

A la sombra de Gauguin: Charles Strickland, música para un pintor ficticio en *Soberbia* (Albert Lewin, 1942)

Lucía Pérez García

Universidad de Córdoba



<https://dx.doi.org/10.5209/anha.94049>

Recibido: 25/01/2024 • Aceptado: 19/04/2024

^{ES} **Resumen.** *Soberbia* (Albert Lewin, 1942) es el primer *biopic*, si bien ficticio, sobre un artista contemporáneo. Basado en la novela de Somerset Maughan *La luna y seis peniques* (1919), cuenta la historia del pintor Charles Strickland, cuya vida y obra están inspiradas en Gauguin. El principal atractivo de la película es el retrato del creador como alguien excéntrico, cuyo genio se opone a las normas establecidas. Esta cuestión se refleja en los diversos elementos que componen el universo filmico, siendo la música de Dimitri Tiomkin uno de los más importantes, debido a su capacidad para desentrañar las más profundas emociones del subconsciente. Su análisis aporta nuevos matices a los ya estudiados sobre esta producción, así como a las reflexiones sobre la visión de la figura del artista en el cine.

Palabras clave: artista; pintura; cine; música de cine; Dimitri Tiomkin; Gauguin.

^{EN} In Gauguin's Shadow: Charles Strickland, Music for a Fictional Painter in *Soberbia* (Albert Lewin, 1942)

^{EN} **Abstract.** *Soberbia* (Albert Lewin, 1942) is the first biopic, albeit fictitious, about a contemporary artist. Based on Somerset Maughan's novel *The moon and sixpence* (1919), it tells the story of painter Charles Strickland, whose life and work were based on that of Gauguin. The main attraction of the film is the portrayal of the artist as someone eccentric, whose genius is opposed to the establishment. This issue is reflected in the various elements that make up the film universe. Dimitri Tiomkin's music is one of the most important due to its ability to unravel the deepest emotions of the subconscious. Its analysis brings new nuances to those already studied in this film, as well as to the vision of the artist figure in cinema.

Keywords: artist; painting; cinema, film music; Dimitri Tiomkin; Gauguin.

Sumario: 1. Introducción. 2. Pintura y música de cine: Tiomkin, Gauguin y Charles Strickland. 3. Análisis. 3.1. El artista como genio. 3.2. El artista y su obra. 3.3. El artista y las mujeres. 4. Conclusiones. 5. Conflictos de intereses. 6. Referencias bibliográficas. 7. Recursos electrónicos.

Cómo citar: Pérez García, L. (2024) A la sombra de Gauguin: Charles Strickland, música para un pintor ficticio en *Soberbia* (Albert Lewin, 1942), en *Anales de Historia del Arte* n° 34, 195-226

1. Introducción

Soberbia (Albert Lewin, 1942) –también conocida como *The moon and sixpence*–, podría considerarse el primer *biopic* de un artista contemporáneo¹. No obstante, al tratarse de una producción de principios del siglo XX se deben tener ciertas precauciones a la ahora de las adscripciones genéricas. En este sentido, el *biopic* como género cinematográfico es una categoría actual². Su definición nos ayuda a clasificar ciertas películas de características similares, aunque estas en su momento no fueran consideradas películas biográficas. En palabras de Rick Altman: “la terminología genérica que hemos heredado es, ante todo, retrospectiva en naturaleza”³. Dicho esto, no es tan fácil adscribir *Soberbia* a un género tal como hoy lo entendemos. Más que a un género, pertenece a un ciclo de películas. En primer lugar, la producción se llevó a cabo en el momento álgido del cine de aventuras, cuando la cuestión colonial estaba en boga⁴. De este modo, una película que transcurría en su mayor parte en la Polinesia francesa tenía muchas opciones de triunfar. Por otro lado, *Soberbia* ofrecía al director Albert Lewin la oportunidad de tratar uno de los temas que venía siendo clave en las películas centradas en personajes reales –músicos, pintores, inventores, políticos–, y que se convertirá en el *leitmotiv* central de su cine: “la dificultad de vivir y realizarse para un ser refinado y ávido de absoluto, enfrentado al universo materialista que lo aprisiona”⁵. Junto a ello, y en directa relación, la eterna contradicción entre el genio y el amor cubría el espacio femenino en la época de las *women’s films*. Por último, y no menos importante, la película estaba protagonizada por un George Sanders en pleno apogeo gracias a la exitosa serie de películas del *Halcón*⁶.

Esta cuestión es importante a la hora de realizar el análisis musical, ya que de ella dependen muchas de las soluciones y recursos utilizados por el compositor. De esta forma, al ser una producción sin género definido, el compositor debía centrarse en los temas a los que la producción daba mayor relevancia: lo exótico y la excéntrica personalidad del protagonista. Los carteles publicitarios confirman dichas adscripciones⁷. Desde el punto de vista gráfico, priman la belleza exótica, la aventura y la mujer de raza como parte de ambas; mientras que el protagonista aparece con expresión bohemia y en escenas totalmente opuestas de violencia, mujeres sumisas y besos románticos. La cuestión cambia cuando nos centramos en las frases publicitarias, algunas sacadas literalmente de la novela: “¡Al fin! La película que explora lo más hondo del corazón humano y se atreve a exponer los secretos que hombres y mujeres raramente se atreven a admitir, incluso a ellos mismos”; “Una forma de rodar la historia que definen como demasiado franca, demasiado reveladora para la pantalla”; “Odio el amor... Interfiere en mi

¹ Steven Jacobs la considera uno de los primeros *biopics* sobre un artista moderno, incluyendo como tales las películas *Rembrandt* (Alexander Korda, 1936) y *El caballero del antifaz* (Alessandro Blasetti, 1939). Steven Jacobs, *Framing pictures* (Edinburgo: Edinburgh University Press, 2021): 27 y 41. Otras películas sobre pintores de esos años fueron: *El burlador de Florencia* (Gregory LaCava, 1934), *Rembrandt* (Gerard Rutten, 1940), *Caravaggio, el pintor maldito* (Goffredo Alessandrini, 1941) y *Rembrandt* (Hans Steinhoff, 1942).

² Jonathan Bignel afirma que la primera mención del género *biopic* data de 2006. Jonathan Bignel, “Television biopics: question of genre, nation and medium”, en *A companion to the biopic*, editado por Deborah Cartmell y Ashley Polasek, 45-85 (Hoboken: Wiley Blackwell, 2020): 48.

³ Rick Altman, *Film/Genre* (London: The British Film Institute, 1999): 48.

⁴ Ricardo Aldarondo, *Películas clave del cine de aventuras* (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2008): 21

⁵ Bertrand Tavernier y Jean Pierre Coursodon, *50 años de cine Americano*. Volumen II (Madrid: Akal, 2006): 734.

⁶ *El intrépido Halcón* (1941), *Los diamantes del Halcón* (1942), *El hermano del Halcón* (1942) y *El Halcón inicia el vuelo* (1942), todas dirigidas por Irving Reis y producidas por RKO.

⁷ “Moon and Sixpence, The: Poster Art”. *Dimitri Tiomkin Website*. Consultado el 20-04-2022. <https://dimitri-tiomkin.com/18131/moon-and-sixpence-the-poster-art/>

trabajo... sin embargo, ¡no soy más que un humano!"; "Las mujeres son extrañas bestiecillas"⁸. Priman aquí el misterio de las pasiones humanas –entendidas estas como la vocación y el amor, el bien y el mal, los remordimientos e, incluso, la vida y la muerte– y el rechazo del pintor hacia cualquier distracción, siendo las mujeres las principales damnificadas. Todas estas cuestiones, superpuestas a los brillantes colores y la belleza plástica del cartel, no hacen sino ahondar en las contradicciones del protagonista y sus excesos de personalidad. La música, pues, debe, en primer lugar, internarse en el subconsciente del artista para desentrañar la maraña de sentimientos que le hacen actuar de forma impulsiva y movido por pura pasión egoísta. No debe olvidar a las mujeres, su belleza –exterior e interior–, su sufrimiento, su eterna esperanza y sacrificio. Y todo ello con un color exótico que lleve al espectador a tierras lejanas y desconocidas, como desconocido y lejano es el corazón humano de Strickland.

