

## VIEIRA DA SILVA VISTA A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL

África García Zamora<sup>1</sup>

**Resumen:** Maria Helena Vieira da Silva es una de las figuras más importantes de la pintura portuguesa del siglo XX, una artista plástica de reconocido prestigio internacional y también una de las más relevantes de la Escuela de París. Esta propuesta pretende analizar algunos documentales realizados sobre la figura de esta pintora desde el punto de vista artístico, llevando a cabo un análisis comparativo entre dos trabajos: *Ma femme chamada Bicho*, elaborado por el director portugués José Álvaro Morais en 1976, siendo este su primer largometraje. En él nos presenta un retrato íntimo de Vieira da Silva y de su marido el también artista Arpad Szenes, pintor húngaro, quien fuera su compañero por más de cincuenta años; ambos aparecen en el documental guiándonos por el transcurso de la narración. *Vieira da Silva - A Memória do Mundo*, documental de 2005 transmitido por Radio y Televisión de Portugal (RTP), que aborda la vida y obra de Vieira da Silva centrándose sobre todo en los periodos que pasó en el extranjero: Francia, donde estuvo la mayor parte de su vida, o Brasil, pasando por su matrimonio con Arpad Szenes e intercalando importantes testimonios de personalidades de la cultura y otros ámbitos a nivel nacional e internacional. Casi treinta años separan estos dos trabajos; en nuestra propuesta se analizarán sus diferencias y semejanzas, además de los recursos empleados a nivel visual, artístico, técnico, narrativo, biográfico, las fuentes de información utilizadas, o las aproximaciones hechas al artista.

**Palabras clave:** Vieira da Silva; Arpad Szenes; Documental; Análisis Comparativo.

**Contacto:** afgarciaz@alumnos.unex.es

El primer proyecto sobre Vieira da Silva (Lisboa, 1908 – París, 1992) lo encontramos en 1943, un cortometraje titulado *Escaliers* sobre Vieira y su marido Arpad Szenes realizado por Carlos Scliar, artista que tuvo contacto con ellos en Brasil. Por desgracia, de este trabajo solo quedan algunos fotogramas.

Siguiendo la iniciativa del pintor portugués Jorge Martins, amigo de Vieira, el Centro Nacional de Cine Portugués propicia una película sobre la vida y obras del matrimonio, titulada *Ma femme chamada Bicho*. Este filme se rueda en 1976 (aunque la producción es del 78). El director encargado del proyecto será José Álvaro Morais.

---

<sup>1</sup> Graduada en Historia del Arte y Patrimonio Histórico Artístico por la Universidad de Extremadura (UEX), con un Máster de Investigación en Humanidades en dicha Universidad y un Máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria. Actualmente realizando la tesis doctoral: “El *tableau vivant* en el cine europeo”.

Esta película documental comienza con imágenes nocturnas del Puente del 25 de Abril de Lisboa. A continuación, hay una panorámica lenta en la que vemos un barco surcando el río; se trata de un *bateau mouche*, por lo que sabemos que ahora la acción transcurre en París. A pesar del cambio de escenario no se produce un corte brusco entre una escena y otra, ya que sigue siendo de noche y pasamos de un puerto a otro casi sin darnos cuenta. El enlace entre Lisboa y París se hace de forma muy fluida. Y es una idea buscada por el director, pues la artista se vincula estrechamente con ambos centros. En ningún momento del documental, además, se indica el lugar en donde se está rodando. En algunas ocasiones, como la citada, lo sabemos por ciertos elementos característicos que aparecen, por lo que podemos suponer que esta es la finalidad del puente de Lisboa y del barco de París.

Después, escuchamos una voz en off; la cámara lentamente se desplaza haciendo un recorrido de ambiente hasta llegar a un primer plano de la persona que habla: el pintor y poeta portugués Mario Cesariny de Vasconcelos, que se expresa en su lengua materna. A pesar de que el documental nunca indica textualmente los lugares que aparecen, siempre pone rótulos con el nombre y profesión de las personas que intervienen. A continuación escuchamos a Arpad hablando en francés, con subtítulos en portugués. En el documental siempre que se emplea un idioma que no es el portugués se subtitula en esta lengua. Nos encontramos en el taller de Arpad. La cámara se mueve por el taller a ritmo lento pero continuo, recorriendo los objetos que hay en la habitación y evitando directamente al artista hasta llegar a él de espaldas.

