

DOSSIER: ICONOGRAFÍA Y COMPARATISMO

# La atmósfera de la ensoñación

Un estudio sobre comparatismo y sensibilidad  
en la pintura de paisaje simbolista y su relación  
con el cine de los años de 1970 y 1980

---

Martinho-Alves da Costa-Junior



EDICIÓN 8-9  
JULIO-DICIEMBRE DE 2018 / ENERO-JUNIO DE 2019  
E-ISSN: 2389-9794



# La atmósfera de la ensoñación: un estudio sobre comparatismo y sensibilidad en la pintura de paisaje simbolista y su relación con el cine de los años de 1970 y 1980\*

Martinho-Alves da Costa-Junior\*\*

---

\***Recibido:** 4 de diciembre de 2018 / **Aprobado:** 7 de junio de 2019 / **Modificado:** 2 de septiembre de 2019.

\*\*Doctor en Historia del Arte por la Universidade Estadual de Campinas (Campinas, Brasil). Profesor e investigador en la Universidad Federal de Juiz de Fora (Juiz de Fora, Brasil). Investigador del Centro de Historia del Arte y Arqueología de la Universidade Estadual de Campina (Campinas, Brasil)  <https://orcid.org/0000-0002-0265-6092>  [martinhoacjunior@gmail.com](mailto:martinhoacjunior@gmail.com)

---

*Cómo citar:* Costa-Junior, Martinho-Alves da. "La atmósfera de la ensoñación: un estudio sobre comparatismo y sensibilidad en la pintura de paisaje simbolista y su relación con el cine de los años de 1970 y 1980". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 8-9 (julio 2018, enero 2019): 128-156.



**Resumen:** Este artículo se centra en el estudio comparativo entre un tipo específico de producción cinematográfica de los años de 1970 y 1980 y las pinturas de paisajes de finales del siglo XIX que representan el espíritu simbolista del arte de *fin-de-siècle*. Algunas películas, como *Picnic at the Hanging Rock* (Peter Weir, 1975) y *Altered States* (Ken Russell, 1980) tienden a expresar una atmósfera que es característica de ese movimiento artístico en particular. El ambiente onírico, el retrato de las mujeres en la naturaleza y los estados alterados son algunos de los elementos que pueden compararse con la forma en que pintores simbolistas como Puvis de Chavannes, Alphonse Osbert y Thomas Dewing evocan el paisaje, la figura femenina y el paisaje mágico. La cuestión que se plantea y este es un punto elemental para la conexión que queremos desarrollar en las siguientes páginas, es que, a pesar de la distinción de los medios y de la brecha de cien años que separan las producciones de cine y bellas artes, un sentimiento similar es notable.

**Palabras-clave:** comparatismo; paisajes; cine; simbolismo.

## **The Atmosphere of Reverie: A Study about the Comparatism and Sensitivity in the Symbolist Landscape Painting and its Relationship with the Cinema of the 70s and 80s**

**Abstract:** This article is focuses on the comparative study between a specific type of film production from the 1970s and 1980s and landscape paintings from the late nineteenth century that depict the symbolist spirit of the *fin-de-siècle* art. Some films like *Picnic at the Hanging Rock* (Peter Weir, 1975) and *Altered States* (Ken Russell, 1980) tend to express a certain atmosphere that is characteristic to that particular artistic movement. The oneiric ambiance, the portrayal of women in nature and the altered states of mind are some of the elements that can be compared to the way symbolist painters like Puvis de Chavannes, Alphonse Osbert and Thomas Dewing evoke landscape, the feminine figure and magical landscape. The question that is posed, and that is an elementary point for the connection

we want to develop in the following pages, is that despite the distinction of media and the 100 years gap that separate these two productions—cinema and fine arts—a similar feeling is noticeable.

**Keywords:** comparativism; landscapes; cinema; symbolism.



Este artículo se concentra en el estudio comparativo de cierta producción cinematográfica entre las décadas de 1970 y 1980 y algunos paisajes de finales del siglo XIX relacionados *grosso modo* a un espíritu simbolista. Este es un punto elemental para la relación que se quiere construir: la pregunta que se plantea y que se busca desarrollar en estas páginas es el modo por el cual podemos, por medio de la cultura, percibir imágenes creadas con un intervalo de más o menos cien años y que, en sentido estricto, no tienen cualquier punto de contacto. Y, sobre todo, cuáles serían las relaciones entre esas imágenes.

Antes, sin embargo, parece necesario un comentario respecto de esas relaciones improbables en la cultura<sup>1</sup>. El caso del cineasta Kim Ki-Duk resulta representativo.

1. El objetivo principal de este trabajo no es la apreciación de una metodología y teoría de las imágenes o del arte, pues primero es vital el análisis concreto de obras de arte con el intuito de percibir las relaciones culturales y las complejas tramas con las que tratamos en los análisis de imágenes. Sin embargo, se pueden indicar algunos puntos importantes de historiadores del arte y teóricos de la imagen que se dedicaron a esta problemática. La resurgencia de Aby Warburg en los días actuales también puede ser comprendida desde la relación mantenida con imágenes de toda suerte y de cómo es posible conservar el rigor en las investigaciones actuales. Sus análisis en *El ritual de la serpiente* son importantes para pensar en este artículo. La conexión de culturas distintas, cuya producción de imágenes ciertamente no está conectada geográfica ni culturalmente, desvela una vida propia de las imágenes. El rasgo iconográfico de la serpiente reapareciendo en momentos diversos demuestra algo de la esencia que se mantiene en la imagen. Otro caso importante es André Malraux en su obra *Le musée imaginaire*, en donde la posibilidad de análisis de culturas distantes se hace viable por el uso de la fotografía. Este aparato, caso notorio y declarado en la obra de Malraux, hace nueva la comprensión del objeto artístico; la cuestión, por ejemplo, del detalle en los análisis es mejor explotada con la facilidad del uso de reproducciones de las obras. El método también es evidente en el trabajo de Elie Faure, *L'esprit des formes*, en donde el autor se detiene en la comprensión de la forma en la historia del arte y de cómo su energía es la misma que eclosiona de modo diferente en culturas diversas. Un alcance teórico de estas reflexiones podría expandirse, pero el esfuerzo aquí se pone en el análisis. Aby Warburg, *Le Rituel du serpent: récit d'un voyage en pays pueblo* (París: Macula, 2003); André Malraux, *Le Musée Imaginaire* (París: Folio Essais, 1996); Elie Faure, *L'esprit des formes*, 2 vols. (París: Livre de Poche, 1964).