Para conseguirlo, el compositor ucraniano Dimitri Tiomkin llevó a cabo un magistral trabajo de investigación, tanto de la cultura tahitiana como del subconsciente del artista. Este espíritu de explorador musical es uno de los rasgos que definieron su carrera cinematográfica desde los inicios. Desde el punto de vista cultural, ya en *Lobos del Norte* (1938), producida precisamente por Albert Lewin, estudió de forma empírica la música de los indios de Alaska⁹. Para esta ocasión utilizó instrumentos propios de la cultura polinesia, como la flauta de bambú o el tambor de agua. De esta forma aportó realismo a la cuestión exótica, construyendo a su vez una verdadera atmósfera de aventura en la exuberante naturaleza.

En cuanto a la intrincada personalidad del protagonista, él mismo, como músico, había vivido inmerso en el ambiente artístico desde joven, moviéndose por igual entre los clásicos y los vanguardistas, y entablando contacto con artistas de todo tipo y disciplinas. A ello se añadía una serie de personajes de psicología compleja a los que había puesto música en su aún corta carrera en el cine: Geoff Carter y el cumplimiento del deber ante el amor en *Solo los ángeles tienen alas* (Howard Hawks, 1939); los protagonistas de *Horizontes perdidos* (Frank Capra, 1939) y el sentido de la vida y la muerte; o el conflicto moral de Juan Nadie en la película del mismo nombre (Frank Capra, 1941).

La obra final fue definida por la revista *Film Music Notes* como “elocuente”, “finamente atemperada” y llena de “sentimiento”¹⁰. A ello añadía la capacidad del compositor para aportar sabor oriental y su habilidad para predecir las situaciones con sutil insinuación. Los objetivos, pues, estaban conseguidos. No solo fue la película un éxito de taquilla¹¹, sino que la música fue nominada a los premios de la Academia, culmen de un gran trabajo que, sin embargo, ha quedado eclipsado bajo sus grandes obras de los años cincuenta y sesenta¹². Aun así, el compositor la consideró siempre una de sus partituras preferidas¹³.

2. Pintura y música de cine: Tiomkin, Gauguin y Charles Strickland

La relación entre la figura del artista y la música de cine es un tema aún por estudiar. Tan solo se pueden rastrear ciertas pinceladas en trabajos dedicados a otras cuestiones cinematográficas o líneas diferentes de la propia música de cine. Así, en *Scoring the Hollywood Actor in the 1950s* (2021), Gregory Camp aporta algunos datos sobre la caracterización musical de Van Gogh en *El*

⁸ Transcripción de las frases publicitarias de diferentes carteles de la película. “Moon and Sixpence, The: Poster Art”. Algunos de ellos pueden consultarse en: *Dimitri Tiomkin Website*. Consultado el 20-04-2022. <https://dimitritiomkin.com/18131/moon-and-sixpence-the-poster-art/>

⁹ Dimitri Tiomkin y Prosper Buranelli, *Please don't hate me* (Nueva York: Doubleday, 1959): 196-197.

¹⁰ Warren M. Sherk, “The Moon and Sixpence”, 2007, Consultado el 15-04-2022. <https://dimitritiomkin.com/328/august-2007-the-moon-and-sixpence/>

¹¹ Susan Felleman, *On the boundaries of the Hollywood cinema: Art and the films of Albert Lewin*. (Ph. D., City University of New York, 1993): 30.

¹² Entre ellas: *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952), *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954), *El viejo y el mar* (John Strurges, 1958), *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959) o *El Álamo* (John Wayne, 1960).

¹³ William Derby y Jack Du Bos, *American film music: major composers, techniques and trends* (Jefferson: McFarland, 1999): 234.

loco del pelo rojo (John Huston, 1956), cuya partitura estuvo a cargo de Miklós Rózsa¹⁴; así como ciertos aspectos de la partitura de Marco Beltrami para el ambiente del artista ficticio Vetril Dease en *Velvet Buzzsaw* (Dan Gilroy, 2019). No obstante, el objetivo de Camp no son los artistas, sino actores en diferentes papeles o géneros cinematográficos, lo cual elimina el factor comparativo y de reflexión, así como una posible conclusión acerca de esta cuestión. Algo similar ocurre en *Art and Artists on the Screen* (2010), de John Albert Walker, si bien al no tratarse de un estudio específico sobre música de cine los datos son puntuales y mucho menos concretos, limitándose en muchas ocasiones a la simple alusión al autor de la partitura como una contribución más al retrato del personaje. En consecuencia, la idea más cercana a un estudio de estas características son los diversos capítulos acerca del *biopic* musical en sus diferentes subgéneros: clásico, rock, country, pop, etc. Sin embargo, el propio hecho de tratarse de músicos y su relación con la música desvirtúa el análisis comparativo, asimilándolo de una forma más cercana al de los pintores en relación con la representación de su obra en pantalla.

En el caso concreto de Tiomkin tampoco se puede llevar a cabo un estudio de esta aportación concreta, ya que *Soberbia* es el único ejemplo de su filmografía que habla de un artista plástico. Si bien se pueden sacar ciertas conclusiones a partir de otras películas como *Jennie* (William Dieterle, 1949), donde la pintura es un elemento central y, en última instancia –y con las precauciones antes mencionadas–, de la obra que puso fin a su carrera, *Tchaikovsky* (Igor Talankin, 1970).

Por otra parte, un retrato del compositor a partir de su relación con el mundo de las artes plásticas puede aportar algunos matices al análisis musical de *Soberbia*, en cuanto a que un conocimiento cercano de la materia con la que se trata constituye una base sólida sobre la que construir la partitura. En este sentido, hay que remontarse a sus años de juventud en San Petersburgo, cuando frecuentaba el local *The Homeless Dog*. Allí conoció al pintor Yuri Annenkov, artista revolucionario que destacó por sus retratos de personajes del mundo artístico y político. Su estilo, una derivación del cubismo de resabios constructivistas, conectaba perfectamente con los tiempos y la ideología dominante. Y Tiomkin, abierto a todas las revoluciones artísticas, supo apreciar su obra tanto como su carácter, trabando con el artista una estrecha relación de amistad, la cual daría lugar a la formación de una colección de arte a la que, con los años, se irían sumando todo tipo de objetos artísticos relacionados con la tierra que le vio formarse: desde mobiliario a porcelana imperial, e incluso varios libros de pintura e historia del arte¹⁵. Esto evidencia la cercanía del compositor a las artes plásticas desde tres puntos de vista: personal, material y emocional¹⁶. Tal relación, unida a su propia condición de artista, supone un conocimiento profundo de las motivaciones que mueven a un pintor, así como de los avatares de su proceso creativo. No en vano, en 1920 produjo junto a Annenkov la recreación del asalto al Palacio de Invierno que conmemoraba la Revolución de Octubre. Un espectáculo de masas que se llevó a cabo en diferentes espacios públicos de la ciudad de Petrogrado, conformando una especie de acción performativa en la que participaron más de diez mil personas entre actores, pintores, bailarines, artistas de circo, estudiantes, soldados, marineros y la propia población¹⁷. Durante el proceso, se llevarían a cabo conversaciones sobre arte, se discutirían y solucionarían cuestiones creativas y se compartirían confidencias que ampliarían la experiencia del compositor. En 1942, con un bagaje mucho mayor a sus espaldas, Tiomkin estaba más que preparado para acercarse al proceso creativo de un pintor.

¹⁴ Gregory Camp, *Scoring the Hollywood actor in the 1950s* (Londres: Routledge, 2021), 182-185.

¹⁵ Lucía Pérez García, "La colección de arte de Dimitri Tiomkin: relaciones entre arte y música". *Imafronte*, 30 (2023): 168-184.

¹⁶ Su segunda esposa, Olivia Tiomkin, afirmaba: "a Dimitri le encantaba rodearse de pinturas y objetos de su país de nacimiento y juventud. Era un consuelo para el alma vivir entre estos recuerdos de la cultura que formaba parte del fundamento de su existencia". "Sotheby's. Catalogue, Russian Paintings, L12115 / Lot 171", Sotheby's, Consultado el 18-04-2022. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/russianpaintings/lot.171.html>

¹⁷ Cristina Pratas Cruzeiro, "O activismo artístico na Revolução de Outubro e na actualidade: algumas considerações", *Convocarte*, 5, (2017): 110.

