

Cézanne y yo: cine y pintura en una biografía fílmica de artista¹

Por Fernando Pérez Villalón* y Josefina de la Maza**

Resumen: Este artículo explora los conjuntos de imágenes intermediales que aparecen en la película *Cézanne y yo* (*Cézanne et moi*, 2016) dirigida por Danièle Thompson. De modo particular, examina cómo la obra de Cézanne y la de sus contemporáneos es filmada y presta especial atención a las estrategias desarrolladas por la directora para desmarcarse de los convencionalismos de las películas dedicadas a explorar las vidas y obras de artistas activos durante la segunda mitad del siglo XIX en Europa. En esa línea, el artículo también presta atención a los vínculos entre la literatura y la pintura francesa del siglo XIX y su relación con el cine.

Palabras clave: Cézanne, Zola, cine, biopics, pintura moderna.

Cézanne e eu: cinema e pintura em uma cinebiografia de artista

Resumo: Este artigo explora os conjuntos de imagens intermediárias que aparecem no filme *Cézanne e eu* (*Cézanne et moi*, 2016), dirigido por Danièle Thompson. Em particular, investiga o modo como o trabalho de Cézanne e de seus contemporâneos é filmado, dando atenção especial às estratégias desenvolvidas pela diretora para romper com as convenções dos filmes dedicados a explorar as vidas e obras de artistas ativos durante a segunda metade do século XIX na Europa. Nesse sentido, o artigo também se dedica aos vínculos entre a literatura e a pintura francesa do século XIX e sua relação com o cinema.

Palavras-chave: Cézanne, Zola, cinema, biopics, pintura moderna.

Cézanne and I: Cinema and painting in an artist's filmic biography

Abstract: This article explores intermedial images in Danièle Thompson's *Cézanne and I* (*Cézanne et moi*, 2016) to determine the way the work of Cézanne and that of his contemporaries is filmed. The text examines the strategies the director deploys to dissociate herself from the standard filmic conventions of films, as apparent in the analysis of the lives and works of artists active during the second half of the nineteenth century in Europe. Finally, the

¹ El presente artículo se origina en el proyecto Fondecyt regular 1221416, "Imágenes de imágenes en el cine: imagen, medio, experiencia", del que Fernando Pérez Villalón es investigador responsable y Josefina de la Maza coinvestigadora.

researches the links between cinema and 19th-century French literature and painting.

Key words: Cézanne, Zola, film, biopics, modern painting.

Fecha de recepción: 9/10/2024

Fecha de aceptación: 30/3/2026

Cézanne y yo en el contexto de las biografías fílmicas de artistas

En 2016 se estrenó *Cézanne y yo* (*Cézanne et moi*) de la directora y guionista francesa Danièle Thompson (1942). La película, una ficción biográfica de época, gira en torno a dos figuras de renombre del arte y la literatura francesa del siglo XIX: el pintor Paul Cézanne (1839-1906) y el escritor Émile Zola (1840-1902), interpretados respectivamente por Guillaume Gallienne y por Guillaume Canet. De un modo bastante particular para el género de las películas biográficas o biopics, más que centrarse en narrar la vida de un individuo aislado, la película ilumina el ocaso de una larga y estrecha amistad entre dos “grandes hombres”, un vínculo deteriorado por los sinsabores y complejidades del mundo del arte. A partir de una mirada que oscila entre los datos históricos disponibles y la invención de episodios ficticios, la película apuesta por un tono testimonial que pone el acento en un tema significativo para el estudio de la cultura francesa del siglo XIX: las relaciones entre el arte —en especial la pintura—, y la literatura, cuestión que nos lleva a pensar, también, en su histórica relación como disciplinas hermanas, pero rivales, en la tradición del *ut pictura poesis*.² Este artículo propone, en primer lugar, una revisión atenta de esta película en relación con el arte de la época y el contexto de producción de la obra de Cézanne. En segundo lugar, se exploran las estrategias de este film para captar, a través de la cámara, las búsquedas pictóricas de Cézanne, el modo en que su pintura y la de sus coetáneos es

² La literatura sobre este tema es amplia, un buen resumen del tópico puede encontrarse Praz (1979). Ver también Hagstrum (1987).

filmada, y cómo se configuran y representan, desde el cine, ideas clave sobre los anales del arte moderno, en diálogo con estudios como los de Jacques Aumont (1997), Pascal Bonitzer (2007), Fernando Pérez Villalón (2022) y Luc Vanchéri (2007). A partir de esta revisión, intentaremos situar esta película en el contexto del abundante corpus de películas biográficas sobre artistas visuales revisado por Steven Jacobs (2011) y señalar algunos de los problemas que este género suscita para pensar la relación entre ambos medios.

