

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



**UT PICTURA KYNESIS: RELACIONES ENTRE PINTURA
Y CINE**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Jesús del Real Amado

Bajo la dirección del doctor:
Francisco Calvo Serraller

Madrid, 2007

ISBN: 978-84-669-3124-3

Universidad Complutense
Facultad de Geografía e Historia
Historia del Arte III
Tesis doctoral
Dirección: Dr. Francisco Calvo Serraller
Noviembre 2006

UT PICTURA KYNESIS
Relaciones ente pintura y cine.

Jesús del Real Amado

Agradecimientos	2
PRÓLOGO	3
CAPÍTULO I	
TOPOGRAFÍA DE ENCUENTRO	22
Cineastas, historiadores y literatos	29
Retrospectivas	32
CAPÍTULO II	
ESPACIO TIEMPO Y SENSIBILIDAD	36
Intraducibilidad	37
Percepción y movimiento	45
La mitad del arte	48
Impresionismo en fotogramas	58
Capturando la luz	64
CAPÍTULO III	
LA SEDUCCIÓN DEL LOGOS	72
La cuestión teatral	72
Aristóteles <i>in audio</i>	83
Desajustes semiológicos	88
Formación de la metáfora	98
Tradición del <i>ut pictura poesis</i>	102
Desliteraturización	117
CAPÍTULO IV	
MULTIPLICIDAD TEÓRICA	127
<i>Qualia</i> cinematográfica	127
Varia teórica	137
En el tiempo de <i>Las Meninas</i>	151
La irresistible tendencia onírica	164
Teatralidad en Piranesi	169
El plano desplazado de Eisenstein	171
CAPÍTULO V	
CINE DE VANGUARDIA	181
De la vista Lumière a la mirada de Pollock	192
<i>On</i> Pollock	198
CAPÍTULO VI	
REFLEJOS DE LA MEMORIA	204
Sin palabras	214
Bibliografía	227
Filmografía	251

AGRADECIMIENTOS

Agradecer es una acción donde el recuerdo raramente alcanza al unísono a quien todos quisieras, por eso antepongo una salvaguarda de excusas ante el olvido pasajero. Así, mi reconocimiento a aquellos profesores de esta Universidad y, en especial, a los de esta Facultad, que han agotado mis dudas, con cita aparte al profesor, y ya amigo, Antonio González por su generosidad intelectual y cuidados constantes, al profesor Calvo Serraller porque sus columnas “babélicas” son pilares de este trabajo y al que agradezco también haber aceptado la dirección de esta tesis, al profesor Delfín Rodríguez por sus cambios propuestos, tan rigurosos como sugestivos, al profesor Antonio Castro por afianzar el punto de vista del cual partimos y al profesor Íñigo Marzabal por la complicidad, acentuada en el final de esta tesis, esperando que continúe.

A mi familia y amigos por entender y sobrellevar el ensimismamiento que produce la escritura, ahora sé que me recuperarán. A mis compañeros de trabajo por estar en los momentos en los que no llegaba. A mi hermana por querernos más todavía, a Ana por la ilusión de futuro, a mis padres y a Carlos por generarlo, a Jesús, amigo del alma, a Adelaida por el portento revelador de los días, a Jesús, Antonio y Jesús por hacer fiesta de la rutina, a Miguel Piñón por sus desvelos informáticos, a Rosario por el vedado placer de las horas extendidas y a Antonio Jurado por su convivir plagado de serenidad.

PRÓLOGO

Cuando nos planteamos hacer una tesis bien se nos debería advertir, no ya de los problemas que conlleva la investigación en la recopilación de textos o la acumulación de lecturas, sino de la soledad del investigador de letras en la inmensidad de una biblioteca que carece de puntos cardinales. Así nuestra desorientación estaría, al menos, circunscrita y avalada al preguntarnos, en el origen de este trabajo, por qué el cine es un arte o por qué se comporta como tal, lo que, entre otras cuestiones, hace retroceder al cine y a nosotros a un estado hipocorístico donde la ingenuidad de la pregunta no conllevaría inocencia, sino transitar de lo radical a lo etéreo. Recobrar un cierto estado primitivo, donde la raíz de las preguntas genera un corpus teórico que sustente la ingravidez de la mirada.

Esta tesis es una propuesta para relacionar, desde el campo teórico, la imagen pictórica y la imagen cinematográfica, de manera neta y tajante sin buscar intermediarios que la vuelvan ilustradora de textos o que éstos multipliquen un significado *ad infinitum*. Es una tesis, podríamos decir, de enlace. Para la consecución de este trabajo más que seguir una determinada metodología, hemos realizado un sinfín de búsquedas y formulaciones difusas en experimentación próxima al método científico de prueba y error para ver si hallábamos, si no un axioma, sí una cierta hipótesis con una consistencia teórica que entroncase con los principios constitutivos que sólo más tarde íbamos a encontrar en Francesco Casetti quien se plantea la formación y validación de teorías, no sólo cinematográficas.

En el inicio de la investigación están los estímulos de la cinefilia, una “filia” concebida tanto como amante del cine, como saberse uno de los tantos hijos criados en la cultura, entendida como conocimiento, que de las películas emana. Lo que nos ha hecho ver cientos de películas sólo con el gusto como impulso primero, que más tarde se ratificaría en las teorías que se relacionan en la bibliografía. El gusto por la mirada no sólo ha sido receptivo, es decir sentarse y ver; es el mismo afán el que impelía los cortometrajes que este doctorando realizó, dándole la posibilidad de manejar todo el proceso en la elaboración de un film, aunque sea breve.

Elegimos la máxima horaciana, *ut pictura poesis*, porque en ella vemos el transcurso de una pérdida de dominio del texto sobre la imagen pictórica. Con este espíritu, transformamos el lema *ut pictura poesis* en *ut pictura kynesis* con el afán demostrativo de emparejar dos procesos y así como sucedió en la pintura, también en el cine. Pretendemos ahondar en esa cuestión, básica por otra parte, del comportamiento del cine como un arte, respondiendo no desde trazados técnicos, ni biográficos o desde la exposición de obras que lo conviertan en tal, sino desde planteamientos teóricos, más allá de la teoría literaria, que engargen la teoría del arte con la cinematografía.

Buscar una palabra para sustituir el segundo término de la proposición se nos hizo complicado, obviamente por la inexistencia del cine en la Antigüedad. Optamos por “*kynesis*” porque este término, al abrigo de este examen, guarda una relación esencial entre la pintura y el cine: el movimiento. Será éste uno de los puntos desarrollados en la tesis donde la superación del conflicto nos lleva a considerar este dinamismo como un elemento de transición entre las dos artes. Así mismo, somos conscientes en la transcripción de κίνησις por *kynesis* hubiera sido más correcto sustituir la “y” por “i”. Quizá por una mayor evocación de lo griego, quizá por la unión que puede significar una “y” entre un rotundo primer término latino y un segundo griego más forzado por romper con un lema muy instaurado; y sobre todo por la más sugerente visualidad que nos aporta, hemos preferido subvertir la transcripción.

El deseo de capturar la imagen es, a nuestro juicio, tan semejante entre las dos artes, que cuando leímos en Giulio Carlo Argan que Caravaggio en *La vocación de San Mateo* se apartaba el *ut pictura poesis*, sospechamos que ese principio también era aplicable al cine y era por ahí por donde empezar. Esto que se podría interpretar como una iluminación, era la clave interpretativa de una profunda intuición, de aquel gusto sin explicación, de un gusto que se encontraba a la espera de Kant. Ese salirse del *ut pictura poesis* venía a ratificar, a nuestro juicio, el modo de superar una teoría literaria que no colmaba nuestras expectativas visuales.

Con esta premisa la investigación se ha desarrollado en bibliotecas, filmotecas y museos. La biblioteca de humanidades de esta Facultad de Geografía e Historia ha sido el centro donde consultar tanto los libros y revistas existentes como los numerosos préstamos interbibliotecarios, asimismo las bibliotecas del CSIC para un estudio de *Las Meninas* al detalle o la Biblioteca Nacional para admirar las láminas de Piranesi. Los museos y centros de arte también han sido fuente de elaboración, tanto en sus bibliotecas y videotecas como con sus exposiciones, así el Reina Sofía o el MACBA para ver exposiciones y estudiar los diferentes catálogos que entroncan directamente con la investigación propuesta en esta tesis. En este sentido hay un doble recorrido, no es igual saber que en el Prado están *Las Meninas* y verlas cuando uno quiera, que aprovechar un ciclo de cine y pintura en la Filmoteca Nacional con películas de difícil visionado particular. Igual ocurre con las exposiciones en el Centro Pompidou de París donde se vienen realizando excelentes exposiciones sobre el movimiento de las imágenes, relacionando así habitualmente cine y pintura y enmarcando tajantemente al cine dentro de las artes plásticas. De tal manera que viene siendo frecuente encontrarse tanto en el Reina Sofía como en el Pompidou ciclos de cine o de audiovisual, que al margen de exposiciones relacionadas, prosiguen dentro en ese ambiente de correspondencia artística. También hay que destacar las diferentes exposiciones en galerías de arte como Elba Benítez con Alexander Sokurov, o la Fundación La Caixa que con Bill Viola, se convirtió, por unos meses, en el mejor cine de Madrid.

Con todo esto, a los años de formación universitaria del doctorando, hay que añadir otra década donde se estudia los aspectos internos del cine, desde el guión a la iluminación pasando por la dirección de actores o la disección, con José Luis Borau, de los espacios de rodaje. Se puede establecer un doble viaje desde la praxis cinematográfica a la teoría artística y a la contemplación y análisis de películas; y desde aquí volver a cualquier punto, utilizando cada estrato como cedazos para la composición de esta tesis.

Las dificultades, si es de rigor señalarlas, están en relación con el pánico ante el blanco de la página, del lienzo o de la pantalla que es un lugar, un sentimiento común en las artes plásticas o la escritura. Otras dificultades de índole material con relación a autores extranjeros numerosas veces citados como tan poco traducidos, provoca una apertura cultural, con un precario equilibrio, que no queda referida sólo al conocimiento de palabras, sino a la manera en que cada autor se enfrenta o se relaciona con el cine y la pintura. Así para un estudiante medio, educado en una tradición de enseñanza secular pobre en idiomas, y sin ánimo de hacer estadísticas, en los estudios anglosajones hemos observado una preponderancia por el dato, su rigurosa compilación estructura el discurso. Obtenido el dato, los autores franceses introducen la profundidad ensayística que afianza teorías, quizá en pelea con los estudios italianos, donde en su avalancha de palabras hay que estar atentísimo al detalle del que depende toda la información. Asimismo señalamos que las traducciones, si no se indica otra cosa, han sido elaboradas por el doctorando.

Se podrá echar de menos ilustraciones, imágenes o fotogramas reflejados en el texto, pero a nuestro entender este tipo de imágenes, fundamentalmente aquéllas que provienen de películas, quedan desvirtuadas y entroncan más con el aspecto textual, que con la imagen-movimiento que pretendemos ver, pues no son fotogramas lo que vemos en la página ya que éstos sólo son en celuloide, y si decimos que son fotografías, se aleja, según señalamos en la tesis, de la naturaleza secuencial del cine. Quizá un término neutro sería el de figura o imagen, de esta forma, preferimos hacer una correlación teórica, desde la teoría misma, que no tener que hacer una abstracción teórica de la imagen que nos acerca a aquello de lo que precisamente queremos desprendernos.

En este trabajo hemos tratado de demostrar que hay una estrecha posibilidad de enlace entre la pintura y el cine, fuera de elementos técnicos. Estimamos que este estudio indaga en la relación del cine con la pintura o las artes plásticas buscando una cierta naturaleza común de la imagen y que en buena medida confirman las exposiciones que con este carácter se van celebrando con mayor frecuencia. Como si al tiempo que se cierran salas cinematográficas de exhibición acostumbrada, en cada museo se abriese otra donde el cine entra de pleno en una exhibición artística conjunta.

Lo que nos proponíamos era demostrar o conseguir una conexión entre cine y pintura con los fundamentos teóricos de esta última, establecido que manejan una serie de elementos comunes como la luz, el color y la forma a la hora de elaborar el plano, así como una mimesis ligada al espacio de representación, sea este pictórico, teatral o cinematográfico. Con el lema *ut pictura poesis* se indicará la trayectoria histórica en la que se produce la inadecuación de las leyes literarias a la imagen pictórica. Con estos elementos comunes, nuestro lema *ut pictura kynesis* ofrece la posibilidad de llevar ese recorrido a la cinematografía, cuando ésta se comporta o se concibe con las cualidades de las artes plásticas, así el cine como la pintura puede ofrecer una información y un desarrollo dramático sin la imperiosa necesidad textual. *Ut pictura kynesis* funcionaría aquí como un lema de llegada, para hablar a modo de conclusión en el último capítulo alrededor de unas pocas películas que servirían de muestra para un trabajo centrado exclusivamente en el análisis y no tan preocupado en ser avalado por una tesis. Nuestro propósito no recoge tanto el análisis de películas como la posibilidad de aplicación teórica que enlace ambas disciplinas. Así pues, las conclusiones de este trabajo se difuminan entre un pequeño estudio de películas donde pensamos que se elude la redundancia o la doble mimesis, y que además sirve para indicar los presupuestos de otro nuevo proyecto donde exclusivamente se hiciera un recorrido exhaustivo por este tipo de films. Este es un trabajo que nos ha permitido entrar en un dédalo teórico cuya resolución sería otro estudio que tensara el hilo de Ariadna llevándonos no tanto a la salida, sino a otro punto de partida.