Sin embargo, el artista al que debía poner música no era uno cualquiera. A las experiencias comunes habría de añadir aquellas propias del pintor en el que se inspiraba el personaje de Charles Strickland: Paul Gauguin. Tiomkin estuvo en París en varias ocasiones durante los años veinte del siglo XX¹⁸. Por entonces, Gauguin ya había muerto¹⁹. Si bien algunos fragmentos de *Noa Noa* se hicieron públicos en 1897, sus escritos no se publicaron en su totalidad hasta 1966²⁰. En la descripción de sus impresiones de París, el compositor destaca, sobre todo, el ambiente americano²¹. Nada dice de la plástica autóctona. Sabemos por su colección de libros de Historia del Arte que le interesaba principalmente el arte ruso y alemán²². Si bien este interés en las artes plásticas debió perseguirle a todos los lugares por los que pasaba. París, cuna de las vanguardias, no debió ser menos. No sabemos, pues, si era conocedor de la obra casi contemporánea del artista francés. No obstante, aunque no hay testimonios que confirmen si tenía o no una opinión propia al respecto, el propio ambiente de vanguardia en el que se movía es ilustrativo a la hora de descifrar las noticias e informaciones que pudieron llegar a su conocimiento. Sin ir más lejos, el propio Annekov, habiendo sido acogido por Chagall en París²³, podría haberle hablado de ese pintor cuyo color y primitivismo inspiraron ciertos aspectos de la obra de su protector²⁴. Cualquier dato es significativo a la hora de trasladar unos sentimientos y emociones específicas a la partitura. Si Somerset Maughan se había informado a través de los pintores Roderick O'Connor y Gerald Kelly²⁵, quizá Tiomkin pudo hacerlo a través de su amigo.

Lo que no pudieron conocer ni escritor ni compositor –al menos no en su totalidad– fueron sus escritos. En ellos, Gauguin no solo refiere algunas escenas musicales de las islas, sino que expone sus ideas acerca de la relación entre pintura y música. Llega incluso a definir su obra como tal: “todo en mi obra está calculado, largamente meditado. Es música²⁶”. Para él, el color vibra, aportando sensaciones musicales, y el símbolo se crea por medio de la armonía²⁷. Solo de esta forma se consigue alcanzar la fuerza interior de la naturaleza: “igual que hace la música, sin acudir a ideas o a imágenes, simplemente por medio de afinidades misteriosas que se encuentran entre nuestros cerebros y dichas disposiciones de colores y líneas²⁸”.

Aunque Tiomkin no conociera estas reflexiones, su interés por compositores simbolistas como Ravel y Debussy le acercaba²⁹, sin saberlo, a los conceptos planteados por el pintor. Tanto es así que, unos años más tarde, para la partitura de *Jennie* (1948), se basará totalmente en Debussy³⁰, lo cual confirma la relación en su obra de música simbolista, pintura y cine.

Por otra parte, en sus escritos Gauguin habla de sus experiencias con los nativos, de cómo cada tarde se reunían a contar historias y a cantar una “música extraña, sin instrumentos³¹”. Y describe sus impresiones hacia el paisaje como constructor de melodías, haciendo alusión a la

¹⁸ Tiomkin y Buranelli, *Please don't*, 100-101 y 141.

¹⁹ Falleció en Atuona, Islas Marquesas, en abril de 1903.

²⁰ Gauguin, *Escritos de un salvaje* (Madrid; Akal, 2010): 12 y 100.

²¹ Tiomkin y Buranelli, *Please don't*, 100-101.

²² Lucía Pérez García, “La colección de arte de Dimitri Tiomkin: relaciones entre arte y música”. *Imafronte*, 30 (2023): 168-184.

²³ Jackie Wullschlager, *Chagall* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 2008), 130.

²⁴ Wullschlager, *Chagall*, 76 y 79.

²⁵ Para profundizar aún más en la vida del artista, el escritor viajó a Tahití en febrero de 1917 para investigar sobre la vida de Gauguin. Allí, envió a su acompañante a hablar con los europeos de Papeete que habían conocido o visto al pintor durante su estancia en la isla véase Samuel J. Rogal, *A William Somerset Maughan Encyclopedia* (Westport: Greenwood Press, 1997), 64; y Lawrence Wright, “References to Gauguin paintings in Somerset Maughan's *The moon and sixpence*”, *Literator*, 35, 1 (2014), 2.

²⁶ Gauguin, *Escritos*, 136.

²⁷ *Ibid.*, 172.

²⁸ *Ibid.*, 136.

²⁹ Tiomkin y Buranelli, *Please don't*, 100, 141 y 27.

³⁰ Si bien hay que indicar que en este caso el productor David O'Selznick tuvo mucho que decir. Nathan R. Platte, *Musical collaboration in the films of David O'Selznick, 1932-1957* (Dissertation). (Ann Arbor: University of Michigan, 2010): 318.

³¹ Gauguin, *Escritos*, 112.

flauta de bambú y a su sonido sedante y evocador de sueños³². Este instrumento sería utilizado por Tiomkin en la partitura de la película, viéndose incluso en pantalla.

En sus escritos, Gauguin también menciona a las mujeres. A su esposa Mette, a quien escribe duras palabras desde el otro lado del océano: “no te gusta el arte. ¿Qué te gusta, pues? El dinero. Y cuando el artista gana, ahí estás [...]. Desde mi partida, a fin de conservar mis fuerzas morales, he cerrado poco a poco la parte sensible de mi corazón”³³. Y a su segunda esposa, la tahitiana Pahura, a quien a sus catorce años define como disoluta³⁴.

Tiomkin nunca tuvo problemas con las mujeres. Su actitud hacia ellas fue siempre de reverencia y admiración. No en vano, contribuyeron en gran parte a su formación como músico y a su éxito en el mundo del cine³⁵. El carácter misógino de Strickland era totalmente contrario a sus valores. Y aunque para un compositor de cine es imposible experimentar cada una de las emociones de los personajes a los que pone música, sus mayores aciertos son siempre aquellos en los que ponen algo de sí mismos³⁶. Sin embargo –y he aquí la virtud del artista–, un buen profesional también es capaz de crear emociones nunca sentidas. Y eso es lo que hizo Tiomkin. Si bien pudo haber sido testigo de actitudes cercanas o similares a través de conocidos, serían el propio guion y las referencias sobre el pintor original las que le orientarían en el proceso. No obstante, sí que incluyó matices de su propia personalidad. No podía hacerlo con el protagonista. Lo hizo, pues, a través de sus admiradas mujeres.

3. Análisis

Para esta tarea se ha utilizado un sistema especialmente diseñado para el análisis de la música de cine, cuya efectividad ha sido probada en anteriores trabajos³⁷. Mediante diferentes tablas de carácter cualitativo y cuantitativo, se lleva a cabo una visión completa de los diferentes elementos que forman parte de la banda sonora musical de la obra en relación con el resto de factores que conforman la realidad fílmica. A ello se une el estudio de la documentación y partituras originales del compositor, así como la comparación con otras obras analizadas, mediante las cuales pueden obtenerse rasgos estilísticos comunes.

La película comienza con una advertencia: “Esta es la historia de Charles Strickland, el pintor, cuya carrera ha sido muy polémica. No es nuestra intención defenderlo”³⁸. La eterna cuestión de separar el arte del artista se filtraba en este caso por la moralidad de la industria Hollywoodiense. Con ello se alertaba al espectador de que iba a ser testigo de un comportamiento amoral que en ningún caso debía encumbrar ni, por supuesto, imitar. Lewin sabía que jugaba con un tema delicado, caldo de cultivo para la censura³⁹. La única forma de suavizarlo era llamar a la reflexión, tal como hizo Somerset Maughan en el manuscrito original. La primera solución era respetar

³² Gauguin, *Noa Noa: the Tahitian journal* (Nueva York: Dover Publications, Inc., 1985), 10.

³³ Gauguin, *Escritos*, 50.

³⁴ *Ibid.*, 149.

³⁵ Lucía Pérez García, *Música de cine en femenino. Las mujeres en la filmografía de Dimitri Tiomkin* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019).

³⁶ Un ejemplo claro es el tema de *Duelo al sol* (King Vidor, 1946) “Pearl-Lewt love theme”, el cual expresaba, según sus palabras, la forma en la que él hacía el amor. Tiomkin y Buranelli, *Please don't*, 222.

³⁷ Lucía Pérez García, “Dimitri Tiomkin y la música del western (1940-1967). Análisis de las contribuciones de un compositor europeo a un género cinematográfico genuinamente americano” (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2017).