En algunas ocasiones la atmósfera de intimidad que ha querido recrear el director se ve interrumpida. Arpad comenta: “Es difícil pintar sobre todo cuando tenemos una cámara detrás de nosotros. Hablar sí, pintar no. Es difícil hablar y pintar. Son artes diferentes hablar y pintar, ¿no crees?”. De esta manera se hace patente la presencia de la cámara. A continuación, se dirige a la misma y pregunta al director: “¿De qué queréis que hable? (...) mejor hablamos de mí, ¿está bien?”, rompiendo en cierta forma la cuarta pared. Narra su vida y en la imagen se suceden obras y bocetos suyos mientras continúa hablando. Ilustran las palabras con sus cuadros. Este será un recurso empleado a lo largo de todo el documental.

Pasamos a la casa que compraron en el distrito XIV de París, en el nº 34 de la rue Abbé-Carton, a mediados de los años 50. Lentamente se va recorriendo la habitación acompañando estas imágenes de una música tenue de piano, acorde con el ritmo de la cámara. La detención en los objetos, en los detalles, crea un entorno intimista. Vemos

por ejemplo esculturas del autor catalán Apel·les Fenosa, de quien Vieira era uno de sus mejores clientes. Eran vecinos en el Boulevard Saint-Jacques y compraba cada año una figura, depositadas en una repisa de su taller (Sans 2017), como muestra el documental.

Aparece Vieira, y lo hace abriendo una puerta desde el exterior. Es una forma de mostrar su entrada en escena. Se coloca junto a Arpad, él habla y después la invita a intervenir. Tras ello salen al exterior a dar un paseo. El encuentro con dos personas a las que saludan es muy natural. Y es que el documental pretende que todo resulte ‘improvisado’, aunque no siempre sea así. Esto lo comprobamos en el paseo, ya que está estipulado con anterioridad por donde tienen que ir, al situarse cámaras al otro lado de una puerta que abren para seguir un camino.

Arpad de nuevo se dirige al “señor cineasta”, como él le llama: “señor cineasta, ¿ya vio esta maravilla de ‘Bicho’?”; el apodo cariñoso a su mujer nos permite conocer ahora el título del documental.

Vieira se sienta en una silla del jardín, y por la expresión de la artista intuimos que esto no es casual. Mientras la voz en off de Dora Vallier, historiadora del arte, habla de ella, al mencionar su infancia aparece una foto familiar (una de las pocas reproducciones que muestra el documental), y el director hace *zoom* hacia el rostro de Vieira. La artista por fin habla de sí misma; la escuchamos en portugués.

Pasamos del exterior al interior de una habitación donde aparece por primera vez en un plano medio Dora Vallier, y ahora no solo la escuchamos hablar, también la vemos. Comprobamos como el director emplea esta fórmula a menudo: graba toda la habitación y luego se centra en la persona que está hablando. En su repaso crítico continúa analizando los rasgos de su pintura, ilustrándose con obras de la artista en un travelling en retroceso. Son obras como *La partida de ajedrez* (1943). En general, a lo largo del filme no aparecen muchas obras de Vieira y Arpad, y cuando lo hacen tienen una mera función ilustrativa, usándolas para complementar los datos que aportan las personas que intervienen. No se recrean en las piezas, en los detalles, aparecen ‘ráfagas de obras’, y su manera de mostrarlas es de dentro a fuera, siendo esta una forma poco adecuada para mirar un cuadro.

Dora Vallier menciona el gran amor que siente Vieira por la música y comienza a sonar una melodía, mientras vemos una pintura en la que aparece una persona tocando un piano; a su vez esta imagen se encadena con la artista tocando al clavicordio la melodía que escuchábamos. La cámara nos muestra a la artista sentada tocando, y un lento *zoom* se dirige hasta un primer plano de sus manos. Salvo en casos

como este, hay escasa presencia de música en el filme. La enfocan a través de unas rejas con las manos en el rostro, parece pensativa o angustiada, logrando una imagen muy poética. Vemos entonces, de nuevo través de unas rejas y queriendo enlazar ambas imágenes, ruinas de un edificio antiguo. Y tras ello vistas cenitales de Lisboa, haciendo una panorámica de la ciudad desde una terraza.