Cézanne y yo forma parte de un conjunto amplio de películas biográficas dedicadas a explorar las vidas de algunos de los artistas más reconocidos del siglo XIX europeo, entre las que se encuentran —solo por mencionar algunas de las filmadas en la década del 2010—, *Renoir* (2012), *Mr. Turner* (2014), *Rodin* (2017), *Gauguin: viaje a Tahití* (*Gauguin: Voyage to Tahiti*, 2017), *Van Gogh en la puerta de la eternidad* (*At Eternity's Gate*, 2018) y *Cartas de Van Gogh* (*Loving Vincent*, 2018). A pesar de la reciente inclusión de artistas mujeres en la filmografía, no deja de sorprender la persistente fascinación ejercida por las vidas de aquellos artistas (varones) que, en la simplificación de sus biografías, parecen encarnar a la perfección el mito del artista moderno descrito por Ernst Kris y Otto Kurz en *La leyenda del artista* (2007) y por Rudolf y Margot Wittkower en *Nacidos bajo el signo de Saturno* (2015). Este tipo de biopics parece confirmar una tendencia que es posible observar también, desde la historia del arte y el periodismo cultural, en libros de divulgación sobre las vidas y obras de artistas. Como establece Steven Jacobs en *Framing Pictures: Film and the Visual Arts* (2011), las biografías fílmicas instalan la idea del genio y la visión romántica del artista y, al mismo tiempo, parecen dialogar más entre ellas mismas que con las vidas particulares de los personajes que retratan. Se trata de un género con una fuerte tendencia al estereotipo narrativo y visual. Jacobs señala que:

...el fenómeno de la biopic está fuertemente determinado por una serie de convenciones genéricas y características y motivos recurrentes: el uso de

declaraciones escritas o habladas que presentan verosimilitud histórica; la imbricación de la vida del protagonista con acontecimientos importantes; la reducción de la causalidad a factores individuales identificables; la importancia de una escena en la que aparecen los primeros signos del talento único de un personaje; el tropo de un triunfo súbito o dramático visualizado en una escena de revelación; las relaciones antagónicas del héroe con los miembros de una comunidad dada que eventualmente da paso a la aceptación y reconocimientos públicos; el énfasis en la relación entre fama e infortunio; la importancia del conflicto entre la vocación del protagonista y el inevitable interés romántico; etcétera (Jacobs, 2011: 39-40).³

Ahora bien, más que constatar la esperable reiteración de estos tópicos, lo que nos interesa al estudiar estas películas es comprender “cómo hacen aparecer concretamente la pintura del o la artista cuya vida se nos cuenta en el momento de su producción, lo que tiene que ver también con el enigma de qué es lo que convierte a alguien en artista” (Pérez, 2022: 85). En otras palabras, no limitarnos a constatar la esperable recurrencia de los estereotipos señalados por Jacobs, sino también los modos en que estos “tópicos mediales” se singularizan para dar cuenta de la complejidad del encuentro entre el medio pictórico y el cinematográfico.⁴

Si bien *Cézanne y yo* comparte algunos de los rasgos característicos de este género fílmico, como las narrativas que enfatizan el aislamiento social del artista y su lucha por salir de la alienación asociada a la vida burguesa, lo que la vuelve interesante es el modo en que se aleja sutilmente de estas convenciones. Por lo mismo, es una película que explora astutamente las

³ “...the phenomenon of the biopic is heavily determined by a series of generic conventions and recurring characteristics and motifs: the use of written or spoken declarations asserting historical accuracy; the intertwining of important historical events with the protagonist’s life; the reduction of causality to individual identifiable factors; the importance of a scene in which the first signs of a character’s unique talents become apparent; the trope of a sudden or dramatic success visualised in a big breakthrough scene; the hero’s antagonistic relations with members of a given community that eventually makes way for public acceptance and recognition; the emphasis on the link between fame and misfortune; the importance of the conflict between the protagonist’s vocation and the obligatory love interest; and so on” (Jacobs, 2011: 39-40).

⁴ Para la noción de “tópicos mediales”, ver Huhtamo (2011).

relaciones mediales entre cine y pintura, cuyo espectro puede abarcar desde una actitud iconoclasta hasta una iconofilia fetichista,⁵ desde el desinterés casi total en la pintura como imagen hasta la fascinación más absoluta por el proceso del que surgen las obras de un artista en particular.⁶

En el caso de *Cézanne y yo*, el punto de partida de este alejamiento de las convenciones de las biopics tiene que ver, en el nivel narrativo, con la atención puesta en la amistad entre Cézanne y Zola (y su paulatino deterioro). De modo particular, la película retrata su vínculo cercano desde la infancia (introduciendo las diferencias de clase que posteriormente se invertirán) y tematiza la ruptura de su relación a partir de dos grandes desencuentros: el primero está asociado a los celos que provocan las relaciones de ambos con algunas mujeres.

El artista y su modelo

En su juventud, “sombrero rosa” y, más tarde, Gabrielle (interpretada por Alice Pol), modelo y antigua amante de Cézanne quien, después de casarse con Zola, cambia su nombre a Alexandrine. Gabrielle/Alexandrine es un personaje clave, pues en esta historia ella articula el ideal del amor romántico —y conyugal— para Zola y carnal para Cézanne. El pintor no puede dejar de cosificar a Alexandrine y de recordarle continuamente su pasado como Gabrielle. La presencia constante de Cézanne es para ella fuente de molestia y un claro impedimento en su deseo de proyectarse como una mujer casada y burguesa. Otras sirvientas y modelos convertidas en esposas tienen en la película un lugar subordinado que, sin embargo, potencia la figura de esta modelo histórica (quien además fue, notoriamente, la modelo de la comentada mujer del fondo de *El almuerzo sobre la hierba*, 1863, de Édouard Manet).