³⁸ Traducción propia del texto inicial de la película. Lewin tuvo varios problemas con la Legión de Decencia, que le obligaron a insertar los textos inicial y final de la película a modo de advertencia. Susan Felleman, *On the boundaries of the Hollywood cinema: Art and the films of Albert Lewin*. Ph.D. (Nueva York: City University of New York, 1993), 38.

³⁹ De la cual no pudo evadirse. Las relaciones entre personas de diferente raza no estaban bien vistas, y el cine intentaba evitar a los espectadores cualquier exposición explícita a una posible atracción no deseada. Así, fueron eliminadas las escenas en las que la apariencia de los hombres nativos pudiera generar algún tipo de atracción, y aquellas en las que las mujeres aparecían buceando con un esnórquel. Ellen Scott, *Cinema civil rights: regulation, repression, and race in the classical Hollywood era* (New Jersey: Rutgers University Press, 2015), 66.

el narrador testigo de la novela: Geoffrey Wolfe (Herbert Marshall)⁴⁰. De esta forma evitaba la relación directa del punto de vista con la subjetividad del director, exponiendo el tema a través de las opiniones encontradas de los diferentes personajes. La segunda era una solución cinematográfica: la música.

En su condición intangible, la música permite extraer matices y completar significados. En ocasiones, estos son totalmente visibles. Es el caso de las convenciones por todos conocidas. Otras veces, las sutilezas van directas a la emoción, llenando los vacíos dejados por la narración y la imagen, y construyendo nuevos significados. Esto último es lo que hizo Tiomkin con Strickland y su contexto.

3.1. El artista como genio

Es posible que no nos guste su arte, pero no podemos negarle el tributo de nuestro interés. Strickland nos turba y nos trae. Pasó la época en que fue considerado un tipo ridículo, y ya no es una prueba de excentricidad defenderle, ni de perversidad exaltarle. Se aceptan sus faltas como complemento necesario de sus méritos. Puede discutirse el lugar que ocupa en la historia del arte, y la adulación de sus admiradores no es menos caprichosa quizá que la censura de sus adversarios, pero una cosa resulta indiscutible, y es que se trata de un genio⁴¹.

A través de las palabras del periodista Geoffrey Wolfe, Somerset Maughan define la condición artística de Strickland. A ello une el factor tiempo, la mirada distante: “algunas veces, un hombre sobrevive a la época en que nació y vive en otra que le es completamente extraña; entonces, el curioso puede contemplar uno de los espectáculos más singulares de la comedia humana”⁴². Todo ello es presentado en la película de una forma mucho más directa y visual, a través las cavilaciones desencadenadas por un titular de prensa que resalta la venta de una pintura de Strickland por la casa Christie’s: “Cuando conocí a Charles Strickland no pensé que era un genio. Raramente se le hubiera ocurrido a alguien”⁴³.

Toda la escena transcurre en silencio. El que requiere una cuestión que remonta sus orígenes a la Antigüedad. No hay, por tanto, un retrato musical inicial del concepto de genialidad. Son los pensamientos en voz alta del periodista los que llenan un montaje que va fragmentando las diferentes rutinas de la mañana.

Hay que esperar al minuto 17 para encontrar una relación directa entre la música y el especial carácter de Strickland⁴⁴. Geoffrey quiere saber por qué ha abandonado a su familia. Un genio lo deja todo por su pasión: “quiero pintar”⁴⁵. La rotunda afirmación desencadena una compleja melodía en la que el timbre perturbador del theremin, la voz punzante de los violines, y un oboe lejano y desasosegante, acompañan una conversación tan incómoda como la música. El predominio de los intervalos descendentes, los sonidos agudos y la sutil armonía disonante propia de la música de vanguardia⁴⁶, producen en el espectador una falta de expectativas que

⁴⁰ Lewin afirmaba haber tomado el recurso del narrador en primera persona de la película *Confessions of a Cheat* (Sacha Wuitry, 1936). Esta técnica era bastante novedosa, ya que muchos temían utilizarla debido a su carácter poco natural. Más tarde sería acogida por el cine negro. Felleman, *On the boundaries*, 31-32.

⁴¹ W. Somerset Maughan, *Soberbia* (Barcelona: Plaza & Janés, 1975), 5-6.

⁴² Somerset Maughan, *Soberbia*, 13.

⁴³ Transcripción del monólogo original de la película, pronunciado por Geoffrey Wolfe (Herbert Marshall).

⁴⁴ Los *cue sheets* con la duración de cada tema pueden consultarse, digitalizados, en “MOON & SIXPENCE ce sheet -DT_Page_6”, *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, consultado el 20-04-2022. https://dimitritiomkin.com/18135/moon-and-sixpence-the-cue-sheet/moon-sixpence-cue-sheet-dt_page_6/ y “MOON & SIXPENCE ce sheet -DT_Page_7”, *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, consultado el 20-04-2022. https://dimitritiomkin.com/18135/moon-and-sixpence-the-cue-sheet/moon-sixpence-cue-sheet-dt_page_7/

⁴⁵ Transcripción del diálogo de la película. A partir de ahora, a fin de evitar la redundancia, los diálogos se presentarán sin nota aclaratoria al pie.

⁴⁶ Tiomkin era conocedor de la música de vanguardia, siendo especialmente afecto al impresionismo y el simbolismo, estilos que ya había utilizado en un contexto pictórico en *Jennie* (1948).

provoca desasosiego e inquietud⁴⁷. Esta falta de referencias musicales nos incomoda, como incomodan a Geoffrey las palabras de Strickland. Sin embargo, este no parece verse afectado. La melodía no deja de ser bella⁴⁸. Su rostro transmite seguridad y arrogancia. Es el genio en su fase inicial de locura subyacente.

El comportamiento cada vez más extravagante del ahora pintor será motivo de estudio por el periodista (minuto 28)⁴⁹. De nuevo la melodía escapa a los esquemas convencionales. En esta ocasión a través de cambios sucesivos de compás. Strickland parece empeñarse en actuar como un loco⁵⁰: en la escena, agarra la chuleta con las manos y rasga la carne como un salvaje, tira el cigarro en la traza de café con cierto desprecio hacia el camarero, dibuja en el mantel... todo ello ante la fingida ignorancia de Geoffrey, lo cual exaspera al artista. Una especie de vals plantea el juego entre ambos: la discusión sobre el genio y su comportamiento. “Me desapruebas ¿Verdad?”. La desilusión de Strickland, quien pretendía por todos los medios una reacción que confirmara su condición diferente, se refleja en una melodía casi infantil, donde el violín y el arpa simbolizan la inocencia y capricho de un hombre que parece comportarse como un niño⁵¹, a la vez que nos informan de la inferioridad ante el civilizado y respetable periodista. “No desapruero a la boa constrictor. Solo estoy interesado en sus procesos mentales”⁵². Unos procesos que, a la vez que él estudia, nosotros escuchamos.

El genio sigue evolucionando (minuto 30). “No me importa la opinión de las masas, y mucho menos la de un individuo”. Strickland no está interesado en vender, sino en crear⁵³. Los violines vuelven a configurar una melodía de estructura compleja, que cambiará de rumbo cuando Geoffrey haga alusión a una isla desierta⁵⁴. Se enciende una luz en la cabeza de Strickland que la música subraya –en un ejemplo de mala edición musical– con unas notas del xilófono a la vez que vemos el dibujo de una figurilla femenina de carácter exótico en el mantel⁵⁵. La idea dará paso a la melancolía. Pero una melancolía que no es la del pasado perdido, sino la del futuro. Por ello, en lugar del violonchelo –principal instrumento relacionado con esta emoción en la obra de Tiomkin–, es un agudo violín, tanto como un solo romántico, el que nos informa de que el artista se acaba de enamorar de la idea.

Para Albert Lewin, esta figurilla jugaba un papel fundamental como símbolo de la nostalgia del artista. Una nostalgia que, como genio, procedía de su visión interior, y le terminó guiando hacia la obra maestra:

⁴⁷ El efecto emocional de las disonancias en la música es explicado por Leonard B. Meyer en *Emotion and meaning in music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956), 92 y 132.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Geoffrey no hace más que seguir la tradición de los biógrafos de artistas. Según Rudolf y Margot Wittkower: “Eran las manifestaciones externas, igual que los aspectos filosóficos y morales de los problemas psicológicos, y no sus causas, lo que interesaba a los biógrafos de los artistas, y eso es lo que pusieron de relieve”. Rudolf Wittkower y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1982), 72.