Uno de los más grandes nombres en la escena actual coreana fue por primera vez al cine ver la película *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991). Su cultura fue distinta de la académica y su formación es casi siempre indicada como autodidacta. En los años 2003 y 2004, con sus películas *Primavera, Verano, Otoño, Invierno... y Primavera y Samaritana*, Ki-Duk ganó una fuerte proyección en los festivales por todo el mundo, recibiendo diversos premios, entre ellos el León de Plata en Berlín. Las entrevistas se multiplicaron y sus referencias visuales fueron puestas en liza. En una de ellas, especialmente, se comenta la escena final de la película *La isla* (2000) y la inexorable semejanza con la pintura *Ophelia* de John Millais, realizada en 1852. A eso, Kim Ki-Duk contestó:

Yo no tengo mucha cultura, ya sea de pintura o literatura. A menudo se me hacen estas cuestiones, pero no conozco este pintor. Creo que fue de mi pensamiento que nació este plan. A pesar de todo, creo que sea cual sea el lugar o la época, la gente puede pensar de manera semejante, tener las mismas ideas. Este tipo de azar no me sorprende.<sup>2</sup>

Es de esas comparaciones que nos gustaría hablar, imágenes que se tocan de alguna manera silenciosa y subterráneamente. No se trata, por lo tanto, de una cita calculable o de un proyecto bien establecido, sino que parecen ligarse por otro camino, en una vía diversa y de difícil acceso.

## Estados mentales alterados: años 1970

De entrada y quizá más importante sea la constatación que las películas de la década de 1970 están profundamente marcadas por un sentido de libertad, expresado igualmente por la representación del sexo y de las drogas y, evidentemente, por la relación entre esos aspectos. La cultura de los años 70, especialmente en Norteamérica, dialogó de modo íntimo con esos temas. El sexo libre y la industria de la pornografía se desarrollan rápidamente y no fue accidental el gran éxito de *Deep Throat* (1972) de Gerard Damiano.

2. "Interview Kim Ki-Duk", por Jeon Hyong-Taek, *Cinemasie*, 2003, consulta: 15/11/2018, <http://www.cinemasie.com/fr/fiche/dossier/232/>



Su película pronto se estableció en la cultura. Fue incluso parámetro para muchos otros cineastas, cuyo inicio se dio en el cine *X-Rated*, como William Lustig o Wes Craven<sup>3</sup>. Nueva York, por su parte, funcionaba como un centro en el que el entretenimiento se fundía con la idea de libertad sexual, aunque la opinión cambiara frecuentemente entre los lados positivos o negativos,

Durante los años setenta, la mayor parte del país – y gran parte de los propios habitantes de Nueva York – consideraba la Big Apple no como una ciudad erótica, sino como una metrópolis sin ley al borde de un aumento de las tasas de criminalidad, inminente colapso fiscal, *serial killers*, conflictos raciales e indecencia pública desenfrenada.<sup>4</sup>

Este escenario puede ayudar, de alguna forma, a la comprensión del sin número de películas de horror de los años 70 y, especialmente, aquellas de los años 80<sup>5</sup>, también por una mirada castradora, en la cual la libertad sexual o de las drogas es posible, si no condición, de severa punición. En cierto modo, en esas producciones —conservadoras en este aspecto— la cultura de liberación de las décadas anteriores fue rechazada y su validez en potencial del cuerpo fuera de amarras sociales, sea en la conducta sexual o sea en la visión de la sociedad frente a las drogas, fue condenable.

Si por un lado el sexo o su insinuación fue una constante en la cultura cinematográfica de los años 70, las drogas también tuvieron un papel importante y directo en este aspecto subrayado de la libertad. En primer lugar, el clásico de Roger Corman de 1967, *The Trip*, en donde el viaje psicodélico del personaje es visto por el espectador de forma poética y artística. De

3. Martinho-Alves da Costa-Junior, “Possíveis aproximações entre o cinema de William Lustig e Claude Chabrol”, en *II Seminário de pesquisas em artes, cultura e linguagens: Anais* (Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016), 422-428.

4. Peter Braunstein, “Adults Only: The construction of Erotic City in New York during the 1970s”, en *America in the seventies*, eds. Beth Bailey y David Farber (Kansas: University Press of Kansas, 2004), 153.

5. Para citar apenas algunas de las más conocidas películas con esta temática ver *Friday the 13<sup>th</sup>* (Sean Cunningham, 1980); *The last house on the left* (Wes Craven, 1972); *The Funhouse* (Tobe Hooper, 1981); *Texas Chainsaw massacre*, (Tobe Hooper, 1974) y *Tourist Trap* (David Schmoeller, 1979).



manera más directa, la película *Hair* (Milos Forman, 1979), musical adaptado de Broadway, tiene como tema central el descontento frente a los males de la guerra de Vietnam expresado por el personaje central que se ve en medio de una comunidad hippie. En ese sentido, la relación directa entre las personas y la naturaleza pasa por el hilo conductor de las drogas.