⁵ Para un desarrollo del contraste entre iconoclastia e iconofilia, ver Groys (2012) y Pérez (2018).

⁶ Como ejemplo de películas con poco interés en el proceso concreto de producción de una pintura, podemos citar *Caravaggio* (1986), de Derek Jarman, y *Nightwatching* (2007), de Peter Greenaway, en que el estado de ánimo o el carácter del artista prima por sobre su relación con el lienzo. En contraste, *Van Gogh en la puerta de la eternidad* (2018), se detiene mucho en los detalles del acto de pintar.

Alrededor de Gabrielle/Alexandrine se organizan, entonces, los temas asociados al motivo pictórico y literario de la relación entre la modelo y el artista, entre los que se encuentran la obsesión del artista por la modelo, el amor ideal y carnal, la captación de la belleza ideal y el paso del tiempo. Este motivo, ubicuo en el siglo XIX, estaba siendo constantemente actualizado a partir de la recuperación de mitos de la antigüedad clásica como Pígalión y Galatea.⁷ Al interior de la película, este motivo se problematiza haciendo eco de *La obra maestra desconocida* (1831) de Honoré de Balzac, cuya fortuna crítica ha sido estudiada por Dore Ashton (1980). De modo significativo, la novela breve de Balzac —un título fundamental para pensar las relaciones entre arte y literatura en la primera mitad del siglo XIX— actúa como una bisagra para *Cézanne y yo*: por una parte, la película recoge del libro la relación del artista con la modelo, que oscila entre el deseo y la alienación. Por otra parte, y tal vez de un modo más significativo para el film, la película replica el mismo recurso utilizado por Balzac para enfatizar la condición moderna de la obra que en la novela está siendo constantemente retrabajada por un atormentado Frenhofer. Así como Frenhofer oculta su “obra maestra desconocida” con un celo enfermizo, salvo en contadas ocasiones, Thompson no filma a Cézanne pintando, cuestión sobre la que volveremos más adelante.⁸

Una ficción conflictiva

Siguiendo el vínculo con la literatura decimonónica, el otro desencuentro entre Cézanne y Zola que articula el guion tiene que ver con *La obra* (también traducida como *La obra maestra*, de 1886). La novela de Zola marca un quiebre irrecuperable entre los amigos de infancia debido a la utilización, por parte de Zola, de la biografía de Cézanne y de los recuerdos de su amistad para crear al (fracasado) protagonista de su libro. Asimismo, *La obra* y las discusiones asociadas a ella están teñidas por la amistad entre Zola y Édouard

⁷ Sobre este tema ver, entre otros, Stoichita (2006).

⁸ La novela de Balzac fue adaptada muy libremente al cine por Jacques Rivette en *La bella mentirosa* (*La belle noiseuse*, 1991), una película que también reflexiona de manera muy perspicaz, pero que no cabe desarrollar aquí, sobre tópicos como el mito del artista genial torturado y su tensa relación con una modelo.

Manet y el apoyo del primero a un artista elegante, urbano y dandi, que concentra el odio y las críticas de la época por su apuesta pictórica. Si bien entre Manet y Cézanne hay un respeto mutuo (alimentado por Zola), Manet representa todo lo que Cézanne detesta. La fascinación de Zola por Manet es uno de los ingredientes adicionales que acentúan la distancia existente entre los dos amigos y ayudan a caracterizar a Cézanne como un *outsider*. El episodio citado a continuación, recordado por el artista impresionista Claude Monet (1840-1926) y reproducido libremente en el film, es un ejemplo de ello:

Cézanne venía poco al Café Guerbois. No le gustaba el ambiente de discusiones y teorías de estas reuniones. A pesar de su admiración por Manet como artista, despreciaba sus manierismos. Él mismo no se contentaba con expresar en su pintura su desprecio por las convenciones, sino que deseaba expresar su rebeldía con todo su ser. Descuidaba su vestimenta y su lenguaje y sentía cierto placer en escandalizar a quienes le rodeaban.

Al llegar al Café, recordaba Monet más tarde, Cézanne dirigía al grupo una mirada desconfiada. Después, abriéndose el chaleco, se subía los pantalones y se ajustaba ostentosamente su faja roja, tras lo cual estrechaba la mano de todos. Pero en presencia de Manet, se quitaba el sombrero y con voz nasal decía con su sonrisa: “No le doy la mano, señor Manet; llevo una semana sin lavarme” (Rewald, 1968: 69).⁹

La película orbita en torno a las conversaciones entre Cézanne y Zola sobre la pintura, la literatura y el lugar del artista en la sociedad burguesa, y su tono se va oscureciendo cuando aparece de modo solapado una rivalidad histórica

⁹ “Cézanne rarely came to the Café Guerbois. He did not like the atmosphere of discussions and theories at these reunions. In spite of his admiration for Manet as an artist, he despised his mannerisms. He himself was not satisfied with expressing in his painting alone his disdain for conventions but wished to express revolt with his whole being. He was negligent of his clothing and language and took a certain pleasure in shocking those around him. On arriving at the Café, Monet later remembered, Cézanne would give the group a mistrustful look. Then, opening his vest, he would pull up his pants and ostentatiously re-adjust his red sash, after which he would shake hands all round. But in Manet’s presence, he would take off his hat and in a nasal voice say with his smile: ‘I do not shake your hand, Monsieur Manet; I have not washed for a week’”

(primero fraternal y después despiadada) en torno a su relación con las mujeres y el éxito artístico. La discusión se vuelve aún más dura cuando cruzan el límite entre realidad y ficción a partir del libro de Zola basado en la vida de Cézanne. En otras palabras, recrudece cuando la vida, y sobre todo la vida en común, se transforma en un motivo literario, cuestión que hace eco, como es posible imaginar, al mismo género de las biopics.