Con esta propuesta de inicio, no había muchos trabajos que expresamente lo abordaran así, de ahí nuestro método de prueba y error. En primer lugar había que conseguir la inscripción histórica, salirnos de la sucesión lineal de hechos cinematográficos y plantearnos con la historia del arte un encadenamiento de conflictos donde aquellos hechos mantengan la Historia como una disciplina con valor resolutivo del presente. Vincularemos en un primer momento el cine con las artes plásticas, partiendo de las vanguardias históricas que lo tratan como un elemento plástico más en esa vorágine experimental, donde además de manejar, se piensa en imágenes, facilitando incluso un trasvase de términos.

Nuestra teoría se forja, más que por la aplicación rigurosa a unas obras determinadas, porque sintetiza otras tantas teorías, no con ánimo de mera enumeración teórico-artística, sino desentrañando en ellas los puntos comunes para su posible aplicación al cine. Así, desde los inicios, no tomamos a los Lumière como una exposición ferial sino como un trabajo de dirección cinematográfica donde el encuadre, la precisión de la toma o la dirección actoral ya están presente. Como presente también está la concepción teórica que relaciona al cine con las bellas artes, como indica la temprana publicación de los trabajos de Vachel Lindsay y Élie Faure, o los estudios filosóficos que mantiene Henry Bergson con el cine y que servirá para analizar sus elementos compositivos en relación al espacio-tiempo, la intrusión del espacio en el ámbito de la duración. Siendo todo ello la vía que nos lleve, entre otras cosas, a entender con Henri Alekan o Vittorio Storaro el tratamiento plástico de la luz capaz de realizar las arquitecturas más efímeras, o el encuadre de Murnau, como disposición de elementos donde debe suceder la acción.

Considerando la intraducibilidad de la imagen descartamos el análisis semiolingüístico, porque paraliza la imagen-movimiento y se desvirtúa, la convierte en narrativa, formando parte de otra estética ajena a lo visual, de esta manera, si no hay posibilidad de traducción, debemos buscar otras fundamentaciones. En comparación con otros campos teóricos, hay pocos trabajos que aborden el cine desde la pintura más allá de considerar la luz a la manera de..., o ver el plano a modo de *tableaux vivants*, de ahí que vayamos desgranando desde diversas partes, aspectos teóricos que se adecuen a nuestra propuesta.

En esa concatenación histórica del cine con las vanguardias, quizá la palabra más utilizada en ese periodo sea yuxtaposición, que en semejante *collage* superpone planos pictóricos cambiando el paradigma perspectivo del Renacimiento y buscando una planitud que en cierto modo el cine lograría con autores como Hans Richter, Walter Ruttmann o Viking Eggeling. En este modo de hacer que trata de anular el espacio de representación más tradicional y que busca una cierta bidimensionalidad, nos mantenemos dentro de la plasticidad de la imagen toda vez que la perspectiva nació en buena parte para la proyección arquitectónica y que provoca semejantes problemas plásticos a los que la visión siempre ha suscitado. El paradigma perspectivo (su práctica) no se anula, sino que se amplía y complica (El Lissitzky). Si en la Antigüedad se situaba al individuo en un espacio (teatral), en el espacio de representación renacentista el espectador puede además interpretarlo, tener un punto de vista. Con la yuxtaposición de las vanguardias todo eso se aumenta y con Vertov y su cine-ojo se multiplica, lográndose además un rompimiento de la linealidad narrativa y un trasvase de términos de unas disciplinas a otras como pintar con el tiempo, sinfonías visuales o coloristas. En suma se agranda la sinestesia en la medida que irrumpe un arte nuevo como el cine que permite añadir el desarrollo temporal a las sensaciones artísticas acumuladas en la historia del arte.

Otro aspecto que aporta el cine es la superación de la división tajante de artes temporales y espaciales en un percepto espacio-temporal donde ponderar esa actividad perceptiva que estructura el espacio o que analiza el recorrido de la mirada. La pintura representa tiempo con las imágenes a modo de intermediarias espaciales, inventando una serie de dispositivos o lugartenientes que explican la acción que representa. En el cine el tiempo es intrínseco, sin necesidad de esos intermediarios pues la acción se desarrolla, en un movimiento de graduación variable que tiene su punto de partida, en el grado cero que representa la pintura. Tiempo y movimiento (dinamismo) son dos puntos en común entre pintura y cine que sirven de base para la aplicación teórica.

Uno de los autores que nos proporciona una teoría artística en la que el cine queda inscrito por derecho es Rudolph Arnheim, del cual tomamos conceptos para ir uniendo cine y pintura, desgranando los constituyentes básicos de cada arte. Propugna la palabra como característica teatral y de entrada eso nos ayuda a desvincularnos con los análisis semióticos e ir perfilando la nitidez constitutiva de la imagen. El movimiento desgranado en dirección y velocidad engarza con el recorrido de la mirada, hay una significación que no tiene que ser señalada por el diálogo. Hay un concepto de organicidad espacial que añade coherencia aún en los estadios de representación primitivos, por eso nos resultan extraños, aunque las entendamos, por ejemplo, ciertas secuencias repetitivas de Edwin S. Porter, en *La vida de un bombero americano*, como podrían resultar ajenas, entre sus coetáneos, las representaciones del realismo emergente de Giotto en Asís. El modo de representación pictórica de Arnheim requiere tal viveza que parece sólo alcanzable con la prolongación en cine de la pintura. El cerebro actúa en base a las informaciones de tiempo y espacio que le llegan, de forma que hay que cuidar en exceso el solapamiento de información que puede producir desde la imagen y desde el sonido (el diálogo), que recibe la información literal del guión, ya que en este aspecto hay un *continuum* literario entre guión-sonido-diálogos, que no se produce con la imagen, que hay que inventar o reinventar desde el guión.

El afán por plasmar el movimiento en la historia del arte viene siendo constante desde los talles dinámicos de los cuerpos de las cuevas de Cogull pasando por todo el arte clásico hasta el cinetismo de nuestros días. Al abrir el campo psicológico de la percepción, el movimiento adquiere semejantes características de tiempo y espacio a los fenómenos “reales”, a veces hasta tal punto que lo virtual nos produce las mismas sensaciones o reacciones motoras que aquéllos (vértigo por ejemplo) y al estar considerando objetos de percepción estética, estamos obligados a conformar esas acciones psico-fisiológicas para establecer un campo conceptual común entre cine y pintura. El tiempo y el espacio entran dentro de los parámetros a determinar en pintura, siendo el movimiento un grado cero aquí, es un índice a considerar más y el cine lo vendrá a desarrollar incorporando esa relativización espacio-temporal nueva con la que medir, expandiendo el constreñido instante pictórico. El principio dinámico es el mismo en los dos, aunque la magnitud sea diferente, pues la dinámica visual es una propiedad inherente a las formas y colores.

Ese grado cero entra a formar parte del movimiento estroboscópico, donde no cabría tal posibilidad sin considerar un antes y un después. Hay movimiento, hay futuro, por la expectativa apoyada en el porvenir servido por la memoria, que hace además que percibamos esas sucesiones juntas y no totalmente sucesivas, produciéndose tanto en el cine como en los actos cotidianos, una respuesta sensorial integradora, si bien en el cine es más conceptual que física. De ahí, en parte que al tratar de analizar el movimiento con paradojas fatales como la de Zenón, el movimiento se fugue por el intervalo.

Con el Impresionismo se abandona la narratividad derivada de textos religiosos, históricos o mitológicos o al menos se embosca entre los temas que la vida moderna, industrial, propone. Hay una nueva captación de la luz, más descompuesta, que enlaza con esa disgregación de los elementos pictóricos que forma la historia del arte, si entendemos ésta como un acercamiento progresivo del punto de fuga de la perspectiva renacentista hacia la superficie del plano, hacia el límite del lienzo, llegando incluso a romperlo (Lucio Fontana). Ese acercamiento irá descomponiendo el juego de luces y sombras caravaggiesco, la figura manierista se irá retorciendo hasta convertirse sólo en forma, el paradigma perspectívico que se debatía en el fondo del plano se complica ahora en coordenadas múltiples en su superficie, afectando a luces, colores y formas que son ahora susceptibles de individualidad, aquí la luz, más tarde los planos cubistas,

luego nos quedaremos solo con el color de Rothko que enlaza con la inmaterialidad de James Turrell donde la luz mas que ver da que pensar.

El Impresionismo convoca unos temas de tratamiento semejante entre la pintura y el cine: las placas autóchromas que reflejan el interés por el claroscuro, los temas *plein air*, las estaciones, los trenes y la vida urbana en general. Como consecuencia Jacques Aumont lo enlazará, recogiendo las palabras de Godard, con la figura de Lumière como último pintor impresionista. Así el tren de Monet, se nos viene encima en ese recorrido del punto de fuga perspectívico hacia la superficie del plano, que en pintura llevará a esa disgregación de elementos y que alcanzará al cine en cuanto éste sea tratado de manera tan plástica como aquélla. La autonomía de los elementos es capaz de generar cierta comunicación, de forma que no necesite el *récit* textual.

La disgregación lumínica la podemos observar en los sincromistas que partiendo desde presupuestos pictóricos alcanzarán con sus investigaciones el manejo de la luz como un elemento plástico a modelar. Este tratamiento por separado establece una correspondencia artística que aumenta la terminología respectiva y amplía la teoría de la sinestesia y la Gesamtkunstwerk del siglo XIX. Se puede hablar de sinfonías cromáticas o ritmos de color, percepción rítmica del tacto y tanto en pintura como en cine se podrá hacer referencia a una función simbólica de la luz, una función estructuradora del espacio escénico y una función atmosférica, que prolongan espacios, más allá de comparaciones superfluamente estilísticas, donde la luz desmenuzada de pigmento entra a formar parte integrante en la película reconvertida en fotón, más que ser inspiradora a la manera de algún afamado pintor.

En este alejamiento de la palabra, proponemos una mirada teatral, precisamente para determinar su ámbito de dominio principal, aún buscando elementos de la representación que nos puedan resultar comunes. La dramaturgia de la perspectiva sobre el plano, pasa a engullir al espectador en la dramaturgia, a situarlo en el espacio representado, entrando en un espacio-tiempo semejante al pictórico. En el teatro la palabra es la que conduce el drama que además está encorsetado al perímetro del escenario donde se desarrolla la acción. Si hacemos teatro filmado, encorsetamos de igual manera al cine. La palabra, como el decorado teatral, funciona como síntesis: la primera sintetiza la acción a la que está restringida el teatro; el decorado sintetiza el espacio. Ambos logran una expansión en la novela, ganando en concreción visual en la pantalla, pero sin perder de vista el común denominador de la palabra, descartable en cine. La palabra en boca del actor teatral convierte a éste en un evocador de imágenes que el cine nos muestra directamente, sin necesidad de mediación.

En cine, buscamos una narración desliteraturizada que no base su posibilidad de comunicación en los diálogos. La narración literaria se cuelga en el cine a través de los intertítulos, los explicadores o más tarde el sonido, de aquí resulta fácil la transferencia del logos a los diálogos. Si estamos depurando la imagen, debemos decir qué sea ella.

Analizando la *Poética* de Aristóteles haremos la clasificación de los diferentes elementos que componen la tragedia, resultando ésta, fundamentalmente, una imitación de una acción que estructura el entramado del argumento. Sólo en aquellas partes carentes de acción, recomienda, se resolverá con el lenguaje, de forma que la acción se ajuste a la *praxis*, mientras la manifestación del pensamiento se ajusta al *logos* retórico. Llevado esto al cine, habría un encuentro de tiempos: el que cuenta la imagen y el de los diálogos. Para nosotros la banda, canal o pista que registra el “sonido fonético” sería realmente donde se depositasen los “materiales de expresión” narratológicos derivados de esa parte literaria (los intertítulos, etc.) en donde el cine se puede apoyar para transmitir información y completar el componente visual sólo en caso verdaderamente necesario, ya que la elocución llega a oscurecer la acción.

La inserción histórica referida anteriormente, nos parecería demasiado fragmentaria si sólo nos referimos a las vanguardias, debemos retroceder más allá del invento cinematográfico propiamente dicho que enlace con una génesis en las cámaras oscuras y el afán de enmarcar una imagen a través de una máquina, y por otro lado llegar hasta la segunda mitad del siglo XX que es donde se puede hablar de una epistemología del medio cinematográfico, entendido esto como posibilidad de investigación sobre la naturaleza y extensión del conocimiento.