Pero el centro de los intereses para este texto está pautado en producciones en las cuales la liberación sexual y el uso de drogas se relacionan con un acceso al mundo interior o a una cultura diferente de aquella establecida socialmente con su participación directa. En particular, la demanda es diluida por estos elementos. Por lo tanto, casi siempre se tratará de algo no dicho en la superficialidad. La afinidad de los personajes con la naturaleza, especialmente con la figura femenina, es una marca en estas producciones: el placer del cuerpo desnudo tocado por la fuerza del aire y del césped. La representación de la mujer es así conectada con una naturaleza mágica e incluso trascendental. Estos elementos no son mera ilustración: embriagadores, ellos tienen aspectos fantásticos que luego contaminan sus alrededores. Para ello, nos apoyamos en cuatro películas: *Altered States* (Ken Russell, 1980), *Picnic at the Hanging Rock* (Peter Weir, 1971); *Morgane et ses nymphes* (Bruno Gattillon, 1971) y *The Wicker Man* (Robin Hardy, 1973). No se pretende aquí realizar análisis que den cuenta cabalmente de esas películas, más bien, el interés es enumerar las características que pueden ser vistas y que son fundamentales para la comparación de lo que sigue adelante en este texto. Cada una de esas películas piensa de manera propia la idea de libertad y su relación con la cultura. Así para *Altered States*,

Las puertas de la percepción y de la evolución se abren en el virtuoso *Altered States*, de Ken Russel, una película dirigida con efectos especiales y llena de imágenes que gira en torno de varios viajes mentales inducidos por drogas —de la buena y de la mala variedad—. La película, quizás la gran obra maestra de Russell, busca respuestas sobre el origen y la naturaleza del hombre y en el final encuentra alguna consolación en el hecho de que nuestro conocimiento se topa con límites.<sup>6</sup>

6. John-Kenneth Muir, *Horror films of the 1980s. Vol 1 - 1980-1984.* 2 vols. (Carolina del Norte: Mcfarland & Company 2007), 62.



Son estas las palabras que inician el estudio de John Kenneth Muir sobre la película de Ken Russell. Desde luego, la película, cuyo guion está basado en la novela del guionista, Paddy Chayefsky, se refiere a un grupo de científicos cuyo objetivo central es la conexión del cuerpo con una experiencia trascendental de una ontogénesis de la especie humana. En rigor, toda la experiencia de la historia humana estaría impregnada en el cuerpo de cada uno de nosotros. La trama se concentra en la relación de los personajes Eddie y Emily Jessup (William Hurt y Blair Brown) y el desarrollo de sus investigaciones. En este punto, cabe detenerse en un aspecto de la película. En primer lugar, la vía elegida por los científicos, especialmente Eddie Jessup, es el acceso a los estados alterados de la mente para que el conocimiento acumulado del cuerpo humano —a saber, lo de toda su historia— aflore.

Como primer ejemplo, tenemos la escena en la cual la pareja se conoce en una fiesta, en donde la atracción que ejercen las drogas sobre ellos es extremadamente poderosa. Obien fumando marihuana o bien embriagándose con bebidas, los estados alterados de la mente son siempre condición para alcanzar límites en que la conciencia se demuestra frágil y ciega. Es a partir de estos elementos y únicamente a partir de ellos que la ciencia se hace posible.

El punto más claro es cuando el científico es presentado a un paje que formaría parte de una tribu que utiliza té de setas para rituales sagrados; el diálogo entre la pareja y sus amigos ejemplifica lo que sigue:

Echeverría ha encontrado ese curandero abajo, los indios Hinchi. Ellos son una tribu aislada en México Central que todavía practica los antiguos rituales toltecas, ceremonias de setas sagradas... ese tipo de cosa. Aparentemente, ellos usan algún tipo de droga alucinógena que debería evocar una experiencia común en todos los usuarios.<sup>7</sup>

7. Diálogo entre científicos en *Altered States* (Ken Russell, 1980).



**Figura 1.** *Altered States*



Dirigido por Ken Russell, 1980, min. 6:45.

**Figura 2.** *Altered States*



Dirigido por Ken Russell, 1980, min 23:13.

Parece clara la relación con el mundo de las drogas y mucho más evidente el acento de su uso como única condición posible para el éxito en la experiencia científica. Cuando ingiere el referido té, Eddie tiene alucinaciones, la imagen de la gran piedra de aquel lugar lejos en el Nuevo México gana contornos psicodélicos, se transforma en su viaje en un gran hongo votivo. A esta altura del relato las alucinaciones se vuelven tan poderosas que la línea que las separan de la realidad tiende a desaparecer. Aunque la película sea mucho más de lo que estas líneas pueden indicar, el interés



es sólo indicar el vínculo que las drogas, tienen con la condición científica. El universo del LSD o cualquier elemento que promueva los estados alterados de la mente son punto importante para la lógica de la película.

**Figura 3.** *Altered States*



Dirigido por Ken Russell, 1980, min 36:39.



La verdad ontológica del ser humano, resguardada en el inconsciente, es liberada por el uso de este té. No obstante, en *Altered States* el uso de sustancias para alcanzar la ciencia es puesta claramente y sin rodeos como algo necesario. En las películas analizadas a partir de ese momento, la relación de la verdad del mundo pasa necesariamente por la cuestión de la naturaleza y su relación con la especie humana. Empero, el uso o la mención al mundo de las drogas se coloca como algo silencioso, se comprende su presencia incluso en la inmediata ausencia. Por lo tanto, el segundo punto destacado es una intensa relación entre los paisajes presentados en estas películas con un modo propio de las expresiones artísticas de finales del siglo XIX, a saber, el modo simbolista de la representación de la naturaleza. Esto no implica una conexión mecánica entre las imágenes, pero es importante notar esta aproximación que se hará. *Altered States* muestra sin contornos, de modo directo, la cuestión de las drogas. Pero la pregunta que se plantea ahora es: y cuando esta cuestión se presenta en un no dicho, ¿cómo se presenta?