La película se centra en un encuentro ficticio entre Cézanne y Zola en 1888 en la casa de este último en Medan, tras la publicación de *La obra*, y se va desarrollando a partir de los recuerdos agrídulces que surgen de esa reunión. Es importante destacar la naturaleza imaginaria de este encuentro cinematográfico, pues Cézanne y Zola nunca más se vieron tras la lectura de Cézanne de *La obra* en 1886. De un modo sutil, la película emula el gesto de la novela: el escritor observa al pintor. El título de la película indica un claro lugar de enunciación, que nos invita a ver al pintor a través de los ojos de su también famoso amigo, quien, a pesar de compartir de modo general las ideas de Cézanne con respecto al arte, no pareciera lograr “ver” su pintura. De un modo bastante particular, Zola es un interlocutor frustrado y fallido al que, tal como a los espectadores, se le hace imposible percibir el proceso conceptual y material de Cézanne para encontrar su propio lenguaje pictórico. Zola se enfrenta constantemente con la frustración y rabia del propio Cézanne, quien se mueve entre la distancia y el menosprecio que le provoca el mundo del arte parisino (si bien busca constantemente su aprobación), la relación con su padre y el desafío de encontrar un lenguaje pictórico propio. Desde el punto de vista del guion, la película se sitúa explícitamente, entonces, del lado de lo inteligible y de la escritura, del relato y de la representación, pero al mismo tiempo despliega una serie de astutas estrategias visuales con el fin de, paradójicamente, dar a ver esa imposibilidad de ver, de poner en escena esa relación problemática de la obra de Cézanne con lo visual que ha fascinado a críticos y pensadores hasta el día de hoy.

Podríamos decir que el afiche promocional de la película sintetiza estas tensiones: en él vemos a Zola y Cézanne cuando jóvenes, caminando lado a lado y mirándose uno al otro, como si fuera una película del género *buddies*, pero su vestimenta sugiere un contraste social entre ellos que anuncia su ruptura por venir. El fondo del afiche es un fragmento de una pintura de Cézanne, una de sus famosas vistas de la montaña Sainte-Victoire, que surge gradualmente del césped real que pisan los amigos. Esta pintura, a la que ambos le dan la espalda, es el enigma visual que plantea la película: ¿de qué modo de mirar surge este modo de pintar?



Fig. 1 Afiche de la película.

La lección de Cézanne

Zola parece no ser capaz de comprender la genialidad de su amigo Cézanne, tal vez porque, como sugiere Merleau-Ponty en su famoso texto sobre el pintor,

le dio demasiada importancia a la psicología enfermiza del artista. Es posible, en cambio, que *La obra maestra desconocida de Balzac* ofrezca, a través del pintor ficticio Frenhofer, un retrato más justo del artista, o en todo caso uno en el que él mismo se reconoció y a través del que la posteridad lo ha querido ver. Como recuerda Merleau-Ponty, “Cézanne se emocionó hasta las lágrimas leyendo *Chef-d’oeuvre inconnu* y declaró que Frenhofer era él mismo. El esfuerzo de Balzac [...] ayuda a comprender el de Cézanne” (2000: 45). Para Merleau-Ponty, no se trata de una mera semejanza sino de una afinidad profunda entre la poética subyacente a la tentativa balzaciana y la búsqueda de Cézanne. Escribe:

El artista, según Balzac o según Cézanne, no se contenta con ser un animal cultivado; asume la cultura desde su principio y la fundamenta de nuevo, habla como habló el primer hombre y pinta como si jamás se hubiera pintado. La expresión no puede ser entonces la traducción de un pensamiento ya claro, puesto que los pensamientos claros son aquellos que ya han sido dichos por nosotros mismos o por los demás (Merleau-Ponty, 2000: 46).

Es justamente esta concepción del arte de Cézanne la que lo volvería una figura clave para el arte del siglo XX, y posiblemente también para el cine. Dore Ashton le siguió la pista, en *Una fábula del arte moderno*, a esta mitología de Cézanne como un artista genial atormentado por su búsqueda de una conciliación imposible entre percepción, pintura y pensamiento, visto a través del lente del relato de Balzac. En esta visión, como declaró Picasso, “lo que cuenta no es lo que *hace* un artista, sino lo que *es*. Cézanne no me habría interesado nada si hubiera vivido y pensado como Jacques Émile Blanche, aunque la manzana que hubiera pintado hubiera sido diez veces más bella. Lo que obliga a interesarse es la ansiedad de Cézanne: ésa es la lección de Cézanne” (Pablo Picasso citado en Ashton 1980: 31)¹⁰. En esta versión, la

¹⁰ “It’s not what an artist *does* that counts, but what he *is*. Cézanne would never have interested me a bit if he had lived and thought like Jacques Emile Blanche, even if the apple he painted had been ten times as beautiful, what forces our interest is Cézanne’s anxiety –that’s Cézanne’s lesson”.