Los análisis semiológicos, a nuestro juicio, suponen una detención sobre la imagen, pararla, y esa detención de la imagen-movimiento supone una desnaturalización del medio, una muerte del objeto que habrá que transgredir, traspasarlo, darle otra vida en forma de letra. Se crea así, un estado oximorónico, se contraponen dos formas contrarias para crear otra nueva, que aunque nosotros no compartamos, sí apreciamos una cierta superación de antinomias sin salida a las cuales otro tipo de trabajos aboca. Por decirlo brevemente, se sabe que se desnaturaliza pero se hace, se convierte el film en algo citable, en una cita donde las comillas o la cursiva del texto nos remiten de alguna manera al film. De esta forma, si no podemos hablar desde el punto de vista semiolingüístico, nos quedaría hacerlo desde una semántica de contenidos históricos. Si no podemos desvirtuar un film a través de aquel análisis, si no podemos inscribirlo en una mera sucesión lineal de acontecimientos cinematográficos, sólo nos quedan las respuestas estéticas a preguntas que nosotros mismos lanzamos en temas como el que aquí planteamos, que parte básicamente de un comentario de G.C. Argan al cuadro de Caravaggio *La vocación de San Mateo*, al proponerlo como abandono del *ut pictura poesis* consiguiendo así una imagen pictórica no traducida de la literatura.

Cabría también hablar metafóricamente, si incorporamos la imagen como elemento primero en su génesis, que posteriormente puede llegar a la formación de palabras. Si hemos visto elementos como el tiempo, el espacio y el movimiento comunes a la pintura y el cine. Si el texto queda desvirtuado en su significación en base mismo a su imposibilidad de significación plena y “texto” deviene en film o cuadro. Si, en definitiva, la metáfora nos libra de no entender el texto al pie de la letra, vemos como la desmaterialización lingüística, va despejando el camino entre cine y pintura. La metáfora es para nosotros el elemento de unión de la imagen y la lengua, con una doble función: por un lado desliteraturiza en el sentido de buscar en fuentes ajenas al lenguaje, es decir en la imagen; por otro amplía ese lenguaje cuando semantiza la imagen. Es el elemento que nos permite desligarnos de los análisis semiolingüísticos; en nuestro caso, tratamos la formación de la metáfora desde la imagen que provoca y la provoca, el estado preparatorio conceptual antes de que se semantice. Así, dejar de hablar metafóricamente es dejar de pedir excusas por utilizar un léxico que en buena medida la imagen ha ayudado a forjar.

Desde que Simónides de Ceos iniciara el recorrido del *ut pictura poesis* en torno al VI-V a.C. la preocupación se centra en intercambiar las propiedades sensitivas de la pintura y la poesía, o bien utilizar las cualidades pictóricas para fundamentar una teoría artística en el caso de Platón. Establecido tácitamente el *topos* en la Grecia clásica quedará expreso en Horacio y toda la ausencia teórica que encontramos en la Edad Media va a quedar satisfecha a partir del Humanismo renacentista, donde el proceso de comparación artística va en aumento en ininterrumpida línea hasta nuestros días. En el Renacimiento se retoma buscando equiparar la pintura con el prestigio social literario, recuperando pronto el debate sobre las cualidades artísticas con Leonardo como adalid de la pintura. A partir de aquí el *ut pictura poesis* ya no se centrará primordialmente en dilucidar las mayores o mejores cualidades artísticas, pasaremos de las comparaciones

competitivas a los paralelismos artísticos, donde podremos establecer el mayor o menor grado de dependencia y acercamiento textual o pictórico.

En el recorrido histórico del *ut pictura poesis*, estudiamos con la profesora Galí la formación original del *topos*; Rensselaer Lee estudia su aplicación y “deformación” en el Renacimiento: el *ut pictura poesis* de inicio tiene una finalidad de realce social de la pintura; conseguido esto y también como consecuencia, se deriva hacia el famoso parangón artístico; por último, es el encorsetamiento que sufrió la pintura por forzar la máxima horaciana y atenerse a unas normas literarias. La tendencia a la unidad artística del Renacimiento quebrada por la tendencia hacia lo múltiple del Manierismo y Barroco hacen que el *topos* horaciano se convierta a partir del XVII y fundamentalmente del XVIII, siguiendo los estudios de Mario Praz, en otro tripartito dependiendo de su mayor o menor fidelidad a un texto literario. Así mismo, con este autor abandonamos las comparaciones y abordamos los paralelismos, adentrándonos más en las relaciones de forma entre pintura y poesía, ampliando la amalgama de sensaciones: de pintores que hacen poesía, de poetas que hacen pintura, de pintores que hacen cuadros como poesías y de poetas que componen a modo de cuadros. Podemos decir que se fuerza una sinonimia de valores entre literariedad y poeticidad, donde la *poesis* ya se ha convertido en literatura, bien normativa, bien inspiradora del tema pictórico.

El magma artístico de inicios del siglo XX va a dar, lo que podríamos llamar, una mayor frecuencia de intercambios del *ut pictura poesis*. La tendencia de cada parcela artística a buscar su límite, traerá un condominio prolijo de lenguajes. El juego es el mismo: paralelismos pintura-poesía, pero los registros son mayores. Si hemos hablado de un *ut pictura poesis* diacrónico, ahora podemos hablar de un *ut pictura poesis* multiestilístico donde la interpenetración de lenguajes puede abarcar diferentes épocas artísticas.

En resumen:

- *Ut pictura poesis* de formación mimética y equiparación artística.
- *Ut pictura poesis* de formación humanista, Paragone y formalismo textual.
- Paralelismos artísticos, sincrónicos y diacrónicos; yuxtaposiciones de lenguajes y materiales que nos llevan a un *ut pictura poesis* multiestilístico o bien a un *ut pictura poesis* subjetivo y disociativo.

Los últimos coletazos del *ut pictura poesis* más que plantearse la relaciones anteriores, se plantean la posibilidad misma, su planteamiento metodológico, la legitimidad de plantearse artefactos verbales o transferir métodos empleados de un campo a otro, donde podemos entender un proceso de desliteraturización que afecta a la misma literatura, en paralelo a la fragmentación artística y a la visualización en el campo semántico, que nos conduce hacia la metáfora acústica, hacia el *ut música poesis*, donde lo icónico se debate en un mimetismo formal entre significados originarios y significantes consecuentes. Nuestro acercamiento a la poesía, en este proceso de desliteraturización, nos la presenta con una máxima capacidad de sugestión visual (desde Mallarmé a la poesía concreta o las obras que presenta Charles Sandison), de forma que si hemos dejado de hablar metafóricamente, podemos llegar a decir que el texto es imagen, que el logos se vuelve imagen, lo que no justificaría su análisis semiolingüístico, sino por el contrario, vendría a culminar el proceso “designificativo” de la palabra en su inalcanzable descripción de la imagen.

Teniendo en cuenta lo analizado en la *Poética*, donde podían encontrarse dos tiempos narrativos, el de *praxis* o acción y el *logos* de la retórica y siguiendo el recorrido del *ut pictura poesis* como aplicación, errónea, de preceptos literarios, llegaremos al concepto de la doble mimesis que puede suceder en pintura y por derivación en el cine, al compartir los elementos ya referidos. Si tenemos en cuenta que mimesis es *poesis*, es decir creación del *mythos* (del argumento), si desde el guión se hace una primera mimesis y no se rectifica o no se decanta la información en el rodaje, la imagen acoge una doble mimesis (la de la propia imagen - acción/praxis y la del guión - logos/retórica) que paraliza la acción en una oposición de tiempos, puesto que no se hace una imitación primera de la naturaleza, sino de ese guión que la ha domeñado antes. La imitación directa de la naturaleza refleja la consecuencia de una acción, cuando no la acción misma (caso del cine), pero la imitación de la imitación produce un esquema estático. En muchos casos, lo que ha ocurrido al considerar fundamentalmente el cine como relato y por ende como narración, es que estos elementos no sólo han invadido una forma de contar, sino que han decidido su forma de significar, acomodando la imagen a las necesidades del relato; o bien en los análisis textuales, retrotraer la película analizada al estado embrionario de guión.

Lo que tratamos de buscar en esta correspondencia interartística es la complementariedad de lo literario con lo cinematográfico, aportando una diversidad en la percepción. Entre otros autores, Etienne Souriau establece esta correspondencia sensitiva en términos místicos relacionados con la estética de Baudelaire, nosotros la establecemos en base a la información recibida, tratando de complementar la recibida por la imagen con la del sonido, evitando solapamientos tautológicos. Dentro de estas correspondencias, no sabemos qué otra vinculación histórica sería más apropiada: ¿la literaria, la teatral, la fotográfica? El cine trasciende al teatro en su articulación de planos y espacios; a la literatura en su visualización y si ponemos en movimiento veinticuatro fotografías por segundo no tenemos automáticamente cine, sino una cierta mecánica fotográfica; además en la fotografía hay un parentesco con la simultaneidad, el cine lo tiene con la secuencialidad. La imbricación con la pintura hace que la imagen maneje las unidades de acción que el propio espacio de representación conforma, ayudando, además, el cine, a superar fronteras de espacio y de tiempo.

No es el prólogo lugar más propicio para relacionar todos los tipos de teorías que desde los inicios del cinematógrafo analizan esta creación. Sí podemos indicar básicamente dos tendencias, la literaria que se iniciaría con Béla Balázs y la plástica que lo haría con Vachel Lindsay, Elie Faure y Rudolph Arnheim. Esta división no es tan tajante como parece pues en el primero encontramos elementos en común con la segunda tendencia que si bien tiene un auge con las vanguardias históricas, va a ser eclipsada por la primera fundamentalmente a partir de 1960 hasta finales del siglo XX. Aún así, la tendencia plástica no ha dejado de producir teorías ligadas en primer lugar con los propios artistas o cineastas, y posteriormente en la década de los '90 otra mayor elaboración teórica, al incorporarse el cine como imagen en movimiento a las exposiciones museísticas.

Si hemos hablado de la desvinculación textual del *ut pictura poesis* que ofrece Caravaggio, nos referimos ahora a otra pieza representativa de este proceso: *Las Meninas*. No presenta texto al que afianzarse; prescinde de la *pone* (a diferencia de *El matrimonio Arnolfini* que deja su rastro: *fuit hic*); trasciende la simpleza de lo escrito convirtiéndose en epítome barroco del instante, como correspondencia entre lo temporal y lo eterno, produciéndose un separación de la *poesis*, convirtiéndose en *ut pictura pictura*. El cuadro crea su estructura forjando un sinfín de miradas que marca su autorreferencialidad, es decir, sin necesidad de una realidad que lo complemente (como

en las “perspectivas urbinesas” el tema es la propia perspectiva, aquí la propia pintura), generando un *work in progress* de atención teórica y mediática, enseñándonos, en una mirada íntima pero exhibicionista al mismo tiempo, el medio desde el medio mismo, devolviendo paradojas a quien lance silogismos, retándonos a la osadía intelectual desde el asalto visual, aquel *sapere aude!* horaciano.

A la audacia del saber le contraponemos ahora la angustia del goce atormentado: Piranesi. Si el siglo XVIII produjo un cambio en la mirada, una angustia ante lo sublime que nos aproxima a una finitud insoslayable, también incorporará la imaginación al conocimiento, atenuando los efectos de aquélla. Si hasta ahora nos hemos referido a los elementos que forman parte tanto del plano pictórico como del cinematográfico, las cárceles piranesianas servirán de enlace común entre estos dos mundos que anuncian un estado onírico producto de una razón desbordada de monstruos. Fábricas de sueños, que introducen la imaginación como arranque de hipótesis e instrumento de progreso investigador. *Carceri* con sus dimensiones descoordinadas entra a formar parte de ese desplazamiento perspectivo que cuestiona el espacio pictórico, haciéndonos, en este caso, un tanto más partícipes de él. Así Eisenstein aprovechará su teoría del montaje para explotar una de sus láminas, como si Dziga Vertov con su cine-ojo se hubiera adentrado en ese espacio multiplicado de perspectivas a modo de El Lissitzky, y que también podemos ver reflejado, en nuestra opinión, en una secuencia de coordenadas múltiples de *La Huelga*, donde la yuxtaposición vanguardista se hace patente.

Inscrito el cine en el proceso creativo de las vanguardias históricas en el siglo XX, se produce otro cambio en la mirada que se inició en el XIX con el Impresionismo y el nacimiento del cine y que acabará en el XXI con una mirada que ha pasado desde lo retinal a lo óptico, llegando a lo virtual, de sentimientos cuasi-electrónicos. El espacio temporal que incorpora el cine enlaza también con esa nueva percepción que propone el maquinismo donde se multiplican las metáforas sobre la velocidad, invadiendo todo el arte de cinetismo. La relación de obras y artistas sería tan ardua de enumerar que invadiría más espacio del necesario en este prólogo y abarcaría desde Duchamp hasta Bill Viola, que en sus últimas obras utiliza la pantalla de plasma para resaltar la textura de los pigmentos devolviendo, como diría Rodin, el tiempo a la mirada. Tan sólo reseñar el cambio que se produce en la exhibición de las películas, a finales del siglo XX llega al espacio del museo produciéndose una contextualización del film entre las obras plásticas, tal como proponía Vachel Lindsay en los inicios del mismo siglo. Sin ser del todo una novedad, puesto que las galerías de arte venían haciéndolo desde las vanguardias, sí que hay una mayor investigación teórica que engarza, indubitadamente, la plástica y la cinematografía, en un arte del movimiento, en el movimiento de las imágenes.