⁵⁰ De nuevo Rudolf y Margot Wittkower remontan el origen de la relación entre el genio y la locura a la Grecia Clásica. A su vez, enumeran los adjetivos que han sido utilizados a lo largo de la historia para definir a los artistas geniales. Todos ellos pueden ser aplicados a Strickland, y todos ellos son visibles en esta escena: “Absurdo, peculiar, loco, fantástico, raro, excéntrico, caprichoso, antojadizo, risible y también fascinante”. Wittkower y Wittkower, *Nacidos*, 72 y 100.

⁵¹ Dentro de la filmografía de Tiomkin, así como de gran parte del cine clásico, el timbre agudo y dulce de estos instrumentos se relaciona con la inocencia, lo infantil, lo femenino o lo etéreo.

⁵² El propio Somerset Maughan, en el artículo “Painting I have liked”, publicado en la revista *Life* en 1941, confesó que lo que más le interesaba de Gauguin era su carácter. Wright, “References”, 2.

⁵³ En la novela, Dick compara a Strickland con los impresionistas: “No, no ha triunfado. No creo que haya vendido ni un solo cuadro. Cuando se habla de él, todo el mundo se echa a reír. Pero yo sé que es un gran artista. También se rieron de Manet. Corot no vendió ni un solo cuadro”. Somerset Maughan, *Soberbia*, 82.

⁵⁴ Rudolf y Margot Wittkower hacen alusión a la creación en solitario como característica propia de los artistas. Wittkower y Wittkower, *Nacidos*, 68.

⁵⁵ En la novela se especifica que “sus ojos brillaron de una forma extraña, como si estuviese contemplando algo que arrebatara su alma hasta el éxtasis”. Somerset Maughan, *Soberbia*, 90.

El símbolo no era para nada una metonimia, era real. Mira, en el maravilloso libro de Somerset Maughan no había nada que pudiera fotografiar como reflejo de la nostalgia del pintor por el trópico. Por eso, en los primeros compases de la película verás que estaba esta imagen [...] estaba inspirada en una pintura real de Gauguin, y es una diosa tahitiana, y el pintor la adquiere incluso en París⁵⁶.

Pero antes de cumplir su sueño, destruirá los de otros (minuto 41). Con la actitud desentendida de aquel a quien no le importa en absoluto el prójimo, contempla cómo le abandona la mujer de Dirk Stroeve (Steven Geray), el pintor que le ha acogido en su casa de París y al que anteriormente había echado de su propio estudio. El odio inicial a Strickland se ha convertido en amor. Es la atracción del genio: “Me voy con Strickland, Dick. Ya no puedo estar más contigo”. Mientras esto ocurre, Strickland silba ocioso la obertura de *El poeta y el campesino* de Franz von Suppé, cuyo argumento repleto de enredos amorosos convierte la escena, desde su punto de vista, en una comedia. Pocas veces la música anempática fue tan cruel.

A partir de entonces el tono de la película cambia por completo⁵⁷. La música dejará el genio de lado para centrarse en otros aspectos de la personalidad de Strickland. Ha cumplido su sueño. Vive sin competencia alguna, sin necesidad de entrar en el mercado del arte y sin nadie que se interponga en sus planes. Vive en un lugar considerado por entonces exótico, donde la otredad no es juzgada. Gauguin, meses antes de embarcarse a Tahití por primera vez, escribió a Odilón –quien le intentaba convencer de quedarse en Europa–: “Gauguin se ha acabado para aquí, no volverán a ver nada más suyo”⁵⁸. También se acaba aquí el Strickland europeo. El feroz genio ha encontrado la paz. Una paz que se reflejará en ciertos aspectos de la música.

3.2. El artista y su obra

La música juega un papel fundamental en este aspecto, ya que la obra de Strickland nos es vedada hasta el mismo final. Esté fuera de campo intencionado –justificado por el texto original⁵⁹– nos permite imaginar su estilo a través de las palabras y expresiones de los personajes. Sin embargo, es la música la que aporta una mayor y más completa información.

Si bien el ambiente del taller podría ofrecernos datos relevantes, el hecho de tratarse del lugar de trabajo de Dick, hace que toda la información posible quede ensombrecida por la duda. No sabemos de quién son los bocetos que llenan las paredes. Tampoco de quién es el gran lienzo inacabado al fondo de la habitación. Tan solo una pista, el dibujo que traza Strickland en el mantel del restaurante, nos sirve de adelanto a la gran sorpresa final. La figurilla femenina de la Polinesia⁶⁰ es la fantasía de un artista que sueña. Una fantasía que, a primera vista, parece reflejar el influjo del pensamiento eurocéntrico dominante. No obstante, será determinante en la consecución de su objetivo vital. Además, es parte de la construcción del personaje como artista de vanguardia pues, al igual que Matisse, Derain o Picasso, Strickland no podía más que poseer uno de esos tesoros primitivos en su taller (figs. 1 y 2).

Nuestra visión de su obra será la de los espectadores diegéticos, es decir: Dick y Geoffrey. La de Dick es la mirada de un pintor y, por tanto, la de alguien con conocimiento y experiencia. En su opinión, Strickland es un genio cuya obra será recordada en el futuro. Pero también es el

⁵⁶ Citado en Susan Felleman, *On the boundaries*, 40.

⁵⁷ Y lo hace no solo en el sentido musical y narrativo, sino a través de un cambio en el color de la imagen, que pasa de blanco y negro a sepia, aludiendo así a la diferencia entre la ciudad y la naturaleza. Este cambio en la fotografía sería criticado por Bosley Crowther en su crítica de 1942. “THE SCREEN. The Moon and Sixpence”, *The New York Times*, 1942, consultado el 19-02-2022. <https://www.nytimes.com/1942/10/28/archives/the-screen.html>

⁵⁸ Gauguin, *Escritos*, 7.

⁵⁹ En la novela, Dick pone de manifiesto que Strickland se niega a enseñar sus cuadros. Somerset Maughan, *Soberbia*, 82 y 86.

⁶⁰ La pieza fue obra de la escultora islandesa Nina Saemundsson. Su trabajo puede verse en lugares como la Galería Nacional de Arte de Reykjavik (Islandia), el lago Tjornin de la misma ciudad, el New York Waldorf Astoria Hotel (Nueva York), Central Park (Nueva York), o Griffith Park (Los Ángeles).

hombre que le ha robado a su mujer, cuyo retrato desnudo encuentra abandonado en el taller. La música refleja, por tanto, emociones encontradas de admiración y odio. Emociones, todas, que despierta un genio. Los metales, en un acorde sostenido en volumen creciente, transmiten la violencia de un sentimiento repentino. Una violencia que será sustituida por la razón, cuando un arpeggio descendente acaba con el arrebato de Dirk, presto a destruir el lienzo de Strickland. Tal ha sido la impresión, tal el odio, que no podemos más que imaginar una pintura maravillosa. En la novela, Dirk describe el momento de la siguiente manera: “era un cuadro maravilloso. Me quedé sobrecogido de espanto. Había estado a punto de cometer un crimen horrible. Me alejé un poco para verlo mejor y mis pies tropezaron con el raspador. Y, al tener contacto con él, me estremecí”⁶¹.

En la película (minuto 48), son los elementos cinematográficos, de forma más sutil, los que nos transmiten esas mismas sensaciones. La voz *over* del narrador nos informa del tema: un desnudo de mujer. El rostro es el de la mujer de Dirk, Blanche Stroeve (Doris Dudley). La expresión ante la pintura que se nos oculta es estremecedora. La música parece dar la vuelta al lienzo y mostrarlo de forma explícita. Todo ello nos hace ver, sin verlo, que el estilo, el trazo, el color, y el dominio de la técnica de Strickland son los de un genio capaz de despertar la furia del más tranquilo y elevar el volumen de toda una sección de metal. Capaz de hacer volver a sus cauces la locura.



Figura 1. Dibujo de Charles Strickland en el mantel del restaurante, y figurilla sobre la mesa de su taller. Fotogramas de *Soberbia* (Albert Lewin, 1942).

A los ojos de Geoffrey, la obra de Strickland ofrece otros matices. Su interés no es tanto profesional como personal⁶². Su conocimiento del arte es simple y general. De él, sin embargo, obtenemos las impresiones más claras.