ansiedad y angustia de Cézanne, en vez de ser consideradas rasgos patológicos, se entienden a partir de una vocación artística atormentada en la que todo, incluso el tema, debía ser sacrificado por la búsqueda pictórica del artista. Esta búsqueda, descrita por el hijo de Henri Gasquet como “llena de alucinaciones, casi bestial en una especie de divinidad sufriente”, y su tendencia a caer “en la desesperación porque no podía satisfacerse a sí mismo” (Rewald, 1968: 59)¹¹, ha sido considerada por la bibliografía dedicada a Cézanne como la búsqueda del “vidente”, una búsqueda que finalmente resultó póstumamente exitosa —a pesar de las inseguridades y temores del artista— hasta el punto de determinar en gran medida el curso de la pintura moderna.

Thompson muestra, apelando a ese doble juego, a un “vidente” que es incapaz de compartir su visión, provocando un quiebre conceptual entre quienes se encuentran a su alrededor. Este es un problema típico de las biografías fílmicas de artistas, el de capturar de un modo interesante y original el arte a través del lente de la cámara, y el de la discrepancia entre la vida de un sujeto histórico particular y la obra que produjo. Las formas más habituales de reducir esta distancia son a través de la escenificación del acto creativo —en escenas en las que se muestra al artista trabajando— o mediante la introducción de las obras en el taller o en un museo o sala de exposición, siguiendo en ambos casos el motivo del “cuadro dentro del cuadro”, teorizado por el relevante e inaugural estudio de André Chastel *El cuadro dentro del cuadro* (2015).

En términos generales, ese desafío se elude constantemente en las biopics dedicadas a artistas del siglo XIX. Sin embargo, *Cézanne et moi* lo enfrenta, proponiendo “confrontar con la cámara lo específico de la mirada de un artista, [haciéndose] cargo de su producción de imágenes como una manera de representar, transfigurar, traducir o transformar el mundo” (Pérez, 2022: 88). En otras palabras, configurando una puesta en escena particular, en donde la

¹¹ “...full of hallucinations, almost bestial in a kind of suffering divinity...”; [y su tendencia a caer] “into despair because he could not satisfy himself”.

pintura nos es esquivada y se revela como problema la idea de un “vidente” que no puede compartir su visión, obligándonos de este modo, y a través de diversas estrategias, a completar de memoria las referencias a la pintura del mismo Cézanne y la de sus contemporáneos.

Una escena que ilustra dramáticamente la tensión entre la búsqueda estética obsesiva de Cézanne, que anticipa tantos problemas del arte posterior a él, y lo que sus contemporáneos ven en su pintura, es la discusión con su pareja, modelo y madre de su hijo. Cuando, en una sesión de pose, él se queja, frustrado, de que no logra pintarla porque el color de su piel cambia constantemente, y se acerca a su cuerpo desnudo, tocándolo y observándolo de cerca para constatar ciertas particularidades anatómicas y cromáticas, Gabrielle le reprocha que él ya no la mira ni la desea, sino que se ha enamorado de la imagen que intenta pintar, hasta el punto de tener con ella una relación sexual (“C’est elle que tu baisses à ma place”). Esta imagen, añade ella, es espantosa, y parece un cadáver, una vieja flor deslavada y pálida, horrible (“On dirait un cadavre...elle est affreuse...une vieille fleur fané et blême horrible”). Este juicio, además de evidenciar una crisis en la relación de pareja que anticipa la ruptura definitiva, muestra hasta qué punto la tentativa de Cézanne resulta incomprensible y hasta repugnante para sus contemporáneos.

Pinturas vistas de soslayo

A lo largo de la película, difícilmente podemos observar las obras de Cézanne. Cuando el artista pinta lo que vemos es, por lo general, el reverso de la tela y casi nunca tenemos acceso a lo que está siendo pintado, como sucede en la escena recién mencionada, en la que nunca se muestra de frente ni con claridad el cuadro que es objeto de la discusión. Somos también testigos de la ira del pintor, y un motivo recurrente en la película es ver pinturas en proceso de destrucción o ya destruidas. Las veces en que podemos ver “algo” es de refilón, al sesgo: las obras son mostradas de soslayo, a veces se captan algunas pinturas a la distancia, otras veces aparecen en movimiento y somos

incapaces de verlas en detalle o las observamos siendo lanzadas desde ventanas y escaleras; también, desenteladas o enrolladas. En este caso es, por tanto, el protagonista, más que la película o el medio cinematográfico, quien tiene una relación literalmente iconoclasta con su propia obra.



Fig. 2 Fotograma de *Cézanne y yo*.

Lo cierto es que esta es una película en donde ver pinturas se hace particularmente difícil. Las pinturas son, por decirlo de algún modo, esquivas. El personaje de Cézanne conceptualizado por Thompson no hace ningún esfuerzo por tratar de que su pintura sea vista. Si en el caso de Zola y de sus contemporáneos hay un problema, podríamos decir, de carácter —enfrentarse al “genio endemoniado” del artista—, pero también de orden conceptual, en el caso de los espectadores —que ya conocemos la historia del arte moderno— esa imposibilidad se vuelve material y cinematográfica. Nos gustaría sugerir a partir de lo ya comentado que en *Cézanne y yo* se despliega una mirada atenta tanto a la historia del arte moderno como a las formas en que se ha construido el motivo del “cuadro dentro del cuadro” (que en este caso son, por supuesto, pinturas dentro de la película). Como comenta André Chastel (2015: 14), en el siglo XIX “la subjetivación radical de la pintura acarrea una sorprendente

valoración del motivo” y consideramos que Thompson es consciente de esa valoración, está en sintonía con ella y la problematiza en la película.