Imagen 1 – *Ma femme chamada Bicho* (José Álvaro de Morais, 1978)

Volvemos con Arpad. Realmente lo que primero se aprecia es su imagen en un espejo, y es al alejarse la cámara cuando aparece él de verdad, logrando un juego visual bien conseguido. Habla de Portugal, de su mar, y al tiempo vemos una panorámica del puerto de Lisboa, también para justificar que pinta paisajes marinos. Habla brevemente de la guerra y de su partida a Brasil como lugar de refugio. A raíz de ello el documental nos muestra *El desastre* (1942), uno de los varios trabajos realizados por Vieira sobre la guerra.

Pasamos luego a la fachada de la Galería Jeanne Bucher de París, con la que Maria Helena trabajará hasta el final de su vida. Graban dentro a su director, Jean-François Jaeger, hablando de la relación de la artista con esta galería y mostrando a su espalda el cuadro de Vieira *La biblioteca de Malraux* (1947), estableciéndose una clara relación. Seguimos escuchando a Jean-François Jaeger mientras en un primer plano la mano de la artista firma una de sus obras. La cámara se aleja y nos permite ver el cuadro completo. La firma de un artista y todo lo que hay detrás, la autoría, la

autenticidad, tiene mucha importancia en una galería de arte. Vemos lógica la elección de estas escenas en este momento del documental.

Aparece la poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen, quien lee unos poemas en voz alta. Llama la atención que el último apellido de la escritora aparezca mal escrito en el rótulo que aporta el documental. Tanto ella como Vieira hablaron de los valores del 25 de abril de 1974 en su arte y en relación con esto nos muestran *La poesía está en la calle* (1974), un cartel que le encargó la escritora a Vieira para celebrar la Revolución de los Claveles.

Volvemos al taller de Arpad. Surge entonces parte de un cuadro, aparentemente de Vieira, pero no es así. Pronto reconocemos la trama de líneas tan característica de la artista, pero al alejarse la cámara nos deja ver que se trata de un retrato que le hace Arpad mientras ella pinta. Es *Maria Helena I* (1940), un hábil juego de cuadro dentro de otro cuadro. Después, ante la obra de Arpad *Maria-Helena X* (1942), donde retrata a Vieira pintándole a él, comenta: “Nos vemos todos los días, hay un contacto, estamos juntos (...)”, y en relación con ello vienen varias referencias visuales y declaraciones cotidianas e íntimas que apoyan la idea, ya que fueron un matrimonio muy unido.

Se produce un cambio de escenario; Vieira pinta en su taller. De forma muy breve mira un par de veces a la cámara y sonrío no sabiendo bien qué hacer; parece incómoda y se marcha. En este caso no es una fórmula veraz: no está pintando, sino haciendo que pinta, aunque su reacción de incomodidad sí transmite realismo. Aclarando esta escena, Vieira recuerda:

“Fue imposible pintar mientras me filmaban, hubiera sido una mentira. Probé, pero no pude. Cada día, mi manera de trabajar y de retomar la obra es diferente. En una película no se vería más que una forma y se deduciría que es así como yo pinto” (Bascón Maqueda 2013, 248, traducción de la autora).

Después vemos un camino. Vieira a un lado, disfrazada, en una acción que sorprende, pues resulta un tanto surrealista y rompe la línea del documental. Tenemos la misma sensación cuando vemos a Arpad mirándonos fijamente a través de una estrecha ventana, mientras la cámara se aleja y lo deja en una esquina del encuadre, obteniendo un plano muy original.

Aún más chocante y efectista resulta la siguiente escena: un primer plano de Vieira con el rostro pintado de negro y el pelo suelto y despeinado, que sujeta con sus manos un gato blanco; en una de ellas lleva un guante negro, dando como resultado un fuerte contraste cromático, que nos adentra de nuevo en el terreno surrealista. Por último, con la cámara fija, la vemos con ese atuendo paseando del brazo con Arpad por el camino mientras suena música, hasta que desaparecen en la lejanía, terminando de esta forma el filme.