Si se ha propuesto a Lumière como último pintor impresionista, nuestra propuesta acabaría con Pollock como pintor donde aquella fragmentación, que inició la vista Lumière, se lleva a cabo tanto desde lo emocional como desde lo formal. En Pollock se convoca la importancia del negro, la relevancia de la línea en la formación de planos abstractos, la soledad de Hopper, la concatenación de cuadros y el formato casi de pantalla cinematográfica que convoca la fragmentación de la mirada. La visión de sus cuadros nos retrotrae a una percepción que amplía la mirada y los trazos de sus pinceladas, una sensación consecvente con sus desplazamientos al realizarlas que apela a varios sentidos para ensimismarnos con sus pinturas. El ritmo frenético que se puede apreciar, enlaza con esa desfragmentación histórica de los elementos pictóricos y con el tratamiento de los mismos en plena superficie de la tela, como si no considerase la ventana abierta del Renacimiento y fuera a sobrepasar a Picasso en su descomposición cubista, sugiriendo un espacio por las variaciones de densidad de los materiales que

emplea. Su visión se vuelve gesto, y crea la impresión de un espacio acotado, una disposición laminar que contiene varios volúmenes y que le diferencia del espacio unificado de Picasso. En esta manera que hemos establecido de tomar la historia como valor de presente, la mirada de Pollock estaría cargada de pasado, llegando incluso a considerar la figuración como un primer paso hacia la tan celebrada abstracción. Así se ha podido observar en algunos de sus cuadros como *Full Fathom Five*, *Phosphorescence* o incluso *Lavender Mist*, donde, además, deja el rastro de unas marcas, nada fortuitas, como prueba de color, que nos llevan a aquella parte derecha de *El bufón llamado don Juan de Austria* de Velázquez donde éste, parece haber limpiado los pinceles, creando, de paso, una furiosa abstracción colorista. Así, dentro de esta caja de resonancia histórica, cuando el profesor Calvo Serraller, al referirse, en sus conferencias o libros, a Pollock, nos habla de figuración, formato grande, tratamiento académico de los colores fríos y cálidos o las capas de barniz aplicadas, que harían de Pollock un pintor académico del género histórico, la ironía que en principio surge no es tanta.

Por último nos quedaría señalar un capítulo de conclusiones difuminado alrededor de una serie de películas que en algún caso pueden resultar intrascentes en comparación con la magnitud de casos como *Las Meninas* o Piranesi. A nuestro modo de entender la conclusión sería una y el capítulo de conclusiones sería como un fundido a negro a la espera de otro trabajo de análisis específico, que lo convirtiera en fundido encadenado.

El lema propuesto como título *ut pictura kynesisis* es también la conclusión de llegada. Hemos visto que elementos como el espacio, el tiempo, la luz, los colores e incluso las formas ofrecen unas posibilidades de tratamiento comunes en la pintura y el cine, añadiendo éste el dinamismo que la pintura buscaba. También nos hemos preguntado si el cine era un arte, o bien, porqué éste se comportaba como tal; preguntas un tanto retóricas que han tenido su contestación a lo largo del siglo XX, y eran cuestiones de donde partía esta tesis, para realmente preguntarnos si podemos aplicar la teoría del arte a la cinematografía. Hemos de contestar positivamente, pues no sólo son los elementos anteriores los que hacen partícipe al cine de la estética de las bellas artes, sino que su inscripción histórica enlaza con uno de los elementos más cuestionados dentro de la representación: la perspectiva. El tratamiento de la imagen hace que su sistema, su anulación o su complicación, entronque con el plano pictórico. Por último el desprendimiento textual es un fenómeno que en pintura vimos cómo avanzó, en tanto la sugerencia de la imagen hacía innecesario las inscripciones explicativas. En cine, este proceso no es tan lineal y se produce más por autores y películas que por etapas artísticas, aunque sí es común en aquellas películas de realizadores vinculados a la artes plásticas o bien al cine independiente. Nuestro criterio para la formación de metáforas nos hace considerar el lenguaje en dependencia de la imagen y no al contrario, sin mayor ánimo que en los análisis o en las críticas no se produzca esa parálisis de la imagen que la pueda desvirtuar. Y además, lo que es más grave, para que en la creación de películas aquellos tipos de análisis, aquellas reglas, no se apliquen a todo el desarrollo dramático y, por tanto, los diálogos nos lleven más a escucharla que a verla. Con el nuevo lema *ut pictura kynesisis* afirmaríamos la involución de la imagen, su detención como imagen-movimiento, al emplear la lingüística en el campo de la imagen cinematográfica, siendo posible la aplicación de la teoría pictórica desde el momento que se manejan los mismos elementos en la elaboración del plano.

De nuevo nos surge aquí otra relación de cineastas experimentales, coetáneos a la última etapa de Jackson Pollock, que obviamos por no ser necesario tan amplio prólogo. Sí diremos en este empeño histórico, que el Modo de Representación Institucional como visionado en continuidad, sin extrañeza de las diferentes secuencias cinematográficas y escala de planos derivaría el Modo de Representación Moderno (el cine clásico) que sin sustituirlo, sí es una variable estilística. Asimismo del M.R.I. también surge el Modo de Representación Alternativo donde se rompe con la transparencia narrativa y la ilusión de representación (mimesis) que estamos viendo en el arte abstracto, y al igual que aquí se mostrará unas vivencias interiores que rompen con la causalidad del relato del M.R.M. Al igual que aquella “lingua franca” del Expresionismo abstracto nos permite “leer” todavía hoy ciertas obras del último arte, hay recursos cinematográficos que remiten directamente a un Modo de Representación Primitivo, aún no cerrado, donde se producía una investigación conjunta de pintores y cineastas. Así no nos extraña ver un “negro”, un plano negro como separador de secuencias, en *Strangers than Paradise*, o la saturación de colores en referencia a los pintores del *color-field* en *Dancer in the Dark*.

Tratando de no caer en un catálogo de citas, nos referiremos a *Rompiendo las olas*, en donde Lars von Trier adapta el existencialismo con arranque en Kierkegaard pasando por el que incorpora la *Nouvelle Vague*. Así planteará cada toma de manera independiente y focalizada en cada actor con un compromiso que amplíe sus expresiones hasta alcanzar una esencia interpretativa que enlace con cierta esencia vital del espectador. En su decálogo Dogma, además, podemos observar un afán esencialista que enlaza con las exigencias de Dreyer para considerar el cine como arte, arte independiente del teatro y de la literatura, con un proceso óptico-estilístico que demanda del cineasta una elaborada sobriedad y una abstracción lumínico-espacial como marchamo de autenticidad cinematográfica. Aunque sus películas deriven de narraciones literarias, Dreyer procedía a una exhaustiva decantación textual obteniendo un guión destilado y una película espirituosa, donde la imagen (buscándola con sutiles movimientos de cámara) deviene fundamental en el desarrollo dramático, apoyándose en los diálogos o en el sonido cuando era estrictamente necesario para la trama. Así mismo aunque sus películas fueran en blanco y negro, desarrolló una teoría del color que indaga en el tipo de expresividad visto con Alekan.

En términos generales, podemos decir que en el cine de Lars Von Trier encontramos una narración donde separa lo que se cuenta a través de la imagen y lo que cuenta a través de las palabras, en *Europa*, las imágenes se alejan de lo significado por la *voice-over* que lo engloba todo, llevándolo a un extremo inefable en *Dogville*. Es una forma de contar fundamentada en la mirada que observamos también en *Speaking Parts* o *Exótica* y que la continúa Atom Egoyan en su siguiente película *El dulce porvenir*, basada en la novela de Russell Banks, ésta mantiene un narrador en *off* que Egoyan elimina, resituando toda la narración a su modo fragmentario donde el espectador es explorador sin guía. Esta forma narrativa la podemos ver en numerosos directores con eficacia semejante, caso de Alejandro González Iñárritu en *Amores perros* o *21 Gramos*, donde hay una tentación por nuestra parte de rellenar con palabras las que no constan en estos films, caso de *Speaking Parts*, con un inicio sin palabras una voz en *off* podría darnos antecedentes de los que son, de lo que hacen, de describir ese curioso cementerio de imágenes. Es algo que descubriremos poco a poco, para que al final todo encaje, porque, como se dice en esta película, “las palabras no tienen nada en especial”. La narración que se propone en estas películas, es entrecortada, interceptándose de continuo las secuencias, produciéndose un entrelazamiento de las mismas que se resuelve como un código retroactivo, como un antídoto que te salva de repente.

El talento canadiense se viene plasmando habitualmente con las películas de Denys Arcand, que con gran agudeza crítico-social no pierden la oportunidad de experimentar con la imagen, y esto ha podido repercutir no sólo en Egoyan, sino también en *Léolo*, una película gestada como un diario de imágenes e ideas, con una *voice over* que nos aleja de lo que estamos viendo, no lo describe, quizá por el tono surrealista del inicio, anuncia sin resolver, son palabras que se diluyen en la imagen, con secuencias unidas por el viento (l'eolo) del deseo de obtener lo que se nombra.

Visto un análisis con inicio en el color, podemos hacerlo ahora desde el ámbito de la novela, deteniéndonos en *Las Horas*. Sostenemos que las adaptaciones lo son del cine hacia el texto escrito, donde es el cine el que se acopla a las necesidades del texto. Para Virginia Woolf la alianza del cine con la literatura no era natural toda vez que la interioridad de los personajes literarios queda desprotegida en la visibilidad del cine, que por otra parte no trata sino descifrar grandes novelas sin fijarse en sus propias posibilidades. Para Woolf el cine nace revestido ya por las demás artes habiendo un peligro de redundancia, diciéndolo dos veces. Su idiosincrasia, el cine, la adquirirá con ayuda mínima de las palabras y con una gran carga de abstracción y movimiento que haga inteligibles las películas.

La estructura de la película mencionada, obedece, en gran parte, a la composición de las novelas de Woolf, una sucesión indiferenciada de imágenes. Situaciones novedosas que nos sorprenden una vez ya estamos en ellas pero con un espacio-tiempo perteneciente todavía al anterior párrafo-situación. En la película viene ocurriendo esto con la agilidad de imágenes no lastradas de literatura como decía Virginia Woolf, hasta que llegamos al último tramo. A nuestro entender se pierde ese espíritu virginiano, que tiende a unos diálogos un tanto intrascendentes (*Miss Dalloway* y *Las olas*), estando en el monólogo interior el verdadero desarrollo narrativo. Pero en la película el último tramo carga tintas en diálogos en vez de la imagen, como había venido haciendo hasta entonces. Si ya la película se había separado de la novela de Michel Cunningham, habría sido un buen final proseguir con esa estructura donde los episodios son sucesiones de secuencias, de imágenes; en cambio se produce un parón en esa dinámica cuando el final nos es contado (dialogado) por Julian Moore (*Laura Brown*), seduciéndonos más por la linealidad del acento teatral que por la alternancia visual que predomina a lo largo del film.

Un ejemplo en contra de lo que estamos viendo con *Las horas*, y en contra de la tesis que proponemos, es la película *Caro Diario* un interminable seguimiento en vespa para mostrarnos una Roma vacía. El capítulo primero se titula "En vespa" por si tuviéramos alguna duda al verlo montado en ella; a continuación si dice que le gusta bailar le vemos bailar, al igual que si habla de unas islas, las veremos, o nos anuncia el fármaco que a continuación le vemos pedir. En resumen anticipa con el diálogo lo que va a hacer y lo vemos, es decir se produce una doble información a lo largo de todo el film que se resuelve en nada. Otra cosa dentro de este juego entre literatura y cine es *Sostiene Pereira*. La película no hace otra cosa que narrar, contar y lo dice. La película no engaña a nadie con su propuesta: contar a través de la palabra, tal como se propone Antonio Tabucchi en la novela homónima. La película emplea al final aquel recurso cervantino del manuscrito encontrado o escrito por otro y que el propio Tabucchi recoge en forma de testimonio o declaración al final de la novela, como si una figurada visita le hubiera imbuido la inspiración de su escritura. Se trata de narrar y de ahí que la película sea un reflejo en coherencia con la novela y ambas tienen una estructura narrativa semejante, empleando fundamentalmente las palabras para avanzar la acción.

Si Jane Campion hubiera seguido ese esquema toda la trama se hubiera deshecho simplemente diciendo el doble tatuaje que ostentaban los dos policías de *En carne viva*, en cambio mantiene una información visual independiente y unos diálogos con informaciones muy puntuales para que enlacemos toda la trama eminentemente visual. Otro director hubiera optado por facilitar la trama, revelando mediante el diálogo que ambos policías poseían el mismo tatuaje y a partir de ahí proseguir. Campion en cambio opta por no revelarlo y las informaciones por el diálogo son muchas veces contradictorias con el comportamiento visual que estamos viendo: así si el policía (Mark Ruffalo) nos dice de palabra que mantiene un buen comportamiento ético, todo lo que en él hemos visto no nos lo indica, creándose tanta tensión en la protagonista (Meg Ryan) como en el espectador. Es una historia de mujeres adultas que apela a la lucidez del espectador. En cualquier otra película nos hubieran aclarado al inicio que eran hermanas para contrarrestar la imagen que dan de pareja homosexual. La anfibología lingüística que estudia Ryan en el film, la aplica Campion a las imágenes: ¿Qué estamos viendo? ¿Qué estamos oyendo? Juega con esto para mantener el suspense con una imagen que no refrenda el diálogo.