Tal vez el ejemplo más paradigmático con respecto a este tema es el momento en que se filma a Cézanne, Zola y sus amigos llegando en una carreta al Salón Oficial de 1867. La pintura que llevan sobre el carro apenas se ve, aunque se puede identificar fácilmente: es *El padre del artista leyendo L'Événement* (1866).



Fig. 3 Fotograma de *Cézanne y yo*, *El padre del artista leyendo L'Événement* (1866).

La secuencia termina con el grupo subiendo las escaleras y tras un corto y frío intercambio entre Cézanne y Manet, observamos por un instante la pintura cruzando inclinada el umbral del salón. La pintura no fue expuesta ahí, sin embargo, y la película no lo aclara. La referencia a la obra por parte de la directora es en todo caso notable, pues esta pintura contiene algunos de los motivos más importantes de la película: la relación con Zola, quien había comenzado a escribir críticas de arte en *L'Événement* en 1866 (publicación que no era la que el padre leía habitualmente) y la distancia con el padre, banquero y burgués, que esperaba que su hijo siguiera sus pasos. También, y de un modo mucho más sutil, se introduce un aspecto adicional: el del cuadro dentro del cuadro. En este caso, un cuadro, dentro de un cuadro, dentro de una

película, siendo filmado al momento de cruzar una mampara de vidrio (un tipo de puertaventana), que representa el umbral del mundo del arte encarnado por el salón. Nos gustaría proponer —sobre todo si consideramos cómo la obra de Cézanne es filmada a lo largo de la película— que esta es una pequeña declaración sobre cómo la directora piensa y filma la pintura. Y esta forma de filmar la pintura de Cézanne contrasta de un modo interesante con la única pintura que se muestra de modo estático en todo el film: *El desayuno sobre la hierba* de Manet (1863). En ambas secuencias, se muestra al artista consagrado por el pequeño mundo del arte moderno, versus el artista que aún está en movimiento, en proceso de encontrar su propio camino.



Fig. 4 Fotograma de *Cézanne y yo*, *El padre del artista leyendo L'Événement* (1866).

Otras pinturas: planos-cuadro y cuadros vivos

Junto a las pinturas mostradas de soslayo, existen otros dos conjuntos de escenas que, si bien se encuentran alejados de la idea tradicional del cuadro dentro del cuadro, dan luces sobre otros modos posibles para pensar cómo introducir de un modo distinto y a contrapelo de las formas tradicionales la pintura dentro de una biopic de artista. El primer conjunto es particularmente interesante y refiere a la captación, a través de la cámara, de la naturaleza de Aix-en-Provence que Cézanne inmortalizará en sus pinturas. La función de este grupo de secuencias de imágenes parece ser el contrario al de las obras de

Cézanne anteriores a 1888. En vez de movimiento y violencia, lo que observamos en estos pasajes son encuadres detenidos que se sostienen por algunos segundos, en donde la atención está puesta en árboles, rocas, la montaña Santa Victoria y el río. Se trata de encuadres que podrían asimilarse a lo que Pascal Bonitzer llamó “planos cuadro” en su libro *Desencuadres* (2007), sobre la relación entre cine y pintura, planos cuidadosamente compuestos y encuadrados en los que se destacan el valor plástico y la contemplación por sobre el movimiento o la acción, en contraste con los planos previos, en los que aparecen pinturas, y que justamente filman los cuadros enfatizando su movilidad y su descalce con respecto al encuadre cinematográfico.

La única construcción que recibe este mismo tratamiento es la represa en la que trabajó el padre de Zola y en donde se observa en una escena a los amigos contemplándola —de hecho, una de las pocas oportunidades en donde es posible ver a Cézanne pintando y en que vemos lo que pinta es cuando se encuentran frente a la naturaleza. Las pinturas de paisajes, que con el tiempo se convertirán en uno de los repertorios más conocidos de Cézanne, son posteriores, y las imágenes de la naturaleza filmada las introducen de modo premonitorio. Nos muestran los parajes, los caminos, los encuadres que, de a poco, transformaron al sur de Francia en una geografía reconocible para la historia del arte moderno.

