su pedida de mano y se explicita en la narración fílmica en la escena del encuentro secreto que mantienen en casa de Ana (00:41:42-00:46:30).

a sí misma, intentando recuperar su “mirada”, su identidad. Casi al final de la historia, una vez ha decidido dejar a su marido, le confiesa a Ana: “Tengo que verme, no sé quien soy”.

La ruptura definitiva con Antonio es un proceso lento en el que el acercamiento de Pilar a la pintura (y al mundo mitológico) será fundamental. Gracias al arte la protagonista logra ultrapasar el muro de lo doméstico, la esfera privada, para instalarse en el espacio público que antes les estaba vetado (Martínez-Carazo 2008:403). En este sentido, merece la pena subrayar que, tal y como ocurre en *La hora de los valientes*, la pintura sirve aquí tanto para denunciar un drama personal como un drama colectivo. En otras palabras, el arte pictórico nos permite profundizar en el drama de los personajes, en este caso el de Pilar como mujer maltratada, pero también en el lastre social que supone la violencia doméstica que cada año en España se cobra decenas de víctimas mortales. Cabe recordar que el estreno del filme coincidió con un momento en el que la violencia de género se convertía en una de las problemáticas sociales más graves para el país²¹.

Pilar vivirá su primer encuentro con la pintura poco después de instalarse en casa de su hermana. Cuando acude a una cita en la catedral de Toledo para concertar un contrato de prácticas, recorre su Sala Capitular observando los cuadros colgados. Tras los retratos de cardenales y obispos, que sustentan atributos de poder (00:14:17-00:14:44), al final del recorrido Pilar se para frente a una representación de la Virgen. Se trata de *La Dolorosa* de Luis de Morales (1515-1586). Mientras está mirando el cuadro y la expresión compungida de la Virgen (quien también parece observarla), su hermana se le acerca por detrás y le comenta al oído: “Acaba de darse cuenta que ha salido de casa en zapatillas” (00:14:44-00:15:00)²². Con esta frase se establece una conexión entre Pilar –que en la primera secuencia de la película se presenta en casa de hermana en zapatillas huyendo de Antonio (00:00:36-00:03:18)– y la Virgen represen-

²¹ Su creciente visibilidad en los medios de comunicación y la enorme preocupación social y política llevó a que en 2004 se aprobara por unanimidad en el Congreso la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género (Beltrán Brotons 2007:324), todavía hoy vigente.

²² El comentario de Ana resta dramatismo a la escena y crea un primer encuentro explícito entre la narración cinematográfica y el universo pictórico (Beltrán Brotons 2007:329).

tada en el cuadro. Este será el único cuadro que Pilar observa de cara, estableciéndose así una relación frontal entre ambas que favorece el paralelismo de su sufrimiento y resignación (Thibaudeau 2008:235). Esta identificación (Pilar/Virgen), que se muestra tanto a nivel visual como verbal, revela que el cuadro ultrapasa la mera función de objeto.

El segundo encuentro con la pintura se produce en la Iglesia de Santo Tomé donde se halla el más famoso cuadro de El Greco (1541-1614): *El entierro del Conde Orgaz*. Fascinada, observa el cuadro y escucha con atención las explicaciones del guía que comenta las influencias que recibió el artista para componer este óleo. La pintura, dividida en dos partes diferenciadas, apunta hacia la dicotomía español/extranjero, como bien ha señalado Thibaudeau (2008:236). Con un cromatismo sombrío, la parte española se asocia a lo triste y a lo violento, mientras que la parte extranjera, italiana en este caso, representa lo contrario: lo colorido y el movimiento. A través de este cuadro, se observa un paralelismo entre la relación de Pilar y Antonio, llena de violencia y tristeza (sombrio), y la de Ana y su marido John, sustentada en el respeto, la igualdad y la comprensión (colorido). Si bien aquí la función del cuadro es de objeto, en tanto que objeto de la admiración de Pilar, la analogía con respecto a los personajes del filme le confiere una cierta entidad de sujeto.