Imagen 2 - *Ma femme chamada Bicho* (José Álvaro de Morais, 1978)

Esta película documental no consiste en una mera enumeración de datos biográficos; prueba de ello son las obras que aparecen, que no se muestran ordenadas cronológicamente. Su presencia está supeditada al tema tratado en cada momento. Intenta que el espectador vea cómo es el día a día de esta pareja; presenta además testimonios de personas que tuvieron algún tipo de contacto con ellos y en ocasiones resulta un trabajo un tanto experimental, personal. Se trata del retrato íntimo de dos personas y su arte. Sin duda su valor reside principalmente en el hecho de que aparecen ellos dos.

Este trabajo se titula cariñosamente *Ma femme chamada Bicho*, título que revela tanto el intimismo que lo inspira como la intención de relacionar Portugal y Francia, dos lugares muy importantes para Vieira. En la película se ponen además de manifiesto los diferentes caracteres de la pareja, más tímida ella y más sociable él. En definitiva, traza el retrato íntimo de una pareja de artistas en su vejez. Un matrimonio con una gran conexión y entendimiento mutuo, aun siendo creativamente diferentes. Consigue aproximarse al imaginario de Vieira da Silva con la contribución de su marido y también pintor Arpad Szenes.

De 2005 es el documental *Vieira da Silva - A Memória do Mundo*, dirigido por Manuel Falcão y transmitido por Radio y Televisión de Portugal (RTP), con motivo de la exposición sobre la pintora llevada a cabo por la Fundación Arpad Szenes-Vieira da Silva ese mismo año. Tras aparecer el título del documental, formado con la caligrafía de Vieira, una narradora en off hace una introducción sobre la pintora mientras van pasando imágenes de algunas de sus obras. Cuando habla suele sonar música clásica de fondo, algo que no ocurre cuando intervienen el resto de personas.

A continuación, Jack Lang, ex Ministro de Cultura de Francia, habla sobre Vieira. Recupera un fragmento de la película-documental *Ma femme chamada Bicho*, a modo de recurso visual, concretamente el momento en que graban a la artista pintando, y no será el único. En adelante será habitual dividir la pantalla en dos para mostrar fotografías, obras y partes del trabajo filmico de 1976 y de otros vídeos.

Con una foto de Vieira siendo bebé comienzan a hablar de su biografía. Usan fotografías en blanco y negro de su infancia, leen sus propias palabras y enseñan un fragmento de la película-documental de 1976 en el que la pintora habla sobre sí misma sentada en el jardín de su casa, uno de los pocos momentos en los que aporta datos biográficos, pues como hemos comentado el trabajo de José Álvaro Morais no suele centrarse en ello.

Mario Soares, ex Presidente de la República de Portugal, y el arquitecto José Sommer Ribeiro, ex Director de la Fundación Arpad Szenes-Vieira da Silva, aportan más datos sobre Vieira.

El documental continúa describiendo de forma cronológica su vida: infancia, familia, primeras incursiones en el arte, etc., y al mismo tiempo lo enlaza con los acontecimientos que estaban sucediendo en Europa, como la Primera Guerra Mundial, y más concretamente en su país natal, Portugal. Cuando hablan de lo angustiada que estaba Vieira por todo lo relacionado con la guerra muestran fragmentos de reportajes

bélicos acordes con ello: ruinas a un lado y un cementerio militar al otro. Todas las imágenes, videos y demás fuentes, sirven para apoyar lo que se está contando, no se exponen de manera arbitraria.

Se recogen las influencias que tenía Vieira en este momento y todo lo que la enriqueció culturalmente de París: paseos, calles, locales, o una de las entradas del metro de París y su interior. Y es que le encantaba el metro; encuentra una belleza no convencional en este tipo de estructuras, la belleza de las máquinas será algo que inspirará continuamente su obra. Esto repercutirá en su búsqueda estética y se reflejará en las obras de esta época, como las estructuras y construcciones en *El árbol prisionero* (1932). Visitaba con frecuencia el Museo del Louvre. Los impresionistas tuvieron sobre ella un gran efecto, y vemos así *Los jugadores de cartas* (1890-95) de Cézanne, cuadro que le obsesionó y se compara con *Retrato de familia* de 1930, año en que se casa con Arpad Szenes.