El colorido pronunciado entraña, en numerosas ocasiones, una cierta pérdida de diálogo y por ende una carga en el proceso de la imagen, desarrollando los afectos mismos. Los colores hablan del vacío espacial y de la soledad de los personajes de Antonioni, dinamizan musicales o por qué no películas enteras, desasistidas de diálogos, llevan a cabo esa máxima de Hitchcock, donde para contar una historia hay que recurrir al diálogo sólo cuando sea imposible hacerlo de otra forma, separando los elementos visuales del diálogo, ya que lo recogido en éstos no nos es mostrado y por tanto se pierde para el público. Aparte de las películas de Jacques Tati, podemos citar *Le Bal*, o *Tuvalu* que, a nuestro juicio hereda la estética colorista realizada en *Delicatessen* donde de nuevo hallamos reminiscencias de Hopper, y se continúa en *Amelie*. Aunque si hablamos de color en cine hemos de remitirnos a *Corazonada* la cual supone una renovación, en cuanto color potenciando la dramaturgia. Si Antonioni pintaba decorados, Coppola también, sólo que en vez de manejar pinturas utiliza neón y desarrolla además una *high-tech*, ampliando el espectro de tristeza de Hopper recogido anteriormente por Herbert Ross en *Pennies from Heaven*, film que a su vez retoma a modo de compendio números a lo Busby Berkeley y un cierto ensueño mágico heredero de *Brigadoon*. Curiosamente Coppola, esbozó su película entre los callejones de Tokyo leyendo a Goethe, que elaboró una teoría del color ignorada por los científicos de su época causándole no poco dolor, tanto como a Coppola perder casi sus estudios Zoetrope donde experimentó también con el color (más al modo de Newton, desde la óptica) hasta hacer de *Corazonada* una referencia visual; o su director de fotografía, Vittorio Storaro, cita ineludible para aquellos operadores y cineastas que quieran trabajar con los presupuestos de control dramático del color. Bien pintar el decorado o bien imbuirlo de luz; otra forma sería lo que hace Zhang Yimou en *Judou*, cuando cubre el decorado con telas teñidas que mezclan los dos procedimientos anteriores, otorgando un mayor dinamismo que en Antonioni y una materialidad que acerca más el drama al espectador, como si el pigmento que tiñe la tela, impregnara más profundamente la retina que el inasible neón de Coppola.

Si el color en alguna medida estructura una serie de películas, el silencio parece hacerlo con las películas de Kim-Ki Duk, heredando la visualidad mística de Dreyer y la contención de palabras de Murnau. Cuando Bazin alude a la presencia irrevocable de la cámara que aboca el cine hacia el realismo (donde no se podría mostrar un salvaje cortador de cabezas sin que se la hubiera cortado al operador), Kim Ki-Duk, en *Hierro 3*

parece burlar ésto y en la invisibilidad del personaje nos devuelve la ficción evocadora no sólo de la cámara sino también del cine. Al contrario de lo que se puede ver en *Film* de Beckett, donde la cámara atrapa al personaje, anulándolo, en *Hierro 3* perdemos la constancia de la cámara que hemos visto anteriormente y el personaje se vuelve cámara, objetivo, sin llegar a ser plano subjetivo, como si todo el misticismo de Dreyer se conjugara con la filosofía oriental para evanescerse en un proceso de sutura realizado en el mismo campo de enfoque, y pasar así, incólume ante el salvaje. Si en los años 90 encontrábamos autores que negaban el fuera de campo, remitiéndolo a un principio formal de creación, que también anulaba la mirada organizadora del mundo (el campo, la profundidad de campo, la perspectiva: todo del autor), el espectador también ha pasado de situarse en la película, de sentirla, a formar parte de ella en un cine volumétrico, hasta sentirse perdido, como los actores de las películas de Kim Ki-Duk. Vagabundean por ese campo destrozando su cuerpo, hasta que en esta película le hace desaparecer y reaparecer, en una contorsión ansiada por los artistas del *Body Art*. Así puede desaparecer el actor, el cuerpo del actor: primero se esconde para pasar desapercibido y el espectador tome su lugar; segundo, distorsiona su cuerpo y el espectador entra en su espacio; tercero se mimetiza con él a través de la cámara, volviendo a ese estado primitivo donde imperaba el silencio. Es como si la mediación de la cámara entre actor y espectador fuera realmente obviada y el actor pasase a emboscarse en el espectador, a esconderse para liberarse. Ya no sale de la pantalla para aliarse con el espectador, sino que sale del plano, del campo, para buscar la complicidad psicológica y perceptiva del espectador, no ya sólo en la narración, en la diégesis, sino también en la forma, en el ritmo.

Hemos quedado que la metáfora, en nuestro caso, es hacer imágenes, es lo que aligera de significado a la narración, lo poético del verso; por esa disolución que presenta, nos acerca a lo intangible como consecuencia común en la miscelánea apreciación artística. Por eso en este tipo de películas hay que cargar la narración en el color, en las formas, en los movimientos de cámara, en la luz... extrayendo de ellos su máxima expresividad, porque hemos visto que tienen capacidad de transmitirla autónomamente en la formación de un percepto que las englobe. Así lo vemos en *Los 5000 dedos del Dr. T* tan atípico musical como *Corazonada*, donde el expresionismo de las formas es suavizado por el color *soft* que dulcifica aquel cuento.

El arte nos salva de la muerte y la caligrafía salvará de la muerte al monje en *El más allá (Kwaidan)* donde vemos pintarse el cuerpo como parte de un ritual en una película donde los colores invadirán el paisaje sentimental y fantástico por donde transitan los personajes en pos de un *télos*, y que veremos también en *Los sueños* de Akira Kurosawa. Pintarse el cuerpo vamos viendo que es casi una constante en el cine asiático y que podemos ver de otro modo en *The Pillow Book*, donde se mezclan las delicias de la carne y la lectura. Una película con un inusitado planteamiento del tema “el pintor y la modelo”, que tan categóricamente planteó *La Belle Noiseuse (La Bella Mentirosa)*. En ambas se plasma la posibilidad del trazo, derivando en Rivette hacia ese deseo que quiere atrapar todo, hasta la sangre de la modelo, de ahí que ésta se quede helada, sin vida al ver el cuadro por desvelar su yo más íntimo. Greenaway irá, como ya hiciera Mizoguchi en *Utamaro y sus cinco mujeres* directo al cuerpo en confusión vehemente de caligrafía y pintura. Si Rivette quería la sangre y Greenaway la piel, ambos lo obtienen.

Pintarse o tatuarse el cuerpo como en *Memento* un primer paso hacia la deformación, la insoportable carga física que convoca a la destrucción del cuerpo, de las antropometrías de Yves Klein y el *Body Art* a la laceración del accionismo vienés. Así

vemos como Derek Jacobi interpretando a Francis Bacon en *Love is the Devil*, se pinta la cara para soslayar la carga física. Bacon deforma al no aguantar la fisicidad fuera de las contundentes caricias de sus amantes, y sólo mira y soporta el cuerpo a través del reflejo de las partes.

La granja de Sachem, nos ofrece un finísimo equilibrio entre texto e imagen al contarnos pequeñas historias de amor, mas condensar las imágenes resulta difícil por nuestra parte, porque las informaciones dramáticas, los avances en este sentido, se realizan por miradas que hay que ir desentrañando, *grosso modo* diremos que a una voz en *off* le sucede una información dialogada, no hay solapamiento de información. Al tiempo, se va alternando en imágenes diferentes planos que no están en secuencia temporal. Este zig-zag informativo culmina cuando se va preparando el concierto tan ansiado, algo para lo que se ha preparado al espectador buena parte de la trama, y cuando creemos que lo va a dar y lo vamos a ver, no, el sonido de ese concierto sirve para animar el fondo negro de los créditos finales.

En estas relaciones entre cine y pintura nos encontramos con una película que trasciende ese catálogo de citas donde encuadrar escenas a lo Rembrandt por ejemplo. *Lejos del cielo* establece una clave de lectura donde tanto el director como el operador formulan historias no lineales, donde el final lo pone el espectador. Manejan además los parámetros plásticos de la luz, creando volumen, formas y estructuración del plano, tratados en su momento, con Alekan o Storaro. La película parte del universo de soledad de Edward Hopper que con su manejo de la luz parece congelar el tiempo de hoteles y gasolineras. El operador Edward Lachman recogerá esos paisajes de desasosiego trasladándolos al film. Además, su director, Todd Haynes amplía estas reacciones cine y pintura, realizando una exposición en Tate Modern donde la correlación artística sigue presente y así Hopper puede verse reflejado en un ciclo de películas desde *Blue Velvet* al melodrama de Douglas Sirk. Son películas donde no hay sólo una fotografía inspirada en su pintura, sino que recogen el mundo interior que propone Hopper, que al tiempo también se inspiraba en ciertas películas para realizar sus cuadros, la soledad que desprende *Marty*, o bien de *Los niños del paraíso* de Marcel Carné le sugerirá *Dos comediantes*.

Con *La joven de la perla* tenemos ese ejemplo ilustrativo de expansión, de ampliación temporal y narrativa de la pintura en el cine. La concepción del espacio cinematográfico de Eduardo Serra, su operador, contempla, además de Vermeer, Caravaggio y Rembrandt, que sirven no sólo para forjar la luz, sino también para ofrecer un posible encuadre a los directores, como también lo hicieron Constable y Georges de la Tour en *Barry Lyndon* o Millet y Brueghel en *Tess*. Además del cuadro mencionado, en la película se puede observar la pintura holandesa del XVII con predilección a reflejar temas domésticos cotidianos. Aparte de Vermeer, en los interiores la fuerte carga perspectiva de Pieter de Hooch, la intimidad burguesa de Gerard Terborch y la amabilidad de Gerrit Dou. En cuanto a la atmósfera fuera de la casa, dígame en tabernas y ambientes populares, lo recogido por Adriaen van Ostade, con antecedentes en Joachim Beuckelaer. Y si hablamos de paisajes como un género que cuaja en el XVII, nos referiremos a la serenidad que toma en Jan van Goyen y fundamentalmente la melancolía de Ruisdael, incitando a una poética reflexiva de inscripción del ser humano en la naturaleza.

Partiendo del mencionado cuadro de Vermeer, tenemos una novela fruto de la imaginación de Tracy Chevalier que establece los prolegómenos de lo que hubiera podido ser un historia de amor. La película en buena medida se aleja de aquello que dijimos de las adaptaciones en las cuales era el cine el que se adaptaba a las exigencias

de la literatura. Aquí aparte de iniciarse todo con la mirada de un cuadro, con la imagen, el guión presenta una relación de estructuras de los personajes diferentes a las que encontramos en la novela, con la que sigue manteniendo una fidelidad emocional, que a su vez es mantenida por parte de la película con el ambiente pictórico del XVII. Se inicia desde una imagen, para finalizar en ella, obteniendo, por tanto, una homogeneidad en el proceso de mimesis, no como en otras adaptaciones que se parte de lo escrito, alterándose aquélla. En la película se nos muestra los materiales, pigmentos como si fueran comestibles, también como un proceso alquímico, que intervienen para poder pintar un cuadro, del mismo modo interviene la obsesión por el acto creativo, la obtención del dinero o el sexo desconocido. La película trabaja por encima de las palabras, como ha declarado la actriz Scarlett Johansson (*Griet*), de esta forma la película administra en silenciosas imágenes lo que en la novela es la voz omnisciente del narrador, sin caer en un fácil narrador en *off* en la película. En la novela hay varios pasajes referidos a las miradas: la de *Vermeer*, difícil de aguantar, la esperanzada de *Pieter* o la escrutadora *Maria Thins* y eso hace que se multipliquen las miradas que tensionan y estructuran la trama de la película.

La película obvia de esta manera toda una serie de pasajes novelescos, aligerando una narración ya de partida ligera, donde la seducción de la mirada también atañe al espectador, máxime cuando en la novela, después de haber mirado la escena por la cámara oscura *Griet* pregunta qué es una imagen, respondiéndola que una imagen es una pintura, como un cuadro. A la misma pregunta, en la película, se le dice que una imagen es un cuadro hecho con luz, respondiendo más que el personaje de *Vermeer* (quien lo podría haber dicho perfectamente), Eduardo Serra, el director de fotografía, el cual se ha pasado toda la película construyéndola con ese material.

Si hemos de hacer alguna referencia al cine español en relación con los valores plásticos de la pintura, hemos de referirnos a Víctor Erice como depositario además de un cine tan poético como solitario. Hemos de entender aquí cine poético ese cine que engendra una experiencia poética y que tiene un sentimiento acendrado, común con la poesía donde los códigos de representación quedarían a la espera, a modo de arias operísticas. Para Víctor Erice se trata de momentos epifánicos, coincidiendo en esto con Atom Egoyan que presenta esta epifanía resolutive en el final de sus películas, momentos semejantes a una revelación como sucede en la poesía, y que no debemos confundir con la poesía misma (los versos escritos) o con la tópica sentimental que es diferente de lo lírico. Tanto en el cine poético como en la poesía se producirían un caudal de imágenes donde el cine, a veces, presenta el objeto mismo, no ocasionándose el proceso de abstracción que requiere la poesía, pero en ambos casos se mantiene un extrañamiento de lo real, produciéndose en esa representación en suspenso, la identificación onírica. La soledad íntima, sea ésta de consecuencias ideológicas o sentimentales es la primordial fuente de una poética que entre Erice y otros “arrebatos” hace que en el cine español se siga escribiendo desde la heterogeneidad de las individualidades. Desde nuestro punto de vista, se hace difícil hablar, contemplando un ámbito internacional, de escuelas o movimientos estéticos, como podemos hablar de la calidad del cine francés o el distintivo comercial por el que se entiende automáticamente Hollywood. Quizá la escuela española como en pintura, se escriba a base de nombres rotundos en letanía: Velázquez-Goya-Picasso, encontrándonos en cine universos aislados desde Buñuel, así hoy Almodóvar, Amenábar o Medem aún conservando esa incomunicación estilística entre sí, mantienen respectivamente una fluidez expresiva con el cine clásico, el cine de suspense o la experimentación de Egoyan.