Las dos siguientes pinturas que aparecen en la narración fílmica tienen referencias mitológicas que permiten observar el arraigo del modelo patriarcal grecorromano en la cultura española: la mujer se representa en ambos casos como posesión exclusiva del hombre. El sustrato mitológico aparece justo cuando Pilar toma parte activa con respecto a la pintura pues ahora es ella quien, tanto en el caso de *Orfeo y Eurídice* (1636-1637) como en el de *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (1553), explica su significado.

El cuadro de Rubens, hoy expuesto en el Museo del Prado, recrea el mito de Orfeo y Eurídice que Pilar cuenta a su hijo (00:54:44-00:55:45). Orfeo, hijo de Apolo, intenta recuperar a Eurídice, muerta por la picadura de una serpiente. Orfeo baja al Averno para salvar a su amada y suplica a Plutón y Proserpina para que le dejen llevársela. Estos le dan una oportunidad pero bajo una condición: solo podrá llevársela si él va delante y no se gira a mirarla hasta que salgan del Infierno. Pero justo antes de salir, Orfeo no puede resistirse y mira hacia atrás, perdiendo para siempre a Eurídice, que no podrá volver al mundo de los vivos. La

explicación de Pilar queda interrumpida por la llegada de Antonio, que aparece justo cuando está a punto de contar a su hijo qué pasa cuando Orfeo se da la vuelta. En ese mismo instante, Pilar cierra el libro y manda a Juan a la cama.

La analogía entre Orfeo y Antonio es evidente: ambos han perdido a su amada e intentan recuperarla (Beltrán Brotons 2007:330). A esa altura del relato, el espectador puede reconocer el paralelismo entre los protagonistas del filme y los personajes mitológicos, puesto que Pilar ha salido también una vez del mundo de Antonio y este intenta recuperarla haciéndole regalos y acudiendo a una terapia. Sin embargo, ella todavía no sabe que su marido, igual que Orfeo, fracasará. La interrupción de la historia mitológica y la suspensión de su final ofrecen una vía abierta para el éxito de Antonio. Sin embargo, para quienes conocen el mito, esta escena también puede interpretarse como anticipo de lo que ocurrirá al final del relato cinematográfico. La identificación de los personajes mitológicos con los personajes fílmicos vuelve a hacer difusa la frontera entre las funciones de objeto y sujeto propuestas por Barck (2008).

El siguiente cuadro que comenta Pilar es *Dánae recibiendo la lluvia de oro* de Tiziano. Mientras es observada a escondidas y en la penumbra por su marido, Pilar, situada delante de la proyección de la pintura, explica el mito que se representa y la historia de esta obra renacentista:

De hecho este cuadro estuvo escondido durante siglos. Lo encargó Felipe II y lo puso en sus habitaciones privadas. Luego vinieron otros que lo escondieron bajo llave, hasta Felipe IV que lo heredó y lo puso directamente en la habitación donde echaba la siesta... la siesta o alguna otra cosa... Algunos de sus dueños quisieron a Dánae así, como Júpiter, bien cerquita y en cambio otros hicieron como su padre, encerrarla para que no la viera nadie. Hubo un rey que incluso pensó en quemar el cuadro. Pero mira, no lo consiguió, y aquí está, a la vista de todos.

El entramado de miradas entre el espectador, los personajes y el cuadro proyectado en la pared es tan evidente como complejo. Pilar está expuesta a la mirada del grupo de visitantes que escucha con atención la descripción del cuadro y su historia, a la vez que es observada clandestinamente por Antonio quien ve cómo su mujer es observada por el grupo de visitantes. Como bien señala Martínez-Carazo:

La articulación del personaje femenino como objeto de la mirada y del masculino como sujeto, propuesta por Laura Mulvey, se concreta en esta secuencia, en especial a los ojos del inseguro marido, que abrumado por el encanto que emana su mujer, transfiere imaginariamente su deseo al resto de observadores y vive el momento como una usurpación de su esposa. (2008:399)

También apunta acertadamente que esta interpretación de Antonio nada tiene que ver ni con la intención de Pilar ni con la realidad ya que el público de la sala no percibe el magnetismo que él ve en Pilar. El paralelismo se observa en esta escena a varios niveles (01:10:02-01:11:46). En primer lugar, la proyección del cuadro muestra la imagen de ambas figuras femeninas superpuestas, de modo que el plano visual ayuda a intensificar la identificación Pilar/Dánae. La proyección se produce de manera literal, haciendo que las figuras se fundan en una sola imagen, fundiendo en un mismo instante las miradas pictórica y cinematográfica (Beltrán Brotons 2007:333; Thibaudeau 2008:234).