La pintura de los primitivos italianos la marcó mucho, al igual que Bonnard; vemos *El mantel de cuadros rojos* (1910) y obras de Lorenzetti y Simone Martini. Vieira comenzará a conferir a la obra un tratamiento de cuadrícula en perspectiva que condicionará el espacio pictórico. Este tratamiento se observa tanto en Bonnard como en la pintura sienesa, de ahí la relación propuesta por el documental. Después, el historiador del arte Antoine Terrasse, sobrino nieto de Bonnard, habla sobre la artista en francés, con subtítulos en portugués. Comenta las similitudes que encuentra entre Vieira y Bonnard, como los *quadrinhos*, ejemplificados en *Habitación ajedrezada* (1935), llena de pequeños cuadrados.

Interviene la actriz brasileña María Fernanda, hija de la poetisa Cecília Meireles, gran amiga de la pareja a su llegada a Brasil. Tras ella reconocemos la obra de Vieira *Retrato de familia* (1930); su presencia tiene sentido, ya que habla de la relación entre Vieira y Arpad.

Nos muestran la tarjeta de identidad de Vieira, mientras mencionan que tras casarse perdió la nacionalidad portuguesa y pasó a tener nacionalidad húngara. En este documental usan fuentes originales como esta.

El matrimonio se marchará a Brasil, y aparecen imágenes de la ciudad de Río de Janeiro. Una parte de la pantalla nos muestra un video de la cubierta de un barco, como anunciando su llegada, y en la otra transeúntes caminan por las calles. Relacionan constantemente los datos biográficos con imágenes.

Casi treinta años después volvemos a ver a Jean-François Jaeger. Algunas de las personas que intervienen en este documental ya estuvieron presentes en el proyecto de 1976. Nos enseñan la fachada de la Galería Jeanne Bucher, observamos un fragmento del proyecto de 1976 donde aparece Jean-François Jaeger en el interior hablando sobre la artista. Acto seguido surge de nuevo el galerista, pero en 2005, retomando lo que dijo en el pasado.



Imagen 3 – Escenas de *Ma femme chamada Bicho* (José Álvaro de Morais, 1978) y de *Vieira da Silva – A Memória do Mundo* (Manuel Falcão, 2005)

Aparece por primera vez el pintor Jorge Martins, quien resalta el hecho de que la pareja prestara el taller de París a jóvenes pintores, como fue su caso, siempre que pasaban temporadas en su casa de campo, la cual vemos a través de unas escenas de *Ma femme chamada Bicho*, con el matrimonio paseando por las inmediaciones en dos momentos diferentes gracias al sistema de dividir la pantalla. Después muestran a ambos trabajando cada uno en su taller, en una perfecta adecuación del recurso divisorio, que aquí resulta muy útil.

El 16 de enero de 1985 fallece Arpad Szenes, lo que supondrá un duro golpe para Vieira. El documental nos muestra una efectista fotografía en blanco y negro del pintor, duplicándose al superponer dos imágenes; una parece un reflejo y está más elevada. Posiblemente hayan escogido esta imagen intencionadamente, pudiendo simbolizar que su alma abandona el cuerpo. Además, cuando comentan que debido a esto Vieira sufrió profundamente, ponen el fragmento de *Ma femme chamada Bicho*, en que se coge el rostro angustiada.