Además del llamado efecto Kuleshov, éste experimentó con el montaje uniendo diferentes rodajes de puntos geográficos distintos que aparecían así en continuidad. En *La chica del puente*, a mitad del film el diálogo se desdobra, pronunciado por cada uno de los personajes en lugares diferentes, se une por este montaje geográfico soldando la soledad compartida de los personajes. Esta evidencia de montaje, se hace también patente en Godard, al que ya tratamos desde su mirada a Lumière, como último pintor impresionista, tratándolo ahora como el cineasta que recoge y transforma aquella herencia pictórica y artística que podemos ver reflejada en *Éloge de l'amour*, un tratamiento de choque visual, disyuntivo de la imagen y el sonido. Imágenes en blanco y negro posteriores en el tiempo de la historia a aquellas del color, trastocando tiempo y color. Una madeja donde desentrañar la memoria que Godard nos la ofrece dividida en dos, como una pareja más dentro de la película, una historia descompuesta de amor, donde un autor va en busca de un film, una obra teatral, una novela o una ópera (quizá como equivalente de las fases amorosas, o bien de las diferentes edades que presenta). Desde el amor cortés, otras citas o glosas salpican la película: Picasso, Bresson o San Agustín, enlazando con dos autores que hemos tratado como Elie Faure o Barthes que mantienen el amor como un valor tanto creativo como espiritual, de resistencia poética ante la realidad.

Aparte de esta descomposición de la linealidad narrativa, está presente también la pintura, en una segunda parte colorista al modo *fauve* de Vlaminck o Van Dongen, colores salvajes que remiten al pasado, no como habitualmente se hace este remite, en blanco y negro. Un manejo del tiempo que lo hace a través de la pintura y también incorporando a Proust, cuando nos dice que un tiempo verbal en pretérito nos crea una imagen en presente, incorporando, de esta forma, como reflexión, el cine a la memoria histórica. Asimismo oímos: “una imagen nunca habla”. A lo largo de la película permanece un *off* como eco provocado por la imagen, y desde el inicio hay unos diálogos más oídos que vistos, una voz en *off* que pregunta y conduce nuestros sentidos para escuchar, no mirar, en separación tajante. De esta manera, a diferencia de lo que nos ofrecen en televisión, como dice Godard la mirada queda libre de oír, libre y no subsidiaria ante la banalidad de lo que nos ofrecen.

Si con *Lejos del cielo* hemos tratado la soledad partiendo de un contexto pictórico, con Isabel Coixet la soledad proviene de la imposibilidad de comunicar por completo aquello que más deseamos, dándonos títulos tan sugerentes al respecto: *Cosas que nunca te dije* o *Mi vida sin mi* donde tan sutil es el tono de lo dicho por Sarah Polley que se diría quisiera perderlo, dando como resultado *La vida secreta de las palabras*. De ahí su feliz encuentro con la obra teatral de Helen Hanff *84 Charing Cross Road*, donde la palabra se conduce en protagonista todo el drama. Si hay películas como teatro filmado, en esta pieza teatral tendríamos dificultades para articular un plano/contraplano a modo dialogado, puesto que los dos actores no se miran, dirigiéndose directamente al público de manera constante. Si las palabras, en sus películas, son apenas dichas, en la obra teatral la palabra se encuentra protagonista casi desnuda entre un escenario sobrio, sin alharacas luminotécnicas ni efectos especiales.

Narrada a golpe de emoción, *Mi vida sin mi* propone en su título un desdoblamiento. La voz en *off* durante la película que acompaña sus pensamientos, funciona con un valor de futuro en el espectador y nos recordará lo que tendremos que hacer; de forma semejante, lo que está escribiendo valdrá para sus hijas. *Ann* (Sarah Polley) cuenta todo, excepto lo esencial, porque hablar con una grabadora, no es realmente hablar, como no lo son los besos lanzados también a ese micrófono, sentiremos su sonido no su aliento. Si *Rewind* supone una manipulación espacio-

temporal desde la imagen, *Mi vida sin mí* supone un *flashforward* sonoro, desdoblada la película en banda imagen/sonido. Si *La granja de Sachem* nos ofreció una pauta de desarrollo de la trama amorosa con la que superar traumas del pasado, en *Éloge de l'amour* la cita de San Agustín: “La medida del amor es amar sin medida” nos empuja a que un presente blanco y negro sea tintado salvajemente apoyándonos en la resistencia poética del pasado. Desbordado el texto resta la imagen y como se ha podido ver en los desnudos tendidos de Tiziano de la exposición *Arte y Poesía* en la Biblioteca Nacional: *omnia vincit amor*. Así, *Mi vida sin mí* el anticipo de futuro ofrecido confirma las citas anteriores: el amor llega más lejos que el destino porque vence a la muerte, nuestro devenir escrito.

CAPÍTULO I TOPOGRAFÍA DE ENCUENTRO

Con el título de la tesis ya queremos poner sobre aviso respecto a las intenciones contenidas en la misma, de forma que el lema horaciano, transformado, nos pueda llevar a una desvinculación de aquellas interpretaciones que conllevan una reelaboración literaria de lo visual. Convertir el *ut pictura poesis* en *ut pictura kynesis* significará trasladar el proceso llevado a cabo en la teoría del arte por el cual la pintura se libra de un exceso de significación del texto para aislar y potenciar la imagen. Se hablará de una imagen autónoma y desliteraturizada, tratando de buscar el tipo de películas que nos proporcionen algo más que la transcripción de un guión. Nuestra propuesta de relación con las artes plásticas se realizará a través de la pintura fundamentalmente, buscando nexos de su teoría para incorporar aquellos conceptos que avancen nuestra propuesta visual.

El estudio que comenzamos se puede desarrollar al amparo de las invitaciones y demandas que desde diversas publicaciones relacionadas con la Historia del Cine se hace a otros campos de la cultura, en particular a la Historia del Arte, para que intervenga en el relato o en el análisis cinematográfico. Dos fuentes van a marcar el inicio del estado de la cuestión, desde el punto de vista de la historiografía del cine, en el ámbito español: los estudios que se plasman en *Historia General del Cine* (en adelante *HGC*) y por otra parte los realizados en *Archivos de la Filmoteca*. Los primeros llevan a cabo un programa de la materia publicado en doce volúmenes, siendo en el primero donde dejan clara su metodología, muy alejada de la acumulación de hechos:

Todas estas Historias [del cine] se han venido construyendo en flagrante ausencia de algo que, por ejemplo, ha sido un elemento central de otras historias sectoriales como la historia del arte. En esta última es posible encontrar toda una serie de ideologías de análisis, de metodologías que, en su aproximación al objeto, configuran una manera particular de entender el devenir del arte con relativa independencia de las obras que lo forman. Nada de esto puede encontrarse en el campo de la reflexión cinematográfica¹...

Por otra parte, la revista valenciana publica los textos de los participantes en el Seminario Memoria y Arqueología del Cine que se celebró en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en julio de 1996. En estos artículos se demanda a las historias del cine una metodología histórica que no sea una historia de los acontecimientos donde predomina el recuento de una serie de hechos y duraciones:

... el presente texto está concebido como una llamada de alerta, especialmente en un país como España en el que los estudios cinematográficos están en mantillas, aunque en notable y espectacular ascenso y desarrollo. Llamada de alerta ante el retorno de concepciones acumulativas y continuistas, indiferentes al método, y también sugerencia a los historiadores del cine de que ahondemos en un campo tan variopinto y rico como es la teoría de la historia o la historia general en busca de fuentes de auxilio²...

¹ Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (coord.), *Historia General del Cine*. I. Pg. 27.

² Vicente Sánchez-Biosca, "En torno a algunos problemas de historiografía del cine" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 29, junio 1998, pg. 93.

El examen que hacen Jenaro Talens y Santos Zunzunegui en la introducción a *HGC* nos sirve para relacionar las reflexiones metodológicas producidas en historia del arte e intentar enlazarlas con los presupuestos cinematográficos, enmarcado todo en un proyecto común de Historia. Tanto la Historia del Arte como la Historia del Cine son historias sectoriales de un tronco común y nuestro trabajo buscará ideas y conceptos de trasvase que vayan forjando una cierta historia de la representación visual: “La nueva historia deja de ser el viejo establecimiento de vinculaciones unívocas entre hechos o acontecimientos, para pasar a ser la compleja constitución de series y relaciones que pueden yuxtaponerse, encabalgarse o solaparse...”³ En definitiva, un modelo de Historia que no se funde en juicios de valor y proporcione más problemas que modelos.

Lo que desde estos medios se está pidiendo a la Historia del Arte es que aporte cierta diacronía estilística a la acumulación de hechos que ha venido siendo habitual en la historiografía del cine. Podemos establecer que esa acumulación, en la historiografía del arte marcó un hito con Vasari, superándose, este modelo de recopilación, con Winckelmann, que además interpreta los hechos dentro de un contexto cultural, y queda enterrado con Riegl o Wölfflin, apenas el cine acababa de nacer: “Nos parece que la tradición en la que se inscribe el trabajo no-historicista de Deleuze lo aproxima más que a los historiadores de la tradición cinematográfica, a autores como Henri Focillon o Heinrich Wölfflin (por citar dos eminentes pensadores sobre la historia del arte), para los que la *vida de las formas* no puede recibir una explicación meramente sustentada sobre los parámetros de linealidad y continuidad”⁴. Quizá por seguir esos parámetros lineales, muchas veces se insiste en la muerte del cine, siendo tan cierta como su resurrección cada vez que alguna película lo reanima. Se produce esa catalepsia por una sobre dosis de fechas destacando cumbres filmicas o hazañas cuantitativas de producción, a partir de las cuales el cine pierde sentido quedando en suspensión vital hasta nuevo hito⁵. A nuestro modo de entender, desde la teoría artística en la que inscribimos al cine, más que tratar al cine como ser que vive y muere, el cine sería un tratamiento de la imagen que añade o aumenta las coordenadas pictóricas. El tratamiento cinematográfico de la imagen empezaría con el invento mecánico hasta su conversión digital, donde su producción está al alcance de cualquiera, como están al alcance los pigmentos, pinceles y lienzos en la pintura. Este fácil manejo no supone una consecución óptima, el tratamiento de la imagen sería independiente del medio utilizado. Podemos tener todo el poderío económico hollywoodiense y plantarnos en esquemas pretéritos o trabajar desde planteamientos como los de Bill Viola, que ya analizaremos, donde podríamos establecer, con la mirada, un enlace directo desde el Renacimiento hasta nuestros días.

La cronología no tiene porqué significar sucesión necesaria, fija el hecho en el tiempo y puede servir de marco de referencia. El encadenamiento de estos hechos no tiene necesidad de basarse en una linealidad causal temporal, ya que ahora podemos concebir la historia como disciplina donde la narración consistiría en articular los diversos discursos que la sustentan, es decir un texto estratificado. Aunque según Barthes debamos abandonar la historia-relato, para abordar la historia-problema

³ Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (coord.), *Historia General del Cine*. I. Pg. 17.

⁴ Talens y Zunzunegui, *op. cit.*, pg. 33. Sobre la historiografía artística es fundamental, Julius Schlosser, *La literatura artística*, a este respecto nos dice: “Pero la grandeza y la genialidad de la creación eternamente ejemplar de Winckelmann estriba en haber contrapuesto a la historia de los artistas, predominante hasta entonces en Italia, la historia del arte en sí, o sea, las peripecias sucesivas de sus formas, indicando así el camino de la investigación moderna” (pg. 446).

⁵ Vid. Gérard Lenne, *La muerte del cine: film/revolución*; Paolo Ch. Usai, *La muerte del cine: historia y memoria cultural en el medioevo digital*.

(historia conceptual, reflexiva sobre las fuentes), la historia “es una mezcla de narración y explicación”⁶.