En *Wicker Man* o *Picnic at the Hanging Rock*, la figura femenina está conectada íntimamente con la naturaleza. Sus cuerpos desnudos en *Wicker Man* o simplemente sus pies en *Picnic at the Hanging Rock* tienen la necesidad del contacto con el césped o la roca. La naturaleza en este sentido es una extensión del cuerpo humano. *The Wicker Man* (Robin Hardy, 1973), quizás sea la película que mejor exprese los elementos indicados. La isla misteriosa, casi guardada en el tiempo y sin contacto con el mundo exterior, es visitada por un policía que desembarca para investigar el caso de un niño que en rigor está desaparecido. El contacto con el otro es duro y la proyección de los valores que se tiene como ciertos es problemática. Entre los eventos que el policía considera raros en aquel lugar está una cantoría entre un profesor y niños. Estos parecen decorar un falo gigante con pequeñas banderas. Este hecho es importante en la vivencia de aquella isla. En algunas de las casas, por ejemplo, existe una decoración que se asemeja a un huevo: la cuestión de la fertilidad y de sus rituales están diseminados por todo el modo de vida de aquella comunidad. Se entiende casi de inmediato, por lo tanto, la importancia que el acto sexual podría tener allí.

**Figura 4.** *The Wicker Man*



Dirigido por Robin Hardy, 1973, min 24:15.

Sin embargo, el policía, pudoroso y muy religioso, parece incorruptible en el mantenimiento de su moral, aunque en situaciones de tentación exprese miedo, sudor e incluso una fuerte mirada de soslayo a una bañera en la que se estaba una muchacha. En busca de respuestas para la desaparición en aquel lugar cada vez más raro, se encuentra con una escena extraordinaria. En medio de arbustos, el espectador —a través de los ojos del policía y de una cámara subjetiva— asiste a una escena de orgía colectiva. Las parejas están como en trance, fuera de sí. Y aunque no se diga explícitamente, las drogas o sus efectos relacionados con la libertad sexual están presentes en la película de Hardy. La iconografía del cuerpo desnudo y su relación con el césped parecen bastante evidentes y se ha trabajado en otra oportunidad<sup>8</sup>. Se puede subrayar, sin embargo, la profunda conexión casi simbiótica entre los cuerpos y la naturaleza. Lo mismo sucede en *Picnic at the Hanging Rock* (Peter Weir, 1971). La relación



8. Martinho Alves da Costa Junior, “A mulher na natureza”, *Celeuma* 2, no. 3 (2013): 130-148, <https://doi.org/10.11606/issn.2318-7875.v2i3p130-148>



de los cuerpos femeninos con la naturaleza es inmediata. La trama se ubica en 1900, el día de San Valentín, cuando el internado promueve un picnic en la Hanging Rock, región de gran formación rocosa en el sur de Australia. La película es una adaptación de la novela homónima de Joan Lindsay, lanzada en 1967. Las relaciones entre Inglaterra y Australia se muestran en el libro y también son perceptivas en la película de Weir.

**Figura 5.** *The picnic at hanging Rock*



Dirigido por Peter Weir, 1975, min. 1:07.

Todo es filmado con una leve bruma, todo es exhibido como potencialmente raro, mágico y fuera de nuestra realidad. En ese ambiente misterioso, el tiempo parece suspendido y silencioso. Los relojes paran, el sueño es más poderoso de lo que se puede contener<sup>9</sup>. Sólo algunas chicas

9. La cuestión del tiempo en suspensión y de los relojes y objetos mecánicos que se detienen inexplicablemente parece ser una constante en lo que atañe al cine australiano o aún más a la representación del paisaje intocado de Australia. En una película como *Wolf Creek* (Greg McLean, 2005) que se construye como un homenaje al cine australiano y cuyo horror se realiza por la vía de la psicopatía y de los *serial killers*, esos elementos se insertan puestos en relación con la naturaleza.



se mantienen en vigilia, pero son tragadas de forma inexplicable por las montañas que las llaman; algunas no regresan. Lo que sucede en *Hanging Rock* no puede ser medido por el límite de la conciencia humana. En una de las escenas, ellas aparecen como fuera de sí, actúan de manera incoherente con lo que serían sus conductas en la escuela, bailan sobre las rocas, descalzas. Los estados alterados de la mente, así como en *Altered States*, son evidentes. Sin embargo, el uso de sustancias para alcanzarlos está presente sin jamás ser dicho. En *Picnic* la naturaleza es embriagadora, la atmósfera que cubre el lugar donde el picnic se hace encubre a los personajes con una fina bruma. No obstante, queda claro que el poderío de la naturaleza viene de las rocas: es allí donde ocurre el espectáculo.

## El mundo mágico: naturaleza, niebla y cuerpos

Si por una parte se indicó la relación del cuerpo femenino con el césped, la fuerza aparece ahora en la relación con las rocas, en la atracción que la formación rocosa ejerce sobre algunas de las niñas del internado de aquel lugar.

**Figura 6.** *The picnic at hanging Rock*



Dirigido por Peter Weir, 1975, min. 31:02.



Este rasgo iconográfico, siempre en relación con el cuerpo femenino y un misterio aparente, puede ser relacionado también con sensibilidades de finales del siglo XIX. En primer lugar, Théodore Chassériau y su obra hoy destruida, *Les troyennes*, de 1842. El silencio aparente, la quieta calma y la tristeza atraviesa todo el lienzo. La unión de esas mujeres que comparten el dolor en un ambiente de “desesperación silenciosa”<sup>10</sup> nos hace soñar con las películas enumeradas aquí. El tema fuerte y emotivo es sacado de la *Eneida* de Virgilio, Libro V, momento en el que las mujeres, llorando la pérdida de Anquises y cansadas de los viajes, deciden —por intermedio de Iris, que se metamorfosea en Béroe— prender fuego a la flota de Eneas reivindicando una ciudad, un lugar en el que pudieran establecerse. Ellas terminan en la ciudad de Acesta, fundada por Eneas y que servirá para aquellas que no deseen seguir el viaje.