Imagen 4. Proyección de Pilar/Dánae

En el plano narrativo, el paralelismo es doble. Por una parte, Pilar se identifica con Dánae, encerrada por Júpiter para no ser vista; ambas

son mujeres a las que se quiere relegar al dominio privado²³. Por otra parte, las distintas censuras impuestas por los dueños del cuadro que trataron de esconderlo, exponerlo o destruirlo a lo largo de la historia remiten a la situación de Pilar, sometida a la voluntad de su marido. Así pues, tanto la historia que representa el cuadro de Tiziano como la del mismo cuadro muestran paralelismos con la vida de Pilar (Beltrán Brotons 2007:333).

El último cuadro descrito por Pilar es la *Composición VIII* (1923) de Wassily Kandinsky (01:17:35-01:18:35). Esta pintura abstracta introduce una nueva analogía, estableciendo un paralelismo entre la evolución de Pilar, inmersa en un proceso de emancipación, y la evolución de la pintura que, mediante la abstracción, consiguió liberarse de la servidumbre de la representación figurativa (Thibaudeau 2008:235). Personaje y pintura rompen con la perpetuación de antiguos modelos y exploran nuevas vías.

A nivel cromático también se puede establecer un vínculo entre este cuadro y la relación de Pilar y Antonio. Junto a la proyección del cuadro, Pilar explica la simbología de los colores: el verde significa equilibrio, el azul profundidad y el violeta miedo. Cuando la cámara enfoca la parte violeta del cuadro, un encadenado enlaza esta imagen con el agua del Tajo, en cuya orilla Pilar y Antonio mantienen varios encuentros (Beltrán Brotons 2007:332). Los tonos violetas del cuadro, que representan el miedo, encadenan con la siguiente escena en la cual Pilar, temerosa por la reacción de su marido, le cuenta que tiene una propuesta de trabajo. Lleno de ira, Antonio acaba perdiendo los nervios y lanza al río el cuaderno con hojas de colores donde apunta sus estados de ánimo desde que inició la terapia.

Una última referencia pictórica da cierre a la película. Se trata de *Las tres Gracias* (1630-1635) de Peter Paul Rubens, cuadro expuesto hoy también en el Museo del Prado. Inspirándose en la mitología griega, el pintor flamenco retrata a la ninfa Eurínome y las tres hijas del dios Zeus –Eufrosina, Taliaund, Aglae– que habitan en el Olimpo junto a las

²³ Pilar vive un “encerramiento” metafórico. Antonio no quiere que su mujer trabaje y pueda estar expuesta a los demás, tal y como se lo comenta a su psicólogo en una de las sesiones de terapia (01:13:00-01:15:04). El miedo a que su mujer esté expuesta a la mirada de los otros se concreta en la escena en la que Pilar comenta el cuadro de Tiziano a la que nos hemos referido más arriba.

Musas y que representan la belleza, el encanto y la alegría. En el cuadro aparecen cogidas de los brazos, en círculo, conectadas también por el velo y la mirada.