No había duda de que aspiraba a algo; yo no sabía a qué, y es muy posible que él tampoco lo supiera. De nuevo la sensación de que era un poseso. No parecía muy cuerdo. Hubiera dicho que si no me enseñaba sus cuadros era porque, en realidad, no le interesaban. Vivía sumergido en un sueño y la realidad no tenía el menor valor para él. Mi impresión era que trabajaba en un lienzo con todo el ardor que fluía de su violenta personalidad, olvidándose del mundo en su esfuerzo por dar forma lo que veía con los ojos del espíritu, y luego, una vez concluido, no el cuadro, pues creo que rara vez acababa nada, sino el afán que él

⁶¹ Somerset Maughan, *Soberbia*, 155.

⁶² En 1925, Albert Lewin escribió un artículo para el volumen 5 de la revista de su fraternidad (Pi Lambda Phi), titulado “Botticelli in Hollywood” donde hablaba de la patología del genio y del culto llevado al extremo, de un artista cuya genialidad le empujaba a crear obras definitivas que quedarán para la eternidad. Felleman, *On the boundaries*, 46.

consumía, ya no se preocupaba más. Nunca le satisfacía lo que había hecho; sus obras eran insignificantes comparadas con la visión que obsesionaba su fantasía⁶³.

En la novela, Geoffrey concede a Strickland ciertos rasgos que recuerdan a Van Gogh, como el arrebató y el ardor creativo. Otros son cercanos a Cezanne, como el hecho de dejar las obras sin concluir. Gauguin se consideraba un salvaje, pero no en el sentido violento de la palabra. Para él, el ser salvaje era ser libre y vivir en paz, en comunión con la naturaleza, con el mundo: "decididamente el salvaje es mejor que nosotros. Te equivocaste un día cuando decías que yo estaba en un error al decir que era un salvaje. Y sin embargo es cierto: soy un salvaje"⁶⁴. Strickland es, a la vista del periodista, la fusión del artista genial. Si bien, es finalmente Gauguin, y su visión interior, el que predomina. Según María Dolores Jiménez Blanco: "Se trata de emociones y sensaciones que se originan en el propio pintor y que hacen referencia a una visión interior: es esta visión interior la que obsesiona a Gauguin, la que quiere plasmar en sus obras"⁶⁵. Esa es también la visión de Strickland. En la película, todas esas sospechas se disipan en su primera visita al taller. Su expresión y la propia música, nos trasladan a esa visión interior de armonía, tan alejada, y tan cercana a la vez, de la violencia arrebatadora.

Mientras Strickland coloca sus lienzos en el caballete uno por uno (minuto 50), la voz *over* de Geoffrey recuerda su impacto: "Las pinturas que vi aquella tarde están hoy en museos y colecciones privadas. No pude reconocer su belleza y originalidad, pero me di cuenta de que las pinturas tenían fuerza. Me emocionaron de una forma que no puedo describir". Al principio, la música no busca una melodía determinada. Las cuerdas tienden al agudo, transmitiendo con sus notas punzantes la confusión y la música empieza a fluir por el cauce de la melodía. Las cuerdas, ahora suaves, acompañadas de la flauta y el clarinete, dan lugar a una melodía de tendencia ondulada que transmite paz y recuerda la imagen de un mar tranquilo, como aquel con el que sueña el pintor⁶⁶. Ante el último lienzo, Geoffrey queda al fin maravillado. *In crescendo*, se incorpora la orquesta, hasta que la música se pierde en la charla de los dos hombres.

No será hasta el final cuando la obra se muestre por fin ante nuestros ojos (minuto 123). La relevancia de la escena queda patente en el uso del color. El sepia había dejado atrás los grises de la ciudad. Ahora, el arte deja atrás cualquier otra realidad. El color, ese elemento tan importante para Gauguin, y que él comparaba con la música, se presenta ante el espectador en toda su magnificencia (fig. 2). Esta cuestión es enfatizada en la novela por el propio Geoffrey: "Evidentemente, los colores y las formas tenían un significado especial para Strickland. Sentía la necesidad imperiosa de expresar algo, y creaba formas y colores con esa sola intención"⁶⁷. Lewin no podía más que traspasar estas palabras al celuloide.

Como toda obra maestra de un genio, la de Strickland es descubierta de forma póstuma (minuto 123). Este muere de lepra. Enfermo y débil, pinta hasta el último aliento. El doctor Coutras (Albert Bassermann), en un intento por investigar las causas y ampliar sus conocimientos, se topa con algo inesperado:

De repente vi lo que parecía un mundo mágico. Entonces, vi que las paredes estaban llenas de pinturas, desde el suelo hasta el techo. Era indescriptiblemente maravilloso y misterioso. Era como presenciar el génesis del mundo. Una especie de jardín del Edén. Un himno a la belleza humana. Una alabanza a la naturaleza: sublime, indiferente, hermosa y cruel. Me quedé atónito. Comprendí que aquello era el genio. No estaba preparado para el impacto que me causaron esas inspiradas pinturas. En una cabaña tribal, tan lejos de la civilización.

⁶³ Somerset Maughan, *Soberbia*, 89.

⁶⁴ *Ibid.*, 228.

⁶⁵ Gauguin, *Escritos*, 17.

⁶⁶ Tiomkin suele recurrir a este tipo de construcción melódica en el caso de situaciones y elementos que aportan paz y tranquilidad, como paisajes hermosos o mujeres adultas de gran madurez y dulzura.

⁶⁷ Somerset Maughan, *Soberbia*, 173.

Laurence Wright, basándose en las referencias de la novela, compara esta obra con la obra maestra de Gauguin *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?* (1897)⁶⁸, conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston. En la versión de la película, obra de Dolya Goutman⁶⁹, las referencias son claras. La figura que recoge los frutos del árbol puede asimilarse a la figura central de la obra de Gauguin. Los vestidos de las mujeres siguen los motivos y colores que vemos en los de *Tahitianas en la playa* (1891), del Museo d'Orsay, o *La Orana María (Ave María)* (1891) del MET. Las criaturas de aspecto monstruoso y la estatua –la misma que tenía en su taller de París y que vuelve a aparecer en la mesa de la cabaña– son la trasposición de la estatua y las figuras de rostro deforme del cuadro del pintor francés. Si bien en otras cuestiones, y al igual que ocurre en general con el personaje de Strickland, parece haber ciertas reminiscencias de otros artistas de la vanguardia, como *Las bañistas* de Cézanne o el estilo de Matisse. Sin embargo, ante la querrela interpuesta por el hijo de Gauguin⁷⁰, Lewin se vio obligado a buscar otros referentes, unos de estilo y época muy diferente: *El nacimiento de Venus* de Botticelli (1482) y *El baño de las ninfas* (1514) de Bernardino Luini.

Me hice con una copia, una fotografía, de una famosa pintura [...] La Primavera de Botticelli, y la agrandé hasta que alcanzó el tamaño del muro completo, entonces le dije a Doyla que debería repintar todas las figuras clásicas, sin cambiar un detalle de la composición, pero convirtiendo todas las figuras en chicas tahitianas... y los cipreses... todos en palmeras⁷¹.

En todo caso, es la obra maestra de Strickland. Las palabras del médico nos ayudan a identificar la genialidad del artista en cada detalle. La música nos revela esa visión de la que hablaba Geoffrey, que obsesionaba la fantasía del pintor, y que solo habíamos podido sentir a través de la música. Es ahora cuando entendemos, al fin, el significado de lo salvaje.

El doctor se acerca a la cabaña entre la maleza. Un ritmo de tom tom acompaña una melodía en tonalidad menor de la sección de viento madera⁷². Es la selva amenazadora en su estado más puro, pero también convencional. Todo cambia cuando abre la puerta de la cabaña. Un segundo de silencio es suficiente para crear expectación. El descubrimiento de las pinturas hace que la música cambie por completo, como cambia la actitud del doctor Coutras. La melodía, ahora en tonalidad mayor, es llevada por las cuerdas, suaves y brillantes, acompañadas por una flauta, cuyos arpeggios elevan la visión a maravilla. Las cuerdas y la flauta aportan ciertas connotaciones femeninas que aluden a la belleza en sus múltiples significados: la madre naturaleza, las mujeres tahitianas, y Ata, la mujer con la que Strickland ha encontrado al fin la paz que le ha permitido crear. Por otro lado, los arpeggios de flauta serán utilizados por Tiomkin en otras ocasiones, en relación con la naturaleza y la libertad. Tristemente, el montaje impide apreciar la música, que queda totalmente eclipsada por el diálogo⁷³. Una música que, sin embargo, es esencial para que el espectador comprenda la trascendencia de la pintura de Strickland y su condición de

⁶⁸ Laurence Wright, "References", 7-10.