**Figura 7.** *Les troyennes*



Théodore Chassériau. 1842 (Obra destruida en 1945). Reproducción fotográfica, Clément & Cie Braun “Sur une plage déserte, les Troyennes pleuraient la perte d'Anchise, et, pleurant, elles regardaient la mer profonde”. 1890c. Musée d'Orsay (París, Francia).

10. Léonce Bénédite, *Théodore Chassériau: sa vie et son oeuvre*, 2 vols. (París: Les éditions Braun, 1931) 1: 167-168.

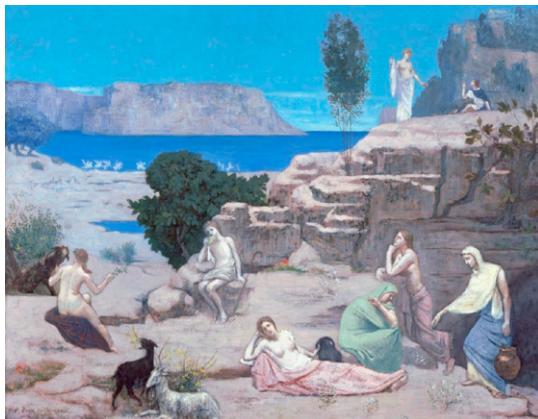
La relación con *Picnic at the Hanging Rock* es aún más cercana con la obra de Pierre Puvis de Chavannes, especialmente *Jeunes filles au bord de la mer* (1887) y *Vision Antique* (1886-1888c).

**Figura 8.** *Jeunes filles au bord de la mer* en 1879.



Pierre Puvis de Chavannes. 1887. Óleo sobre tela. 61 x 47cm (RF 1970 34). Don de Robert Gérard aux Musées nationaux pour le Musée du Louvre en 1970. Musée d'Orsay (París, Francia).

**Figura 9.** *Vision antique*



Pierre Puvis de Chavannes, 1885c. Óleo sobre tela. 105 x 132 cm. Carnegie Museum of Art (Pittsburgh, Estados Unidos). <https://cmoa.org/art/rights-reproductions/>





En la primera pintura, las mujeres reposan meditativamente, las rocas y el mar son condiciones del misterio y del placer introspectivo y simbólico, las figuras poseen peso y son cansadas. El tiempo, como en la película de Peter Weir, es como estanco, un espacio embriagador que envuelve a las figuras. Específicamente en *Vision Antique*, las hojas y los árboles están inmóviles y se presentan como un espacio silencioso. Todo el conjunto de la composición y también cada pequeño elemento insertado en ella está impregnado de silencio y paz casi atemporales. En este aspecto, *Soir Antique* (Alphonse Osbert, 1908) obedece a la misma regla. Esta obra, sin embargo, posee una fuerte connotación gráfica: la descripción de las aguas y los efectos luminosos en el encuentro del sol con el agua y sus reflejos dispersan una niebla que está en toda la línea del horizonte.

**Figura 10.** *Soir antique*



Alphonse Osbert. 1908. Óleo sobre tela. 150 x 135 cm. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (País, Francia).

Las mujeres se ponen frente a nosotros, las vemos de espaldas o de perfil, mientras que ellas, en las rocas, contemplan y median la naturaleza frente a ellas. Hay comunión entre las figuras dispuestas, el sentimiento y el espíritu de la imagen aparecen cerca de las jóvenes de las películas indicadas. No estamos distantes de los placeres misteriosos



y sobrenaturales y de la relación con las rocas de la película *Morgane et ses nymphes* (Bruno Gatillon, 1971) o aun con algunas obras de Frederick McCubbin. En la película de Gatillon, la figura femenina se presenta también en relación con la naturaleza. Los misterios latentes de brujas y hechiceras que no se pueden alcanzar son enaltecidos por la conjunción con la propia naturaleza. Las fuerzas misteriosas de uno están ligadas a la de las jóvenes. Como se indica en los siguientes ejemplos, la iconografía de la mujer en las rocas, lamentando o llorando, es puesta como fuente de energía y estabilidad, pero siempre como una fuente misteriosa.

**Figura 11.** *Morgane et ses nymphes*



Dirigida por Bruno Gatillon, 1971, min 15:40.

A esta altura es necesario mostrar el trato que la película de Peter Weir da a la atmósfera. El cineasta australiano forma parte de un grupo de artistas locales que anhelaban un contacto más íntimo con su tierra, a menudo con un acento sexual y violento. El movimiento se ha conocido como *Australian New Wave*. Sin embargo, *Picnic at the Hanging Rock* también puede ser calificada como una película atmosférica dentro de este cine. Son innumerables las escenas en las que una voluntad de filmar y crear una atmósfera es privilegiada. El lugar de Hanging Rock se



transforma, de alguna manera, en el lugar mágico, o si se quiere, en un no-lugar, despegado de nuestro tiempo. La escena en la que aparecen todos los personajes durmiendo en el césped es visualmente poderosa y podría, sin traicionar el espíritu de la película, ser puesta al lado de ambiciones impresionistas que se observan fácilmente, casi a la manera de *Femmes au jardin*, lienzo pintado por Claude Monet en 1866. En este aspecto no sería sorprendente definir este cine atmosférico como impresionista. La voluntad de la película, por cierto, parece dialogar no tanto con el famoso pintor francés, sino especialmente con las artes de Australia. Al menos en dos específicos: la primera y más directa es la imagen de William Ford, *At the Hanging Rock*, de 1875. Puestas en relación, se ve la escena con el rigor de la composición de Ford, la presencia monumental de los troncos de árboles y las figuras inmóviles en aquel espacio.