El segundo conjunto refiere a la evocación, al interior de la película, de otras obras del periodo. Estas pinturas no aparecen, sin embargo, como obras instaladas en salones oficiales, exposiciones de rechazados o decorando espacios domésticos: su presencia es más difusa. Aparecen como escenas de la película, haciendo guiños al conocimiento, por parte de algunos espectadores, de obras del periodo (de los artistas que formaron parte y también de aquellos que circularon alrededor del movimiento impresionista) y, de modo más interesante aún, haciendo libremente referencia (por segundos) a

la práctica de los cuadros vivos (*tableaux vivants*), que son también un tópico reconocible en el cine sobre pintura.¹²

Dicho de otro modo, *Cézanne et moi* introduce un repertorio de escenas — típicas de la vida artística y bohemia de la segunda mitad del siglo XIX— que asociamos con pinturas del periodo y que le dan sentido a la película. Las acciones y los escenarios donde ellas transcurren nos muestran una puesta en escena cuidadosamente construida alrededor de la pintura impresionista. De modo particular, la película cita el homenaje-cita-respuesta de Claude Monet a Édouard Manet con su *Almuerzo sobre la hierba* de 1863 y juega, también — además de mostrar una amplia variedad de obras de Manet y Monet— con las poses de los cuerpos y la paleta de colores de la obra de Frédéric Bazille (1841-1870).

Comentarios finales

Activando la pintura de Cézanne y la de sus contemporáneos a partir de diversas estrategias, Thompson actualiza el género de las biografías fílmicas de artistas y le da consistencia a un tipo de películas que, en la comodidad que le otorga la repetición de estereotipos y en la confianza asociada al éxito de la pintura del periodo, algunas veces ha dejado de buscar nuevos modos de interrogarse acerca de su propia naturaleza y sus relaciones con la imagen pictórica. *Cézanne et moi* es una película peculiar de su género y es un buen punto de partida para pensar, desde otro lugar, un tanto fuera de la convencionalidad de este tipo de películas, tanto la articulación de la idea de las “vidas” de los artistas al interior del cine como el rol de las imágenes de imágenes en ellas.

¹² Jacobs le consagra dos capítulos de su *Framing Pictures* a la presencia de los *tableaux vivants* en la obra de Godard y Pasolini y en los guiños a la estética de los “film stills” en la fotografía contemporánea. Ver también la sección “Cuadros vivos” del capítulo “La pintura y la pantalla” de *Imágenes de imágenes* de Fernando Pérez.

Al igual que *Klimt* (2006) de Raúl Ruiz, *Mr. Turner* (2014) de Mike Leigh y *Van Gogh en la puerta de la eternidad* (2018), de Julian Schnabel, esta película propone una investigación cinematográfica sobre la condición pictórica, su relación con el cine, y sobre el modo particular de mirar de un artista que se decanta en su obra visual. De modo más especial aún, *Cézanne y yo* intenta capturar algo que otro cineasta, Wim Wenders, ya había notado años atrás al escribir un bello y breve texto sobre el artista y la montaña Santa Victoria. En él, Wenders afirma que Cézanne no solo “pinta del modo en que mira”, sino que “deja al descubierto algo incluso más complejo: el reflejo de las condiciones del acto de observar la montaña” (2016: 200). Resulta notable que, en el contexto de un cine ya plenamente integrado en la tecnología digital (como lo asume claramente el título del libro de Wenders: *Los píxels de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*), el séptimo arte siga experimentando, o experimente más intensamente aún que antes, la necesidad de dialogar con el arte pictórico, con la producción de imágenes a través de la disposición de pigmento en una superficie plana.

Bazin consideraba que cine y pintura eran opuestos irreconciliables, y que la pintura solo podía entrar en el cine al precio de ser traicionada y destruida (Bazin, 2019: 211-227), pero el cine no ha cesado en el curso de su historia de interrogar a la pintura, inspirarse en ella y mirar la realidad a través de su prisma, hasta el punto de que se vuelve inevitable ver a uno y otro medio como partes de una misma historia, la de la representación y lo visible, como sostiene Jacques Aumont en *El ojo interminable: cine y pintura* (1997). Luc Vancheri, por su parte, propuso en *Cinema et peinture* (2007) que el cine se relaciona con la pintura viniendo tras ella (*après la peinture*), de manera que algunos aspectos suyos pasan de uno a otro arte (*passages*); al mismo tiempo, comparte el espacio de la visualidad con la pintura —“Le cinéma avec la peinture: *partage*”, (2007:21)— de manera que son contemporáneos; y, por último, incluye a la pintura entre los aspectos del mundo que captura y nos presenta —“La peinture dans le cinéma: *présence*” (2007: 25)—. Esta película es tanto un homenaje del

cine a una obra pictórica que lo precedió, y en la que inevitablemente se inspira, como el reconocimiento de un espacio de visualidad compartido por ambos, un esfuerzo por reconstruir una mirada y los espacios visuales que ella capturó, y una tentativa original de exploración de los diversos modos en los que la pintura se hace presente en el cine, que en ese acto la piensa y nos piensa a nosotros como espectadores de esa imagen dentro de la imagen.