⁶⁹ Dolya Goutman fue director de arte en Paramount Studios. Estudió Arte en Chicago y Filadelfia, y trabajó como profesor en el Moore College of Art & Design. Era conocido como el retratista de Hollywood. Algunos de sus cuadros forman parte de la colección de la Casa Blanca. Sharon G. Hoffman y Amanda Mott, *Moore College of Art & Design* (Mount Pleasant: Arcadia Publishing, 2008), 63 y 85.

⁷⁰ Lewin obtuvo permiso del Museo para utilizarla, pero el hijo de Gauguin le puso una querrela y solo la usó como fuente. Felleman, *On the boundaries*, 42.

⁷¹ Felleman, *On the boundaries*, 43.

⁷² Este tipo de ritmo es propio de la música de los nativos americanos. Aunque se pueden dar diferentes variaciones, en el cine la más común es cuatro intervalos regulares, con acento en el primero. Principalmente llevada por la percusión. Pérez García, Lucía. "Dimitri Tiomkin y la música del western (1940-1967). Análisis de las contribuciones de un compositor europeo a un género cinematográfico genuinamente americano" (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2017), 542.

⁷³ Tiomkin tuvo muchos problemas con el montaje de su música en sus primeras películas: "En aquellos primitivos días el músico no tenía permitido entrar en la sala de montaje, la misteriosa provincia de los técnicos de sonido, maestros de una nueva magia que hablaban en términos crípticos (niveles, decibelios, fundidos). Por supuesto, ellos no tenían ni idea de música [...] *Resurrección* fue mi primera experiencia en la constante guerra con los técnicos de sonido". Tiomkin y Buranelli, *Please don't*, 158.

obra maestra. Al tratarse de una ficticia, no reconocida culturalmente, el espectador no puede asociarla a la maestría⁷⁴. Es entonces cuando entra en juego, no solo el diálogo, sino la música, capaz de convertir cualquier objeto ante nuestros ojos.

La orquesta, como un incendio, recuerda la melodía que escuchamos en el taller. Por entonces, la obra aún nos era vedada. Ahora, en toda su magnificencia, vuelve a diluirse ante nuestros ojos, para retornar a nuestra imaginación. “Strickland había creado una obra maestra. Entonces, por orgullo y soberbia, la destruyó. Pero en sus últimas grandes pinturas, consiguió lo que quería. Su destino estaba cumplido. Su vida, estaba completa”. La voz *over* del narrador sobrevuela la imagen de las llamas, cuyo color parece reflejar las pinturas. Entre ellas, la única superviviente: la figurilla femenina. Como una apoteósica performance final, la obra asciende a los cielos, dejando tan solo el recuerdo del sueño cumplido, la imagen de la visión interior, y un nombre: Charles Strickland.

3.3. El artista y las mujeres

Este aspecto podría estar incluido en cualquiera de los apartados anteriores. Sin embargo, su importancia exige dedicarle un capítulo aparte. La especial relación de los grandes artistas con las cuestiones amorosas de toda clase ha dado lugar a algunas de las historias, anécdotas y leyendas más sonadas de la historia del arte. Entre las cuestiones que atañen al amor no hay consenso, si bien el hecho de anteponer el trabajo al compromiso es uno de los rasgos más comunes de los llamados artistas geniales. Mientras unos optan por el celibato, otros prefieren disfrutar del amor con libertad, sin cadenas que los aten. Ambas opciones pueden derivar de o tener origen en la misoginia. El interés y fascinación que generan estos temas en relación con la figura del genio –ya sea desde el punto de vista moral, antropológico, crítico o, incluso subconsciente–, lo convirtió desde los inicios en uno de los argumentos principales de las películas sobre artistas. Prueba de ello es que, en *Soberbia*, el comportamiento de Strickland con las mujeres se convirtió en el eslogan publicitario más repetido.

En la novela, Strickland lo deja claro: “No tengo tiempo para esas tonterías. La vida no es suficientemente larga para el amor y el arte”⁷⁵. Sin embargo, serán tres las mujeres que pasarán por su vida: Amy Strickland (Molly Lamont), Blanche Stroeve (Doris Dudley) y Ata (Elena Verdugo). La primera es abandonada cuando Charles decide que quiere ser pintor. La segunda, acaba muriendo de locura cuando este la deja para marchar a la Polinesia. Y la tercera, llora su muerte. A ninguna le sonríe el destino, pero todas aportan algo a la obra maestra del genio. La música es la clave.

Amy no será testigo de su arte. Ella solo conoce al banquero. Nunca aparece junto al Strickland artista. Cuando habla de él, hay completo silencio. Lo que ella aporta a su obra es el ambiente propicio para la decisión. Geoffrey la describe en la novela como una mujer que posee el don de la simpatía y que consigue que todo a su alrededor parezca bueno⁷⁶. La Amy de la película toca el piano con movimientos fluidos y delicados. Su música es la de una esposa que busca lo mejor para su marido. El problema es cuando el marido absorbe ese don y se lo arrebató. Con su marcha, se lleva, no solo el corazón, sino también la música de Amy, que nunca más vuelve a tener melodía.

Blanche, a petición de su marido Dirk, cuidará a Strickland cuando caiga enfermo en París. El odio inicial se convertirá en casi una obsesión⁷⁷. La música, en lenta evolución, llegará a convertirse en un tema de amor convencional protagonizado por los violines. Y amor será lo que Blanche aporte al arte de Strickland. Ello se hará patente en su retrato: no hay obra maestra sin amor. La reacción de Dirk –ya comentada musicalmente– lo dice todo. La aportación de Blanche

⁷⁴ Aurea Ortiz y María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1995), 180.

⁷⁵ Somerset Maughan, *Soberbia*, 92.

⁷⁶ *Ibid.*, 22-23.

⁷⁷ A la pregunta de Geoffrey de por qué se interesó en ella, Strickland responde: “No sé, ella me odiaba. Eso me divierte. Bueno, además me atraía”.

saldrá a la luz al final, en una obra maestra llena de figuras femeninas, cuya esencia supo captar gracias, en parte, a sus retratos. Pues el mismo Strickland reconoce que la práctica era uno de los motivos para estar con ella.

Finalmente, Ata, su esposa tahitiana. A diferencia de Gauguin, Strickland no experimenta la vida nocturna de Papeete a su llegada. Poco después de aterrizar en la isla, contrae matrimonio con una joven nativa. Ata es la Pahura de Gauguin. Al igual que las anteriores, amará al pintor con toda su alma. Pero, a diferencia de ellas, verá su amor correspondido hasta el final. Ella se arroja ante él. Aguanta, serena, opiniones imperdonables: “las mujeres son extrañas bestiecillas. Puedes tratarlas como a un perro. Puedes pegarles hasta que te duelan los brazos y, aun así, te siguen queriendo. Supongo que no tienen alma”⁷⁸. Ella es la personificación del amor. Un amor tan inmenso y verdadero que consigue cambiar por completo al pintor y convertirlo por fin en artista, en maestro, en genio, en inmortal. Antes de Ata, era solo un bohemio loco, lleno de dolor y rabia. Después de ella, Strickland es un ser en paz con el mundo. “Hay algo que quiero decirte pero no puedo encontrar las palabras adecuadas”: “amor”.

El amor verdadero va a venir expresado musicalmente a través de la voz de Ata. La dulce melodía que canta a su hijo, acompañada por una flauta de bambú como las que describía Gauguin en sus escritos, se irá introduciendo en el personaje de Strickland hasta hacerse con su propia esencia. Se trata de una melodía de carácter pentatónico y figuración simple, que va directa al corazón de Strickland, y lo apacigua, como apacigua al niño en su cuna. No es una melodía occidental, sino de aire exótico. Es, pues, esa otredad que buscaba el artista, la libertad con la que Gauguin definía a los salvajes. Unos salvajes que, decía, son mejores que nosotros. Él, ahora, también es salvaje: por ello su arte es mejor.