A diferencia de los cuadros anteriores, esta pintura aparece por primera vez en la película sin ser comentada. Es uno de los cuadros del libro que Antonio acaba de regalar a Pilar, recién vuelta a casa, para intentar “recuperarla”. La mano de Pilar, con la alianza de casada acariciando la página del libro (01:01:53), nos hace intuir un posible paralelismo entre esta pintura y la protagonista. Más adelante vuelve a haber una alusión al cuadro pero en esta ocasión es Antonio quien lo comenta (01:26:52-01:27:04). Lleno de ira porque su mujer decide ir al trabajo a pesar de su oposición, abre el libro e ironiza con desprecio sobre el cuadro. Las palabras violentas de Antonio –que describe a las figuras míticas como “gordas en pelotas”, “diosas de la menopausia” y “celulíticas”– son no sólo muestra evidente de una retórica machista recalcitrante sino también del irreversible alejamiento de la pareja. Al romper el libro, Antonio destruye simbólicamente cualquier posible intento de acercamiento hacia Pilar. En esta secuencia el cuadro rubeniano tiene una doble función (objeto y sujeto) en el relato: las vejaciones verbales de Antonio, centradas en el aspecto físico (degradado a los ojos de este) de las figuras representadas, son muestra de su objetualización. El hecho de destruir el libro en el que aparecen las Gracias convierte nuevamente al lienzo en objeto de violencia. La identificación de las figuras míticas con la figura de Pilar, también víctima de la violencia verbal y física de Antonio, convierten a su vez al cuadro en sujeto.

Sin embargo, la relación entre el cuadro y la historia de Pilar no se vuelve explícita hasta la última secuencia, cuando la protagonista regresa a casa para recoger sus cosas. La última toma en picado muestra, a modo de *tableau vivant*, a las tres amigas alejándose del domicilio conyugal (01:38:42-01:38:53). En ese momento, el cuadro adquiere un significado metafórico: la imagen de las tres Gracias mitológicas se asocia a la a las tres mujeres (Pilar, Rosa y Lola). Al ser representado por las tres amigas, el cuadro de Rubens adquiere ahora una exclusiva función de sujeto. El final de *Tè doy mis ojos* es obviamente simbólico, pues a través de la pintura no sólo se muestra que existe una salida al drama individual de Pilar sino también al drama colectivo de muchas mujeres que viven la misma situación.



Imagen 5. Las tres Gracias: Pilar, Rosa y Lola

El recorrido pictórico que muestra Bollaín abarca diferentes épocas, escuelas y tradiciones (desde el Renacimiento hasta el Expresionismo pasando por el Barroco), y ayuda a crear una intensa red intermedial que compone un relato mucho más complejo y rico de lo que a primera vista aparenta. Así pues, el universo pictórico no solo sirve en términos narrativos como elemento detonante de la emancipación de Pilar sino también como catalizador de los sentimientos de la protagonista (Martínez-Carazo 2008:394). La pintura permite vertebrar la evolución interior de los personajes por medio del paralelismo y a la vez denunciar un drama individual (el de Pilar) y colectivo (el de las víctimas reales): la violencia de género ultrapasa las fronteras del ámbito privado para situarse en el espacio público, espacio que también se le confiere a través de la pintura.

4. Conclusiones

Mientras Mercero opta por centrarse en la figura de Goya y en algunas de sus pinturas más famosas, Bollaín presenta una amplia variedad de obras pictóricas pertenecientes a distintas escuelas y tradiciones que

permiten interpretar el filme de un modo más profundo. En *La hora de los valientes* la pintura y, en especial, el autorretrato de Goya asume en la mayoría de los casos la función de sujeto, mientras que en *Te doy mis ojos*, los distintos cuadros que acompañan a la narración, evocando grandes paralelismos entre los cuadros (sus historias) y la relación entre Pilar/Antonio, acaban difuminando en muchas ocasiones la nítida frontera entre función de sujeto y objeto establecida por Barck (2008).

En cuanto al modo de representación, en ambos casos encontramos ejemplos de referencias intermediales directas (la imagen dentro de la imagen), pero también traslados composicionales en forma de *tableaux vivants*. Las referencias pictóricas en *Te doy mis ojos* aparecen casi siempre de forma directa, es decir, el cuadro aparece como tal en el relato cinematográfico (o proyectado en la pared o en los libros de arte) y en la mayoría de casos es comentado por la propia Pilar, de modo que el espectador es doblemente consciente de esa intermedialidad: a nivel visual y a nivel verbal-narrativo. También encontramos ejemplos similares en *La hora de los valientes*: en las escenas que tienen lugar en la pinacoteca, los personajes describen los cuadros a terceros, de modo que el espectador es consciente de la intermedialidad por partida doble: a través del canal visual y del canal verbal.