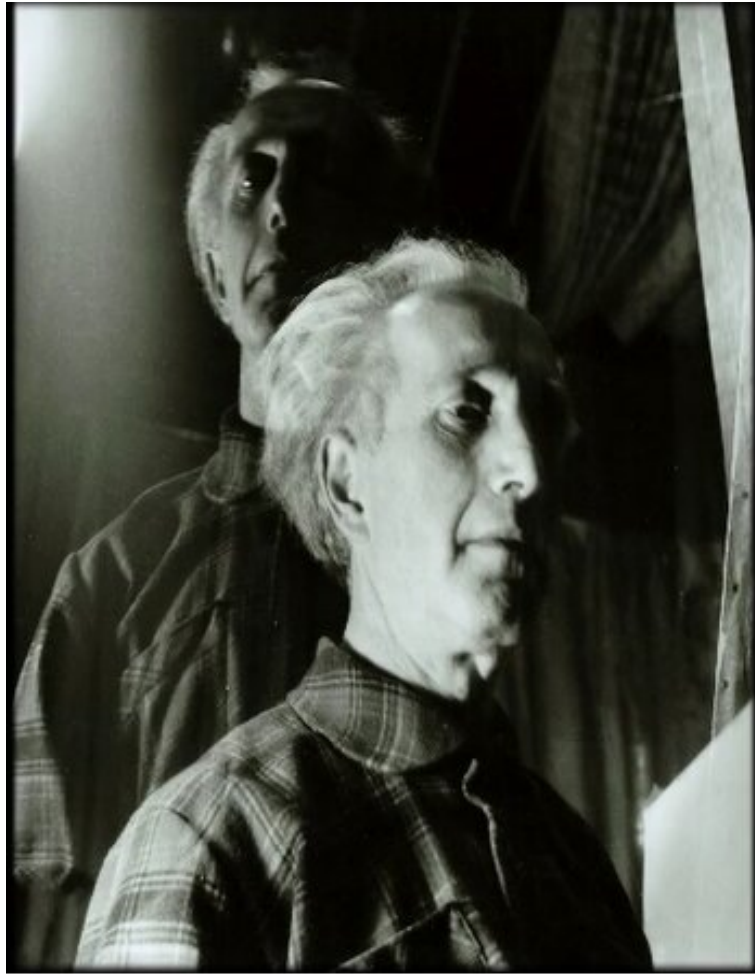


Imagen 4 – *Vieira da Silva – A Memória do Mundo* (Manuel Falcão, 2005)

Terminado el documental aparecen fotografías en blanco y negro de la artista al final de su vida. Y, por último, vemos el fragmento de *Ma femme chamada Bicho* con un primer plano de la mano de Vieira firmando una de sus obras. En este caso, se trata sin duda de un documental biográfico sobre Vieira da Silva, por tanto, no es de extrañar el tipo de fuentes que emplea (fotografías, reportajes, documentos originales, testimonios, obras, imágenes de archivo, etc.). Su planteamiento resulta muy diferente al proyecto de 1976, que tenía un formato más libre. Por otra parte, el proyecto de 2005 cuenta con un mayor número de fuentes y más variadas, aunque es cierto que algunas se repiten, como fotografías, cuadros o los especialistas con los que contactan, además de recuperar escenas de *Ma femme chamada Bicho*.

Las personas que aparecen en este documental unidas a la voz en off nos guían a través del mismo y actúan como recurso narrativo. Todos los datos y aportaciones siguen un orden cronológico perfectamente establecido gracias a una labor de montaje que consigue dar coherencia y continuidad al discurso e integrar las entrevistas y

comentarios. En este caso tampoco vemos rótulos que nos indiquen los lugares; no es necesario, ya que se va mencionando en el transcurso del documental. Sí aparecen cuando intervienen los interlocutores.

Casi treinta años separan estos dos trabajos. A pesar de tener planteamientos y recursos diferentes ambos consiguen acercarnos a la figura de Maria Helena Vieira da Silva y demostrar la relevancia de esta gran pintora, logrando conocerla gracias a sus propias palabras, las de su marido, Arpad Szenes, sus obras o los testimonios de las personas que la apreciaron.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Aumont, J. & Marie, M. 1993. *Análisis del film*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bascón Maqueda, M. 2013. *Maria Helena Vieira da Silva. La obra de la artista a través del conocimiento de su vida*. Sevilla: Editorial Padilla Libros Editores & Libreros.
- Bonet Correa, A. 1980. *Vieira da Silva*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Pernes, F., Gallego, J. J., Fernandes, M., Char, R. & Ramos Rosa, A. 1991. *Vieira da Silva*. Madrid: Fundación Juan March.
- Roy, C. 1989. *Vieira da Silva*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Sans, S. 2017. *Apel·les Fenosa y sus clientes*. La Vanguardia.