La secuencia final de la película instala de manera bastante explícita una reflexión sobre la posteridad de la obra de Cézanne y su relación con el cine: tras habernos mostrado los sufrimientos del artista por la falta de reconocimiento que padeció hasta el final de su vida y luego de haber evitado la aparición directa y sostenida de sus cuadros (optando en cambio por mostrarlos de soslayo), le abre un espacio a una presencia protagónica de la pintura en la pantalla. Luego de una escena en la que un Cézanne ya anciano escucha a su antiguo amigo Zola emitir un juicio tajantemente desfavorable sobre su talento (“tenía genialidad...una genialidad abortada, ¡qué lástima!”), seguimos al artista solitario ascendiendo una colina y aparece un texto sobreimpreso que nos cuenta acerca de la muerte de los dos amigos, del reconocimiento tardío que obtuvo Cézanne gracias al coleccionista Ambroise Vollard y de su fama póstuma, resumida en dos citas de Matisse y Picasso, así como en el hecho de que sus obras son exhibidas en museos de todo el mundo. A continuación, la cámara asciende y retrocede mientras comienzan a aparecer los créditos. Luego panea hacia la derecha, para mostrarnos una vista de la montaña Sainte-Victoire, que Cézanne pintó reiteradamente en las décadas finales de su vida, y sobre la que aparece el nombre de la directora. Poco a poco, la imagen se va transformando en una serie de pinturas de Cézanne del mismo lugar, conectadas por fundido encadenado. Esta aparición final a pantalla completa de las pinturas no es solo un homenaje póstumo al artista, sino también una explicitación de cuánto le debe a su obra una mirada fílmica contemporánea en su modo de captar y contemplar la luz, el paisaje y la naturaleza. *Cézanne y yo* consigue así insertarse en un género fílmico cuyas

convenciones subvierte sutilmente, explorar de modo cuidadoso las relaciones entre cine y pintura y proponernos una aguda reflexión visual acerca del modo en que nuestra mirada se modula en el encuentro con esas imágenes pintadas y filmadas.

Bibliografía

- Andersen, Wayne (2004). *Cézanne and the Eternal Feminine*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ashton, Dore (1980). *A Fable of Modern Art*. New York: Thames and Hudson.
- Aumont, Jacques. (1997). *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- Bonitzer, Pascal (2007). *Desencuadros. Ensayos sobre cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Brion-Guerry, Liliane (1977). "The Elusive Goal" en Theodore Reff (Ed.) *Cézanne: the Late Work* New York: The Museum of Modern Art.
- Chastel, André (2015). *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- Clark, Timothy James (1984). *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. New Jersey: Princeton University Press.
- Doran, Michale (ed) (2001). *Conversations with Cézanne*. Berkeley, California: University of California Press.
- Eisenman, Stephen (1994). *Nineteenth Century Art a Critical History*. London; New York: Thames and Hudson.
- Groys, Boris (2012). "La iconoclastia como procedimiento: estrategias iconoclastas en el cine" en Carlos A. Otero (ed.). *Iconoclastia: la ambivalencia de la mirada*. Madrid: La Oficina Ediciones.
- Hagstrum, Jean H. (1987). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism from Dryden to Gray*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jacobs, Steven (2011). *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kris, Ernst & Kurz, Otto (2007). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000). "La duda de Cézanne", en *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península.
- Nochlin, Linda (1989). *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Icon Editions.
- Pérez, Fernando (2018). "Ruiz iconoclasta: el cuadro en la pantalla" en *Cuadernos de arte*. Santiago: Escuela de Arte PUCCh.
- ____ (2022). *Imágenes de imágenes: del cuadro a la pantalla*. Santiago: Mundana ediciones.

- Praz, Mario (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- Rewald, John (1968). *Paul Cézanne a Biography*. New York: Schocken Books.
- ____ (1996). *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*. New York: Harry N. Abrams.
- ____ (Ed.) (1976). *Paul Cézanne Letters*. New York: Hacker Art Books.
- Stoichita, Victor I (2006). *Simulacros: el efecto Pigmalión de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.
- Vancheri, Luc (2007). *Cinéma et peinture. Passages, partages, présences*. París: Armand Colin.
- Wenders, W. (2016). *Los pixels de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Wittkower, Rudolf & Wittkower, Margo (2015) *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra.
-

*Fernando Pérez Villalón es Escritor (<https://www.fernandoperezvillalon.com>), Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Nueva York y Académico de la Universidad Alberto Hurtado, donde dirige el Doctorado en Estudios Mediales. Ha publicado numerosos libros de poemas, libros-objeto y libros transmediales que combinan texto, imagen y sonido, traducciones de poesía china clásica y poesía brasileña contemporánea, un libro de relatos y varios ensayos sobre cine, artes y literatura. Forma parte del proyecto de poesía y música "Orquesta de poetas", que explora las relaciones entre palabra, voz, música y sonido. E-mail: fperez@uahurtado.cl

**Josefina de la Maza es Doctora en Historia y Crítica de arte por SUNY —Stony Brook (NY). Sus intereses académicos giran en torno al desarrollo del arte, la pintura y las artes aplicadas de los siglos XIX y XX en Chile y Latinoamérica. Actualmente estudia los vínculos entre las artes, las artesanías y los oficios y los alcances de los saberes manuales en el arte moderno y contemporáneo. Es autora del libro *De obras maestras y mamarrachos* (Metales Pesados, 2014); curó las exposiciones *Tejido Social: Arte Textil y Compromiso Político* en el Museo de la Solidaridad (Santiago, 2019) y *La ronda infinita* en el Centro Cultural Gabriela Mistral (Santiago, 2025); coeditó los libros *Historias en tensión: la institucionalización de las artes y los oficios en Chile entre los siglos XIX y XX* junto con Amari Peliowski (2022) y *Juntando hilos: Paulina Brugnoli Bailoni* (2024) con Carolina Arévalo. Ha sido becaria de la Fundación Coimbra, la Social Sciences Research Council, Fulbright, FONDART y ANID. E-mail: josefinadlm@gmail.com