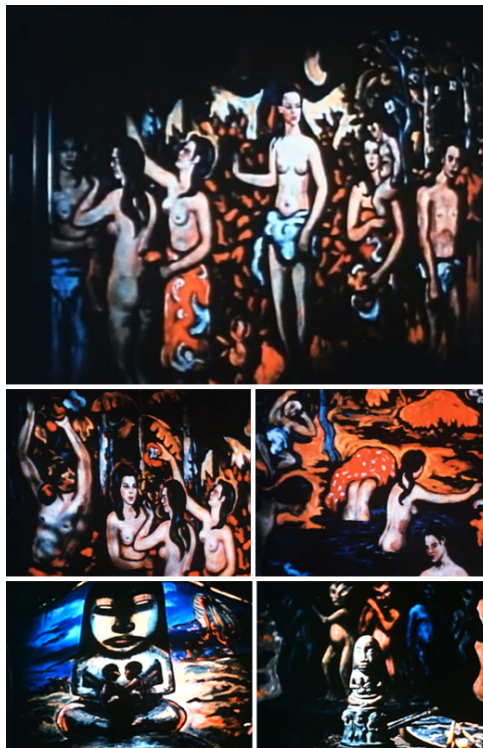


Figura 2. Pinturas murales de Charles Strickland. Fotogramas de *Soberbia* (Albert Lewin, 1942).

⁷⁸ Las palabras están tomadas literalmente de la película y forman parte de la personalidad del personaje protagonista. Cuestiones como esta obligaron a incluir la advertencia inicial para el espectador.

4. Conclusiones

La música demuestra ser una herramienta esencial a la hora de construir la imagen del artista, y de este como genio, en el cine. Al tratarse de cuestiones intangibles e internas, la psicología y la moral, la inspiración y los impulsos que mueven a estos personajes, son mucho mejor expresados a través de un elemento igualmente inmaterial como la música.

Tiomkin consigue deconstruir las diferentes facetas del artista, para finalmente generar un entramado unitario que nos ayuda a comprender a Charles Strickland como hombre, artista y genio. De este modo, la música asociada al concepto de genio se va a fraguar entre conversaciones, asociando así la idea al debate que se viene fraguando desde la Antigüedad. En cuanto a la obra propiamente dicha, la música jugará un papel fundamental, ya que será la que transmita y describa lo que nos es negado a los ojos. Por último, las mujeres, pues es la actitud hacia ellas la que predomina en las campañas publicitarias siendo, por tanto, un tema importante. Aun pareciendo personajes secundarios, maltratados al extremo por el protagonista, son ellas las que finalmente configuran su obra, aportando musicalmente su alma, su espíritu y su amor incondicional. Lo mismo –en cuanto a relevancia argumental dada por cuestiones de producción– ocurre con el exotismo, el cual va a conquistar el alma del artista a través de Ata.

Para ello, Tiomkin emplea tanto su experiencia vital y cinematográfica, como recursos que le serán útiles en trabajos posteriores, haciendo de esta obra uno de sus referentes en cuestiones como la construcción narrativa, la investigación o la instrumentación. La importancia de la misma queda patente en la preferencia del compositor, quien la consideró siempre como una de sus favoritas, así como en la nominación a los premios de la Academia.

5. Conflictos de intereses

Ninguno

6. Referencias bibliográficas

- Aldarondo, Ricardo. *Películas clave del cine de aventuras*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2008.
- Altman, Rick. *Film/Genre*. Londres: The British Film Institut, 1999.
- Bignel, Jonathan. "Television biopics: question of genre, nation and médium". En *A Companion to the Biopic*, editado por Deborah Cartmell y Ashley Polasek, 5-85. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020.
- Black, Gregory D. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press, 1999.
- Camp, Gregory. *Scoring the Hollywood Actor in the 1950s*. Londres: Routledge, 2021.
- Derby, William y Jack Du Bos. *American Film Music: Major Composers, Techniques and Trends*. Jefferson: McFarland, 1999.
- Fabris, Dinko. "Music and Gesture in Caravaggio's Paintings: A Film". *Early Music*, 37, 3 (2009): 521-523.
- Felleman, Susan. *On the Boundaries of the Hollywood Cinema: Art and the Films of Albert Lewin*. Ph.D., City University of New York, 1993.
- Gauguin, Paul. *Escritos de un salvaje*. Madrid: Akal, 2010.
- Gauguin, Paul. *Noa Noa: the Tahitian Journal*. Nueva York: Dover Publications, Inc, 1985.
- Hoffman, Sharon G. y Amanda Mott. *Moore College of Art & Design*. Mount Pleasant: Arcadia Publishing, 2008.
- Jacobs, Steven. *Framing Pictures*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2021.
- Loukides, Paul y Linda K. *Beyond the Stars: Locales in American Popular Films*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1993.
- MacDonald, Laurence E. *The Invisible Art of Film Music: a Comprehensive Story*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
- McDonagh, Fintan. *Edward Dmytryk: Reassessing his Films and Life*. Jefferson: McFarland, 2021.
- Leonard B. Meyer. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- Ortiz, Aurea y María Jesús Piqueras. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

- Pérez García, Lucía. (2023). "La colección de arte de Dimitri Tiomkin: relaciones entre arte y música". *Imafronte*, 30, (2023): 168-184.
- Pérez García, Lucía. *Música de cine en femenino. Las mujeres en la filmografía de Dimitri Tiomkin*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021.
- Pérez García, Lucía. "Dimitri Tiomkin y la música del western (1940-1967). Análisis de las contribuciones de un compositor europeo a un género cinematográfico genuinamente americano". Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2017.
- Platte, Nathan R. *Musical Collaboration in the Films of David O'Selznick, 1932-1957* (Dissertation). Ann Arbor: University of Michigan, 2010
- Pratas Cruzeiro, Cristina. "O activismo artístico na Revolução de Outubro e na actualidade: algumas considerações". *Convocarte*, 5, (2017): 99-118.
- Rogal, Samuel J. *A William Somerset Maughan Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 1997.
- Scott, Ellen. *Cinema Civil Rights: Regulation, Repression, and Race in the Classical Hollywood Era*. New Jersey: Rutgers University Press, 2015
- Somerset Maughan, W. *Soberbia*. Barcelona: Plaza & Janes, 1975.
- Sotheby's. *Russian Paintings: Including Property from the Dimitri Tiomkin Collection*. Volumen 12115 de Sotheby's London. Londres: Sotheby's, 2012.
- Tavernier, Bertrand y Coursodon, Jean Pierre. *50 años de cine Americano*. Volumen II. Madrid: Akal, 2006.
- Tiomkin, Dimitri y Buranelli, Prosper. *Please Don't Hate Me*. Nueva York: Doubleday, 1959.
- Walker, John Albert. *Art and Artists on the Screen*. Surrey: Institute of Artology, 2010.
- Wittkower, Rudolf y Margot Wittkower . *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982
- Wright, Laurence. "References to Gauguin paintings in Somerset Maughan's The moon and sixpence". *Literator*, 35, 1 (2014) 1-12.
- Wullschlager, Jackie. *Chagall*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2008
- Young, William H. y Young, Nancy K. *World War II and the Postwar Years in America: a Historical and Cultural Encyclopedia*. Volume I: A-I. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC, (s.f.).

7. Recursos electrónicos

- Crowther, Bosley. "THE SCREEN. The Moon and Sixpence". *The New York Times*, October 28 1942. Consultado el 19-04-2022. <https://www.nytimes.com/1942/10/28/archives/the-screen.html>
- "MOON & SIXPENCE cue sheet -DT_Page_6". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. Consultado el 24-04-2022. https://dimitritiomkin.com/18135/moon-and-sixpence-the-cue-sheet/moon-sixpence-cue-sheet-dt_page_6/
- "MOON & SIXPENCE cue sheet -DT_Page_7". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. Consultado el 24-04-2022. https://dimitritiomkin.com/18135/moon-and-sixpence-the-cue-sheet/moon-sixpence-cue-sheet-dt_page_7/
- "Moon and Sixpence, The: Poster Art". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*. Consultado el 20-04-2022. <https://dimitritiomkin.com/18131/moon-and-sixpence-the-poster-art/>
- Sherk, Warren M. "The Moon and Sixpence". *Dimitri Tiomkin. The Official Website*, 2007. Consultado el 15-04-2022. <https://dimitritiomkin.com/328/august-2007-the-moon-and-sixpence/>
- "Sotheby's. Catalogue, Russian Paintings, L12115 /Lot 171". *Sotheby's*. Consultado el 18-04-2022- <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/russianpaintings/lot.171.html>