En un primer acercamiento podríamos diferenciar entre teorías e historias del cine. Tanto en *HGC* como en *Archivos* se hace un repaso de las distintas teorías que van conformando la historiografía cinematográfica que ambos resumen, *grosso modo*, de la siguiente manera:

En paralelo al desarrollo de los movimientos históricos de vanguardia de inicios del XX, hay una serie de teorías que van dotando al cine de su identidad artística al tiempo que lo tratan de integrar en el panteón de las artes interrelacionándolo con la poesía (Epstein), la música (Dulac, Gance) y pintura especialmente (Moholy-Nagy, Malevich); o introducirlo en los circuitos de las bellas artes, como la operación de Ricciotto Canudo de exhibir films en el Salon d’Automne parisino desde 1921 a 1923. Precisamente a mediados de esta década se empieza a usar “cine de vanguardia” entre realizadores y pensadores franceses que buscan lograr un cierto reconocimiento cultural y artístico para el cine, superando el estatuto de espectáculo popular que poseía. El rechazo a la narración institucional cinematográfica y la búsqueda de una esencialidad visual para los films serán dos de las más sólidas premisas de las prácticas vanguardistas. Se llegará así, a los años sesenta con un corpus teórico del cine que ofrece una concepción ontológica donde se fundamentan sus principios artísticos. A partir de esos años entran nuevas teorías: los ensayos teóricos marxistas, la semiótica, la narratología, la teoría de los géneros, la hermenéutica, la teoría de la percepción o la teoría neoformalista. Así mismo y sobre la base conceptual de Ginzburg se toma la denominación de microhistoria donde se consideran documentos tenidos como marginales que permiten otra visión, más pormenorizada y distinta a la oficial⁷. Podríamos decir que en los sesenta se pasa de una ontología artística e ideológica del cine (con una impregnación fuertemente realista – Bazin, Kracauer), a una profusa diseminación estética.

De igual modo, nos hacemos eco de la transformación que últimamente se trata de realizar, cambiando la Historia del arte por el de Estudios visuales o Cultura visual, donde el auge de esos términos como propuesta a un tratamiento globalizador del arte lo convertiría en una teoría o historia de las imágenes. Sin entrar de lleno en este tema, podemos referirnos a ello, viendo en estos Estudios visuales una respuesta al requerimiento de las dos publicaciones referidas, ya que en ellos se integra (o se supera) la Historia del arte, como también se desvincula de la herencia lingüística en cuanto ésta atañe al estudio de la imagen. En este sentido, los trabajos de Pierre Francastel también puede servir de antecedente y enlace, junto con Michel Baxandall (ampliamente citado en los trabajos de Estudios visuales referenciados), en esa separación de imagen y texto que desde los Estudios visuales se hace, encajando perfectamente en la explicación que de dichos estudios, hace el profesor Marchán Fiz: construcción visual de lo social⁸; incluso nos atreveríamos a decir que Francastel, hablando en términos visuales, llega a presentar una historia del arte como un gran *travelling* que iría desde las grandes perspectivas renacentistas hasta el primer plano de las botas de Van Gogh.

⁶ Michele Lagny, *Cine e historia*, pg. 51.

⁷ Vid. Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios*.

⁸ Simón Marchán Fiz “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, en José Luis Brea (Ed.), *Estudios Visuales*.

Respecto a las historias del cine, es habitual encontrarse una tipología con unas características comunes: relatos donde el historiador es testigo de los hechos; abundan los datos acumulativos de la historia donde rige la cronología y la linealidad sin afán teórico; intento globalizador y monumental donde destacan unas cimas creativas de obras y maestros (a modo de las *Vite* de Vasari); historias planteadas como gustos personales donde la cinefilia se enmascara de indagación y donde se confunde la historia del cine con la historia de las películas o de sus autores, con una estructura narrativa novelada, con pioneros que apuntan soluciones y culminación triunfal por los héroes que consolidan la formulación de un lenguaje. Nos encontramos también proyectos de historias con una visión unitaria, diríamos rotunda, alejadas del conflicto, de ese proyecto de crisis que es la historia “a la que habrá que acostumbrarse a no pedir pacificaciones. [...] Pero tampoco será preciso pedirle que recorra ‘senderos interrumpidos’ hasta el infinito, para detenerse atónita en los linderos del bosque encantado de los lenguajes”⁹. Una Historia a la que no le podemos exigir las perspectivas para el futuro, pero sí mantenerla como un valor de presente.

La visión homogénea queda fundamentada en diferentes cambios: revolución en la distribución y exhibición (los *nickelodeons*); en hitos tecnológicos (incorporación del sonido); la aparición de la televisión o los monopolios de las multinacionales. Esta homogenización se contrarresta con un desarrollo disciplinar que da como resultado unas historias tecnológicas, económicas, sociológicas, estilísticas y culturales (su cambiante identidad como espectáculo de feria, vodevil, soporte musical ...). De una gran parte de ellas se hacen eco R. Allen y D. Gomery¹⁰ que nos presentan una batería de preguntas básicas para una “guía” de cómo hacer una historia del cine, pasando velozmente por los inicios instituidos parisinos, como si los quisieran anular, para volcarse con contundencia de datos en los comienzos en EE UU. Debemos insistir, frente al mirar ahormado que propone el kinetoscopio de Edison/Dickson, el cinematógrafo satisface la mirada, y así, la vista Lumière supone embeberse en la representación o el encuadre, que constituye un gran capítulo de la historia del arte. Lo podemos ver en las primeras películas de Edison, donde hay una cierta persuasión por las cascadas que suponen una contemplación estática, dentro del discurrir del agua, frente al mayor dinamismo del tren Lumière, que propone un desplazamiento, al menos del punto de fuga. De hecho uno tiempo después, Edison montará la cámara sobre trenes para ofrecernos una naturaleza más dinámica.

Las excepciones a esas generalidades históricas se pueden observar en Paul Rotha (*The Film Till Now*, 1930) donde la estética es el motivo principal frente al empirismo técnico o industrial; Lewis Jacobs (*The Rise of the Film*, 1939) que sigue la estela de Vachel Lindsay (*The Art of Moving Pictures*, 1915) presenta una historia del cine más elaborada que las precedentes en el esfuerzo por tratar cuestiones de estilo, autores y descripción de periodos. Básicamente Lindsay es un poeta (también dibuja), epígono menor de Whitman que se relaciona con los presupuestos teóricos de Robert Henri y Arthur Dow, de quienes más adelante trataremos¹¹.

En paralelo a estas primeras compilaciones históricas existe una imbricación entre lo que ha venido a llamarse las vanguardias históricas y el cine, al que los artistas vinculados a aquéllas tratan como un elemento plástico más y que ha venido a denominarse cine experimental en tanto está liberado de las convenciones de ese otro

⁹ Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto*, pg. 18.

¹⁰ Rober Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*.

¹¹ En el nº 50, junio 2005, de *Archivos de la Filmoteca*, se recoge un estudio de Juan Antonio Suárez, “Vachel Lindsay: el cine y los jeroglíficos de la modernidad” y un artículo inédito del propio Lindsay “Jeroglíficos vistos a través del microscopio y del telescopio”, que amplían lo tratado en su libro.

cine llamado industrial. Junto a *HGC* y *Archivos* esa vía plástica o experimental viene recogida fundamentalmente en museos como el MOMA de Nueva York o el Centro Pompidou de París, con fondos de películas y exposiciones que ofrecen un panorama claramente diferenciado del que podemos ver en las salas comerciales. Es un vínculo más cercano a las artes plásticas, más próximo al taller del artista que al método de producción industrial. Así se recoge en la última exposición del centro parisino, *Le mouvement des images* y que nos sirve de epítome en la unión cine y artes plásticas¹². En ella se logra en la práctica lo que nosotros estamos buscando teóricamente. Hay una migración del público de las salas a otros espacios como el museo u otros de ámbito privado que la revolución digital permite, y aunque cambia el hecho social de ir al cine, se sigue compartiendo una serie de juicios sobre las películas, sólo que en vez de producirse *in situ* a la salida del cine, se produce de modo virtual a través de diferentes *blogs*, que vienen a sustituir el “boca a boca” de antaño.

Pero esta exposición no sólo muestra este hecho, sino que además se propone como charnela entre unas artes plásticas, tildadas de estáticas, de las cuales el cine recoge ese tratamiento de estudio, de taller de artista, desarrolladas a lo largo del siglo XX, hasta ampliar el horizonte artístico del XXI, fundamentalmente porque recoge el cine, no como un proceso de producción (entendiendo éste como sistema donde las funciones están muy delimitadas), sino como dice Philippe-Alain Michaud, comisario de la exposición: “le cinéma est une manière de penser les images, non plus à partir de la fixité et de l’unicité, mais à partir du mouvement et de la multiplicité”¹³. En este pensar las imágenes se introducen factores como el tiempo, el espacio y el color, que lo ligan con la plástica y que a su vez presenta ramificaciones que lo enlazan con nuevas propuestas artísticas, que ya no van de la mano de la mera exhibición en la sala o la filmoteca, sino del museo, la galería o la propia casa, siendo necesario “repenser le cinéma dans un cadre élargi à l’histoire de l’art à partir de ses interactions avec les autres arts”¹⁴.

Nuestra propuesta retoma esa cierta manera de pensar la imagen que presenta el cine en relación con la pintura porque, como veremos en el capítulo “Tradición del *ut pictura poesis*”, la pintura presenta una evolución en su desarrollo, en su autonomía como expresión artística, fundamentalmente referido a esa independencia de lo literario, a la información que nos va ofreciendo el plano pictórico, desvinculada de imposiciones textuales, que podemos aplicar al cine. Éste, tratado como un elemento plástico ofrece la posibilidad de informaciones separadas del diálogo, que, como veremos en “Aristóteles *in audio*”, es el elemento del crimen, la fisura por donde se cuele la literatura.

Dos obras recientes añadimos a esta síntesis del estado de la cuestión teórica e histórica, los textos de Francesco Casetti y Robert Stam que vendrían a reflejar ambas cuestiones (tanto la teórica como histórica), relegándonos a nosotros a duplicar un trabajo del que nos abstenemos. Así, sin pretender ser exhaustivos podemos destacar a Siegfried Kracauer, André Bazin y Jean Mitry con teorías atípicas ajenas al

¹² En la bibliografía recogemos numerosos catálogos con esta propuesta que en una mirada general han pasado de la relación “direccional” cine y pintura, a englobarlo en un conjunto, como el que se ofrece en esta exposición. A nuestro entender es esencial el catálogo de J.-M. Bouhours, que es un compendio de películas realizadas por artistas y otras más que entroncan con esa perspectiva plástica, con la que enlaza el catálogo *Le mouvement des images* que estamos comentando y que complementa el de Bouhours.

¹³ “el cine es una manera de pensar las imágenes, no a partir de la fijeza y la unidad, sino a partir del movimiento y de la multiplicidad”. Philippe-Alain Michaud, en la introducción al programa que acompaña el DVD de la muestra.

¹⁴ “reexaminar el cine en un marco ensanchado de la historia del arte a partir de sus interacciones con las otras artes”. *Ibid.*

historicismo, el primero desde la sociología ligada a la Escuela de Frankfurt; Bazin como cinéfilo imbuido de historia y Mitry que responde a éste desde la concepción estética¹⁵.

Cabe otro trabajo más sin parangón alguno con los anteriores, el de Godard, realizado con los elementos mismos que está historiando: vídeo y celuloide. En principio se proyectaban fragmentos de films “históricos, junto a otro de Godard y aunque se quería en principio hacer una historia audiovisual opuesta a la tradición del papel (“del texto ilustrado”), posteriormente se editaron las conclusiones en forma de libro¹⁶. El audiovisual también lo hizo el propio Godard para Canal + francés, *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998) y recientemente ha compilado estos ocho capítulos en uno: *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma* (Paris, Gaumont, 2000). Aparte de esto hay que reiterar que desde sus primeras entrevistas y críticas siempre tuvo el discurso pictórico como punto de partida y que desde *Passion* (1982) ha fundamentado más su teoría pictórico-artística, en ese intento de utilizar el mismo instrumento de comunicación y que no se produzca esa diferencia de lenguajes entre la obra y su crítica, reivindicando su diferencia entre visión y lectura: “Godard propone un proyecto de historia fragmentada en imágenes, que pone en evidencia la imposibilidad de cualquier planteamiento global y de donde acaba emergiendo la reflexión de que la auténtica historia del cine no se escribe en diacronía sino en sincronía y en la que las películas como material primario establecen constantes puentes con el arte del pasado [...] En los cuatro capítulos de la serie, Godard pone en evidencia cómo la única historia posible del cine es la escrita desde el interior del propio medio audiovisual. En *Histoire(s) du Cinéma*, Godard insiste en cómo nuestros sueños, nuestros deseos, nuestras esperanzas y nuestros tormentos han podido llegar a inscribirse, gracias al cine, dentro de la historia del mundo”¹⁷.

Nuestra investigación, sin pretender hacer una crítica historiográfica, intentará participar en ese proceso de construcción provisional de la historia del cine rompiendo sus límites con materiales de la historia del arte: “La teoría y la historia del cine, durante mucho tiempo consideradas actividades radicalmente opuestas, han empezado a dialogar con mayor seriedad en nuestros días”¹⁸. En esta misma obra Stam se hace eco de esa serie de historiadores del cine que solo se han fijado en obras maestras y directores estrella, algo que en la historia del arte, como ya hemos dicho, se dejó atrás hace tiempo; al igual que se ha podido contemporizar esa rivalidad entre la historia y la

¹⁵ Un ajustado compendio historiográfico lo realiza Juan José García-Noblejas en el prólogo a la obra de José María Caparrós Lera, *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Pgs. 13-24.