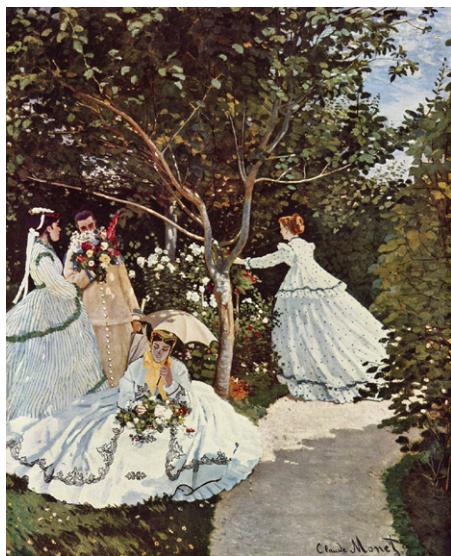
**Figura 12.** *The picnic at hanging Rock*



Dirigida por Peter Weir, 1975, min. 22:23.



**Figura 13.** *Femme au Jardin*



Claude Monet. 1866. Óleo sobre tela. 255 x 205 cm (RF 2773). Acquis par l'Etat de Monet pour le musée du Luxembourg en 1921. Musée d'Orsay (París, Francia).

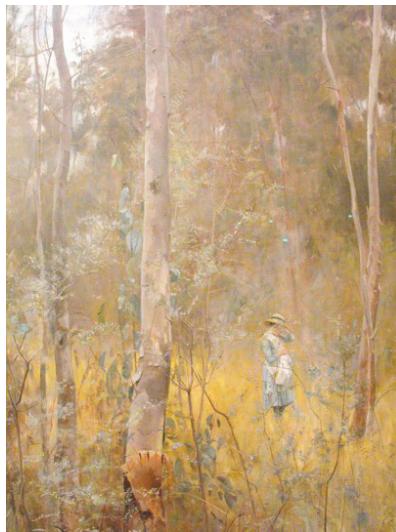
**Figura 14.** *At the Hanging Rock*



William Ford. 1875. Óleo sobre tela. 79.2 x 117.5 cm. Comprado, 1950. National Gallery of Victoria (Melbourne, Australia). Esta copia digital se hizo disponible en la *NGV Collection Online* gracias al generoso apoyo de The Vizard Foundation. <https://www.ngv.vic.gov.au/about/reports-and-documents/copyright-and-reproductions/>



**Figura 15. *The Lost Child***



Frederick McCubbin. 1866. Óleo sobre tela. 115.8 x 73.9 cm. Felton Bequest, 1940. National Gallery of Victoria (Melbourne, Australia).

Por otra parte, el cuadro de Frederick McCubbin, *The Lost Child* (1866), también es importante. La imagen muestra a una muchacha en medio del bosque que casi se fusiona con ella. La mujer tiene un brazo apoyado en el vientre, mientras que el otro cubre los ojos. Esta imagen fue realizada a partir de una historia real, la de Clara Crosby, una joven que sobrevivió después de estar perdida en el bosque por tres semanas. La pintura es visualmente impactante y también próxima a la película de Weir. Esta imagen, por cierto, fue una de las inspiraciones de Joan Lindsay para escribir su novela en 1967. Pero la conexión más fuerte de un mismo espíritu exhibido por la película no se encuentra en el impresionismo ni en las imágenes de los artistas australianos. Más bien por el tratamiento dado al paisaje, la película, se liga especialmente a la sensibilidad de finales del siglo XIX, según se ha indicado anteriormente y en lo cual se insistirá de manera más incisiva. El paisaje creado en *Picnic at the Hanging Rock* es cercano a los anhelos que se encuentran, por ejemplo, en algunas imágenes de Eugène Carrière. La bruma que consume casi la totalidad de la naturaleza en *Paysage avec large rivière* (1906) se relaciona con las tomas iniciales de la película de Weir. Hay misterio en los paisajes de Carrière, las formas se disuelven en el aire y los elementos tienden a unificarse, dejándonos un ambiente misterioso y prácticamente sugestivo.

**Figura 16.** *Paysage avec large rivière*



Eugène Carrière. 1906. 28 x 35 cm. Musée d'Art Moderne et Contemporain (Estrasburgo, Francia). Foto (C) RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Martine Beck-Coppola.



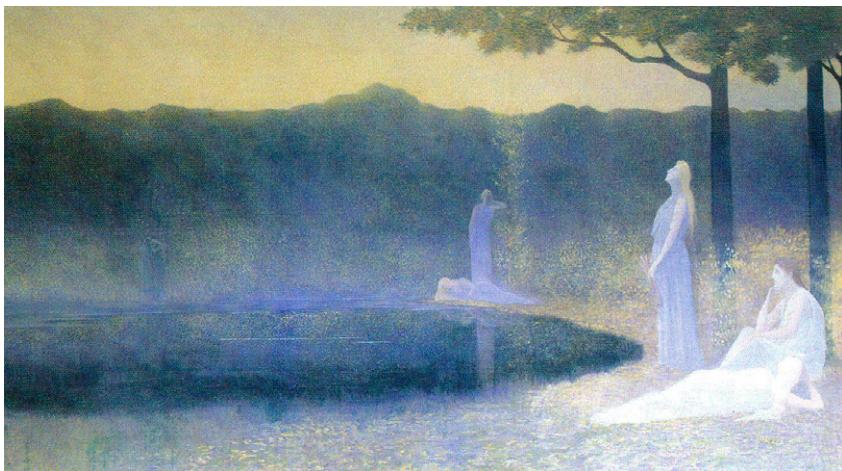
Con el conjunto presentado se conjectura casi a la sordina una connotación religiosa o espiritual en estas formas de libertad, tanto en sus formas más evidentes como en *The Wicker Man* y *Morgane et ses nymphs* o de modo callado como en la película de Weir. La relación de espacios etéreos con las drogas o la liberación sexual está presente también en una conducta similar entre esas culturas. Las imágenes con fuerte o suave bruma y la relación del cuerpo con la naturaleza sugieren una fuerza invisible y espiritual incidiendo directamente sobre los cuerpos. Varios aspectos de la cultura simbolista podrían ser puestos en liza en este momento. Sin embargo, nos concentraremos en Alphonse Osbert y Thomas Dewing. Osbert, un antiguo alumno de Henri Lehmann, estuvo atado a los salones de la Rosa-Cruz. Esta orden neocatólica había sido fundada por Joséphin Péladan, cuya propuesta estaba relacionada con una unión estética, erótica y moral en las reformulaciones propuestas desde las artes plásticas. Las relaciones entre Osbert y Péladan fueron examinadas por Véronique Dumas. El interés del esteta por el pintor era de amistad, es decir, más allá de las afinidades artísticas: Péladan no se interesaba sólo por la pintura de Osbert, él debía también apreciar al



hombre. Péladan guardó mucha estima por Osbert. Por ejemplo, esto fue lo que le escribió en 1900: “Yo soy muy sensible a su recuerdo, mi querido Osbert y yo lo guardo de esta forma”<sup>11</sup>.