Independientemente de la forma de aparición de los cuadros, consideramos que las películas analizadas sólo pueden entenderse en toda su complejidad teniendo en cuenta el estudio de las relaciones intermediales entre el cine y la pintura. Los juegos visuales que se establecen entre espectador-protagonistas-cuadros testimonian el drama individual de los personajes. A su vez, la tragedia individual de los protagonistas representa un drama colectivo: en un caso, el de la guerra y, en otro, el de la violencia de género.

La mirada espectral se articula a través de la empatía con los protagonistas llevándonos a mirar a través de los ojos de estos y haciéndonos testigos de la doble tragedia (individual y colectiva). Al igual que los protagonistas, el espectador es testigo del drama experimentando, paradójicamente al mismo tiempo, el placer de contemplar el arte.

Bibliografía

- ÁGUEDA VILLAR, MERCEDES, 2001. "Goya en el relato cinematográfico", *Cuadernos de Historia Cinematográfica*, 23,67-102.
- AUMONT, JACQUES, 1995. *L'oeil interminable. Cinéma et Peinture*. París: Séguier.
- BARCK, JOANNA, 2008. *Hin zum Film – zurückzu den Bildern. Tableauxvivants: "LebendeBilder" in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*. Bielefeld: Transcript.
- BARRIENTOS BUENO, MÓNICA, 2008. "Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y La hora de los valientes", *Quaderns de cine*, 3, Cine i memòriahistòrica, 15-21.
- BERTHIER, NANCY, 2008. "Carlos Saura o el arte de heredar", Feenstra, Pietsie; Hub. Hermans (eds.). *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Amsterdam/N.Y.: Rodopi, 117-132.
- BOLLAÍN, ICÍAR Y ALICIA LUNA, 2005. *Te doy mis ojos. Guión cinematográfico*, Madrid: Ocho y Medio.
- BONITZER, PASCAL, 1985. *Peinture et cinéma. Décadrages*. París: Editions de l'Etoile.
- COLELL, JUDITH, 2009. "Influencias y referencias en la construcción de una película: el ejemplo de 53 días de invierno (2006)", *Quo Vadis Romania?*, 34,131-140.
- DALLA VACCHE, ANGELA, 1996. *Cinema and painting: How art is used in film*. Texas: University of Texas Press.
- DE PABLOS PONS, JUAN, 2006. "El cine y la pintura: una relación pedagógica", *Icono. Revista de Comunicación y nuevas tecnologías*, vol. 14,7, junio 2006,1-15.
- GENETTE, GÉRARD, 1990. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GUSERL, STEFANIE, 2009. *Intermediale Beziehungen von Malerei und Film: eine Annäherung am Beispiel Goya*. Viena: tesina inédita.
- HERRERA FELIGRERAS, ANDRÉS, 2006. "La hora de los valientes (1998), de Antonio Mercero. La Guerra Civil interpretada desde la nueva derecha", *Film-Historia*, vol. XVI, 3, s.p.
- IBARROLA, ALONSO, 2000. "La hora de los valientes. Fábula dramática de Antonio Mercero", *Nickel Odeon*, 19,72-75.

- MARTÍNEZ-CARAZO, CRISTINA, 2008. “*Te doy mis ojos*: la pintura como subtexto”, Herrera, Javier; Martínez-Carazo, Cristina (eds.). *Hispanismo y cine*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana /Vervuert, 393-406.
- ORTIZ, ÁUREA; PIQUERAS, MARÍA JESÚS, 1995. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.
- RUIZ VEGA, FRANCISCO ANTONIO, 1999. “Goya en el cine de Carlos Saura”, *Alazet: Revista de filología*, 11,73-97.
- THIBAUDEAU, PASCALE, 2005. “El cine de denuncia social en España: el caso de *Te doy mis ojos* (Bollaín)”, Feenstra, Pietsie; Hub. Hermans (eds.). *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Amsterdam/N.Y.: Rodopi, 231-250.
- WALKER, JOHNA ALBERT, 1993. *Art and artists on screen*. Manchester: Manchester Univ. Press.