En cualquier caso, Péladan observó las obras de Osbert con buenos ojos y no es difícil imaginar que las invitaciones del Sar fueron llevadas a cabo, pues las obras del artista eran prácticamente reflejo de sus anhelos para los salones. Un giro del mundo no sensible, por excelencia. El mundo ordenado y clavado en la visualidad o en la superficie del mundo retiniano no tiene espacio en la obra de Péladan. Allí, todo es conducido necesariamente por lo no visto, por la apertura hacia la imaginación, hacia un mundo interior. Es antinaturalista, el mundo aprehendido por el rigor científico de la superficie de la mirada es rigurosamente falso. Lo real o la verdad que importa es así, invisible. Sólo la imaginación y lo irreal podrían dar cuenta de lo que el ojo no captura.

**Figura 17.** *Harmonie d'automne*



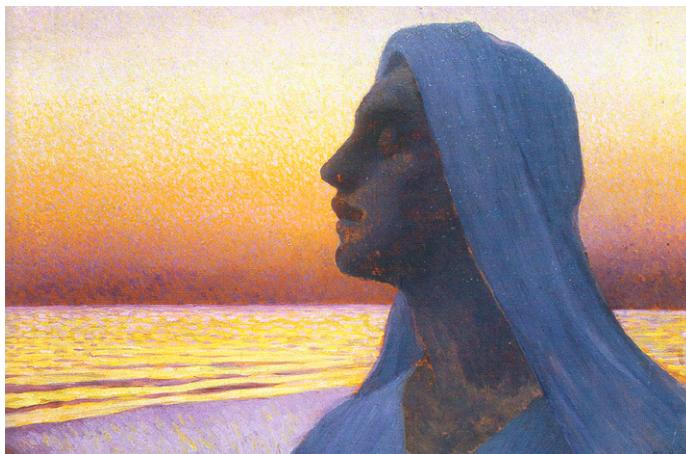
Alphonse Osbert. 1900. 2.25 x 3.55 m. Colección particular. Véronique Dumas. *Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*. París: CNRS Editions, 2005, 12.

11. Véronique Dumas, *Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)* (París: CNRS Éditions, 2005), 57.



Osbert, en muchos lienzos, puede ser visto de esta manera. En su totalidad, las obras realizadas por el artista a finales del siglo XIX e inicio del XX anhelan elementos que pueden ser ligados con las obras enumeradas aquí. Entre tantas, *Harmonie d'automne* (1900), responde particularmente a estos anhelos. Las mujeres de pie o acostadas parecen meditar en profunda comunión con la naturaleza que las rodea. Este placer meditativo, por cierto, es compartido entre otros artistas, por Puvis de Chavannes. Una fina bruma desvanece los detalles del paisaje, armoniza un temperamento espiritual de la obra, en la cual todo es estable y tranquilo. Los tonos pálidos y preciosos —como hollín dorado— nos llevan a un tiempo-otro. Una vez más el mundo que nos rodea por la obra tiene su propio tiempo, diferente al nuestro, regido por lo invisible y no por el reloj. Estas cuestiones que la obra de Osbert nos plantea pueden mostrarse aún más íntimas en esta perspectiva del cine de los años de 1970. En ese sentido, otra pintura representativa es *L'Énigme* (1898c). Las aguas con tonos dorados y el cielo anaranjado de un gusto divisionista dan espacio a una gran cabeza meditativa que ocupa buena parte del lado derecho de la composición. La figura femenina, como un tótem misterioso cuyos pensamientos se pierden en su introspección, revela la atracción y el poder que esos preceptos otorgan a la conjunción del cuerpo femenino y los aspectos mágicos enumerados de la naturaleza.

**Figura 18.** *L'Énigme*



Alphonse Osbert, 1898 c. 37 x 56 cm. Colección particular. Véronique Dumas. *Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*. París: CNRS Editions, 2005, 9.



Se ha mencionado en el transcurso de este texto que hay una iconografía que tiende a establecer unos puntos de encuentro cercanos entre la figura femenina y la naturaleza, sea en un bosque o, más incisivamente, a partir de las rocas. Esas relaciones fueron asumidas atentamente por algunos trabajos de Thomas Wilmer Dewing. Las obras del artista americano, al menos a partir de 1890, piensan el vínculo del cuerpo con su alrededor. Son suaves, ligeras y la atmósfera contamina el todo. La relación con la naturaleza es casi completa; en muchos casos percibimos a duras penas lo que separa una figura femenina del césped. “Las figuras artísticamente colocadas y las armonías de colores sutilmente relacionados de las imágenes de Dewing evocan un mundo de sueños en el que el tiempo y la lógica no desempeñan ningún papel”<sup>12</sup>.

Examinemos *The White Birch* (1896-1899). Observamos en el centro, en línea diagonal, el árbol que nombra la obra. De trazo fino, este casi se pierde en medio de la densa vegetación verde que pinta el lienzo. Abajo percibimos dos figuras femeninas con sus vestidos, integradas en aquel espacio. La fuerza de la vegetación disuelve las figuras; la segunda, con uno de los brazos erguidos, es prácticamente verde. El espacio mágico y embriagador que fue visto en otras obras se potencia en *The White Birch*. El tiempo espiritual de Osbert, por ejemplo, aparece aquí no en relación con la naturaleza, sino que es parte integrante tanto de ella, como de este espacio mágico.

*The Lute* (1900-1904), por su parte, muestra cuatro figuras femeninas. Una de ellas está sentada directamente en el césped y sostiene un laúd. El tono verdoso domina toda la composición. La coloración apaga cualquier señal que no sea ese momento preciso. Estamos, una vez más, ante un lugar-otro, un cuento de hadas donde no hay maldad o preocupación. Sólo el placer de la comunión y la música entre ellas y la relación con la naturaleza. Así se asemeja, por ejemplo, al mundo onírico y trascendental, vaporoso y bien diverso de la filmación de los desvaríos y viajes psicodélicos de *Altered States*; modo parecido de objetivar, como en las pinturas, una posible otra-realidad. Susan Hobbs ha comentado sobre la percepción

12. Susan Hobbs, *The art of Thomas Wilmer Dewing: Beauty Reconfigured* (Nueva York: The Brooklyn Museum, 1996), 1.

de la obra manifestada por el gran coleccionista y amigo de Dewing, Charles Lang Freer: “[...] Pinturas como esas eran metáforas visuales para un estado de espíritu exaltado – aquella ‘vida superior’ [que] contiene la esencia de todas las religiones y es la más cercana a las verdaderas manifestaciones espirituales que se conocen”<sup>13</sup>.

**Figura 19.** *The White Birch*



Thomas Wilmer Dewing. 1896-1899. Óleo sobre tela. 108 x 137 cm. Colección Manoogin.

Susan Hobbs. *The art of Thomas Wilmer Dewing*. Washington: Smithsonian Press, 1996.

137. <https://siarchives.si.edu/what-we-do/photograph-and-image-collections>



13. Hobbs, *The art of Thomas*, 24.



**Figura 20.** *The Lute*



Thomas Wilmer Dewing. 1900-1904. Óleo sobre madera. 31 x 122 cm. Smithsonian Institute (Washington, Estados Unidos).

## Conclusiones

Lo curioso en este entremedio es que esa aspiración a un mundo mágico y su relación con las imágenes en la cultura moderna asociada con las drogas y la libertad sexual, no tiene similar en las artes plásticas contemporáneas a las películas consideradas en este artículo. Una sensibilidad de un mundo-otro, etéreo y espiritual en su forma no es frecuente en esta época, con la excepción del cine. Si hay una búsqueda a cierta espiritualidad en las artes de las décadas de 1970 y 1980, esta tiene que ver sobre todo con una lectura específica en la cual el propio valor artístico es poseedor de espiritualidades y sacrilidades. Una obra como *Peinture* (1975) de Pierre Soulages sugiere una interpretación en esa dirección. Las manchas y gruesas pinceladas negras, tan difíciles de

reproducir, denotan un mundo particular, meditativo y contemplativo. Sin embargo, esas características en la obra de Soulages son estrictamente del mundo de las artes: lo sagrado y lo espiritual allí es metalingüístico.

Así hemos demostrado el principal objetivo de este trabajo que consistía en presentar una sensibilidad que, en rigor, sería propia de cierto cine de los años de 1970, pero que puede ser relacionada con elementos particulares de la pintura simbolista —en especial, del paisaje— de finales del siglo XIX y principios del XX. La identificación de esta cercanía visual se dio no por citas directas en las que los directores utilizan deliberadamente imágenes de obras de arte para componer una escena, sino que se trata, más bien, de una conexión silenciosa, subterránea, por decirlo de alguna manera. Estas obras comparten un mismo sentimiento y es notorio que las películas analizadas, inmersas en la cultura de la liberación sexual y del uso de las drogas, poseen vínculos interesantes con un paisaje mágico, etéreo y embriagador, que mantiene fuertes lazos con una vena espiritual y religiosa de finales del siglo XIX.



## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Multimedia y presentaciones

- [1] Russell, Ken, dir. *Altered States*. 1980.
- [2] Weir, Peter, dir. *Picnic at the Hanging Rock*. 1975.

### Fuentes Secundarias

- [3] “Interview Kim Ki-Duk”, por Jeon Hyong-Taek. *Cinemasie*, 2003, consulta: 15/11/2018, <http://www.cinemasie.com/fr/fiche/dossier/232/>
- [4] Bénédite, Léonce. *Théodore Chassériau: sa vie et son oeuvre*. 2 vols. París: Les éditions Braun, 1931.



- [5] Braunstein, Peter. "Adults Only: The construction of Erotic City in New York during the 1970s". En *America in the seventies*, editado por Beth Bailey y David Farber, 129-156. Kansas: University Press of Kansas, 2004.
- [6] Costa-Junior, Martinho-Alves da. "A mulher na natureza". *Celeuma* 2, no. 3 (2013): 130-148. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-7875.v2i3p130-148>
- [7] Costa-Junior, Martinho-Alves da. "Possíveis aproximações entre o cinema de William Lustig e Claude Chabrol". En *II Seminário de pesquisas em artes, cultura e linguagens: Anais*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.
- [8] Dumas, Véronique. *Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*. París: CNRS Éditions, 2005.
- [9] Faure, Elie. *L'esprit des formes*. 2 vols. París: Livre de Poche, 1964.
- [10] Hobbs, Susan. *The art of Thomas Wilmer Dewing: Beauty Reconfigured*. Nueva York: The Brooklyn Museum, 1996.
- [11] Malraux, André. *Le Musée Imaginaire*. París: Folio Essais, 1996.
- [12] Muir, John-Kenneth. *Horror films of the 1980s. Vol 1 - 1980-1984*. 2 vols. Carolina del Norte: Mcfarland & Company, 2007.
- [13] Warburg, Aby. *Le Rituel du serpent: récit d'un voyage en pays pueblo*. París: Macula, 2003.