¹⁶ Jean Luc Godard, *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid, Ediciones Alphaville, 1980. En 1999 aparecieron cuatro libros que se atienen al proyecto escrito de *Introducción a una verdadera historia del cine*, además de cuatro vídeos correspondientes y los CD's con la banda sonora, como triple forma de aproximación a *Histoire(s)*. Además véase el catálogo de la exposición *Jean Luc Godard*, sobre la totalidad de la obra de Godard en el Centro Pompidou, (24 abril – 14 agosto 2006) que sirve, entre otras cosas, para que estén editadas en DVD todas sus películas y se recojan sus intervenciones televisivas y documentales donde se ofrecen numerosas explicaciones sobre su obra. Además Godard ha concebido para el Centre Pompidou, "Voyages en utopie, Jean-Luc Godard, 1946 –2006" donde prosigue con el método de *Histoire(s)* con montaje de imágenes extraídas de la historia del arte y del cine que muevan al visitante una reflexión poética y filosófica. Y decimos visitante en esa contraposición al espectador de antaño y que tiene en Godard un sugerente punto de partida para polemistas de cine-clubs que hoy debaten entre los pasillos de los museos y los blogs.

¹⁷ Ángel Quintana, “Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 35, junio 2000, pg. 186.

¹⁸ Robert Stam, *Teorías del cine*, pg. 374.

teoría¹⁹ siguiendo a Lionello Venturi, donde el crítico sin historia juzga sobre el vacío, pero el historiador sin crítica documenta la nada: “No es posible hacer crítica sin la reconstrucción de la expresión, porque de otro modo se nos escapa el propio valor de los elementos particulares de la misma”²⁰. Teniendo en cuenta la crítica como fundamento de diversas teorías; o bien, teorías que desarrollan ciertos tipos de crítica, convirtiendo, en definitiva, a la historia en un razonamiento teórico, se identifica la crítica con la Historia: “La crítica arranca siempre, del modo que sea, el acontecimiento actual del ámbito cotidiano, con sólo buscar sus significados y razones; y no es posible definir aquellos significados y aquellas razones sin reinserir el acontecimiento artístico en las estructuras de la Historia”²¹.

Pero fuera de ser un camino concluso, la imbricación histórica de una investigación sigue preocupando: llegan a existir tantos significados sobre la obra que nos olvidamos de buscarlos en la propia obra, cuando no de la obra misma, y en esa transformación del lenguaje, la palabra pasa de una anamorfosis (Barthes) hasta crear un metalenguaje donde sólo el lenguaje es capaz de desentrañar la obra en lo que Tafuri llama una crítica operativa, donde los análisis históricos están sujetos a un programa (sólo aquí es donde se introduce este valor de futuro) que configure un proyecto alejado de la dispersión histórica donde la Historia es un instrumento de razonamiento teórico: “La crítica es, al mismo tiempo, comprobación de la exactitud de las normas extraídas del análisis racional de una historia utilizada de acuerdo con las necesidades del presente”²².

El citado texto de Casetti nos actualiza el estado de la cuestión, observando que se demanda a otras disciplinas la intervención en la historia del cine. Casetti aún por una parte esa visión histórica, puesto que colabora en *Historia General del Cine* (Ed. Cátedra) y por otra elabora un recopilación de teorías, que confirman un cuerpo histórico, ya que en su opinión no hay historia sin teoría, construyendo con eso mismo la suya propia. Propone una serie de componentes para elaborar la estructura de una teoría: componente metafísico o constitutivo; componente sistemático o regulador; componente físico o inductivo, “que se refiere a la adquisición de los datos empíricos, con las formas de su descubrimiento, selección y unión; es la parte de los criterios con que se verifica o desmiente una teoría, y determina su factualidad. [...] Los tres componentes son necesarios, pues una teoría es tal precisamente porque vincula las convicciones de fondo a una organización de los datos y a una observación de la realidad. [...] En particular, vemos cómo se delimitan tres áreas: la estético-esencialista, la científico-analítica y la interpretativa”²³.

Como ejemplos podemos tomar: Teoría ontológica: Bazin, Mitry, Kracauer y Morin remiten a forjar la esencia a insertarlo en el terreno del arte y la cultura. Teoría metodológica: observar el cine desde un determinado punto de vista y sobre esa óptica modelar los datos de la investigación (sociología, psicología, semiótica...), dando por sentado la naturaleza cultural del cine. Teorías de campo: campo de observación y campo de preguntas; modos de representación, el papel del espectador, validez política del medio... No producen un conocimiento global ni en perspectiva sino transversal.

¹⁹ En arquitectura esa dicotomía surgió, según Manfredo Tafuri (*Teorías e Historia*, pg. 188) en 1758 con la obra de J.D. Leroy, *Ruins of the Most Beautiful Monumentos in Greece*, superándose casi un siglo después, con la de James Ferguson, *History of Architecture*, 1855.

²⁰ Luigi Chiarini, *Arte y técnica del film*, pg. 240. Asimismo véase sobre este tema de la crítica, Michael Podro, *Los historiadores del arte críticos*; Lionello Venturi, *Historia de la crítica del arte*.

²¹ Tafuri, *Teorías e Historia...*, pg. 212.

²² Tafuri, *Teorías e Historia...*, pg. 184.

²³ Casetti, *Teorías del cine*, pg. 21.

De este modo nuestra investigación se acerca al segundo tipo de teoría porque pretendemos una “selección coherente y acabada de datos”, pero también creemos que el punto de vista del que partimos (“la perspectiva”), en nuestro caso *ut pictura poesis*, puede acercarse a las tesis ontológicas, pues estimamos que esa formación ontológica cabe un *continuum* que la vaya aquilatando. Por otra parte también participamos de la tercera puesto que hacemos un recorrido a través de la historia del cine. Así, que si pensamos participar de las tres, también puede ser que no lo hagamos de ninguna y sea todo una mezcla incierta de teorías, donde más que ser una teoría por proponer un modelo de investigación teórica, es una teoría porque ofrece una reflexión sobre desarrollos históricos y teóricos, proponiendo un instrumento de síntesis para aprehenderlos.

En cierta medida siempre nos equivocaremos, puesto que los parámetros de la historia del cine producen vértigo en cuanto a su rapidez si pensamos que Manfredo Tafuri propone una lectura de rompimiento de la linealidad histórica, que empieza con los insertos arquitectónicos de la Antigüedad de Brunelleschi, para acabar cinco siglos después con la fragmentación de las vanguardias del XX. El cine se inserta con naturalidad en esa fragmentación vanguardista (que nosotros vemos a través de la pintura), pero al tiempo tiene que forjar su propia historia, de ahí que hasta los años sesenta aproximadamente se hable de ese periodo ontológico o de formación, para después fragmentar esa misma historia, que como hicieron las vanguardias, hacen las diversas teorías propuestas (Nuevos Cines, semiótica, estructuralismo y post, ...).

Cineastas, historiadores y literatos

Pocos son los teóricos cinematográficos que emplean con rigor la historia del arte, la más de las veces nombrada en falso para dar un aura artístico. Por tratarlo brevemente ciertos historiadores conceden al cine un valor semejante a aquella división que nunca se quiere hacer pero que se cae, entre artes mayores y estas otras que vienen a ser decorativas, industriales, “menores”, artesanías... Los cineastas invocan la historia del arte como si en verdad estuvieran inmersos en esta segunda opción y trataran, de este modo otorgar mayor relevancia a su trabajo, así Bordwell invoca la historia del arte en la introducción²⁴ y luego no hallamos comparaciones significativas: “Cuando los historiadores del arte hablan de imágenes, muy pocas veces colocan el cine en su discurso, mientras que cuando los historiadores del cine se refieren a las imágenes pocas veces van más allá del ámbito cinematográfico para reflexionar sobre la herencia que la historia del arte ha impuesto en esas imágenes que estudian”²⁵.

Un ejemplo de diálogo entre la historia del arte y del cine, lo podemos ver en la aplicación del término “clásico”. En historia del arte, habitualmente utilizamos ese término para referirnos al periodo grecolatino, o bien para referirse a un arte que ha adquirido plenitud en su desarrollo y ha compuesto unas normas equilibradas y paradigmáticas de las cuales se van a nutrir en periodos posteriores. De esta forma podemos referirnos al periodo clásico griego asociándolo al siglo V a.C., como a la música clásica encarnada por Haydn, Mozart y Beethoven entendiendo un lenguaje musical plenamente influyente. Según esto, no podemos considerar clásico el periodo 1917-1960 que propone Bordwell en su obra citada, en primer lugar porque en 1917

²⁴ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*.

²⁵ Ángel Quintana, “Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 35, junio 2000, pg. 182.

aunque ya estén los fundamentos del lenguaje cinematográfico en Griffith, queda por adaptarlo a corrientes artísticas como el expresionismo alemán, que aportará una iluminación peculiar, y al cine de vanguardia que lo aligerará en la narración. Pero quizá un elemento esencial sea en este caso los autores. Sin pretender caer en contradicciones y tratar de hacer ahora una historia de autores, sí hemos de decir que mal se entendería el periodo clásico griego sin la obra de Mirón, Policeto y Fidias. Hasta llegar al Siglo de Pericles, antes la producción artística griega ha pasado por un Periodo Arcaico (a su vez, también escindido), un Periodo Severo o primera fase clásica, hasta alcanzar la peculiar armonía, digna de imitación, de los autores mencionados. Aunque el lenguaje arquitectónico y escultórico estuviera muy avanzado la historiografía artística no reconoce el apogeo clásico sino con estos autores.

Con ello pretendemos establecer una comparación terminológica y decir que no se puede forjar el término clásico tan rotundamente en cine en 1917 cuando todavía están por venir las tendencias artísticas mencionadas anteriormente y obras de autores que van a conformar ese lenguaje; póngase por caso Ford, Wyler, Stevens y Capra (por citar directores hollywoodienses, que es la materia que trata Bordwell). Otro dato sería la llegada del sonoro, que, a nuestro juicio, sí hace variar los elementos de la imagen, aunque sólo sea desde el punto de vista de la estructura del estímulo perceptivo, éste se vuelve más complejo. Por poner un ejemplo, “el fuera de campo” se puede integrar en la banda sonora, con voz en *off* o con sonidos que todavía no aparecen en el plano, añadiendo una coordenada espacial más significativa. Súmese a esto otra complicación, según Noël Burch²⁶ el Modo de Representación Primitivo aún hoy no puede decirse que esté clausurado (primitivo no entraña que sea ingenuo o inhábil), pudiéndolo encontrar en películas que sobrepasan el periodo clásico, así lo podemos ver en *Stranger Than Paradise (Extraños en el Paraíso, Jim Jarmusch, 1984)*, una trayectoria simplificadora que rechaza, aplicando teorías de Dreyer, todo lo que no sea esencial al personaje o el decorado, donde recupera el corte a negro, que en los orígenes venía impuesto por el metraje, dando a ese intersticio un valor significativo que traspasa el mero signo de puntuación. Este autor, junto a otros como Lynch o Sokurov, van a sobrepasar este fuera de campo integrándolo a veces en el propio plano, o en todo caso anulándolo en el sentido clásico que remitía a una cierta exterioridad, en ellos esa exterioridad se anula remitiéndolo, no a una posible realidad, sino a los principios formales de la creación; todo está en el plano.

Otros autores como Gillo Dorfles encuadra el cine, fuera de nuestro propósito, entre las artes de la palabra. Arnheim sí cumple todas las expectativas. Hauser las cumple en las artes plásticas pero su desarrollo teórico sobre el cine no tiene la altura de miras que lo antecede. Gombrich no trata específicamente el cine y a veces se refiere a él desde el punto de vista del dinamismo artístico. Panofsky sí aborda la cuestión cinematográfica con ganas pero no con el tiempo suficiente, pues hubiéramos deseado si no mayor profundidad, sí mayor extensión.

Un ejemplo notable que se sale fuera de convencionalismos es Eric Rohmer, redactor jefe de *Cahiers du cinéma* entre 1957-63, director y teórico conspicuo que no solo ha tratado el cine (*El gusto por la belleza, Barcelona, Paidós, 2000*) sino la música asociada o no a éste (*De Mozart en Beethoven. Ensayo sobre la noción de profundidad en la música, Madrid, Árdora, 2000*).

Fuera de *Historia General del Cine y Archivos de la Filmoteca*, de los que ya hablamos al inicio, por lo demás, como ya abordamos en algún capítulo, las referencias de los estudios españoles a la historia del arte suelen serlo de piezas concretas, en su

²⁶ Noël Burch, *El tragaluz del infinito*.

mayor parte referidas a pinturas y en concreto a su luz concebida o lo que ya se ha convertido en un lugar común: la poeticidad del cine de Erice.

Bajo este epígrafe podemos hacer un breve recorrido histórico, refiriéndonos al estudio de Pérez Bowie²⁷ donde por más esfuerzos que se hagan no logramos ver las diatribas, según él, contra el cine de Ortega o Unamuno. Podemos observar, en cambio, en los mismos textos que propone el autor, una diferencia que hacen ambos entre la palabra y la imagen. Ortega independendiza la palabra incluso en la representación teatral y Unamuno claramente separa lo literario de lo visual sin necesidad de relación. Pérez Bowie sí nos ofrece frases como que no les gusta o les desagrada, pero no manifiestan una contundencia exagerada (al menos en los textos que nos presenta) y que puede ser debida más a las películas que hubieran visto, que al medio cinematográfico en sí.

De igual manera sí apreciamos en Machado ese hálito de manifiesta contrariedad cinematográfica; aún así, la diferencia que sostiene entre acción dramática (donde Machado/Mairena la ve sostenida mediante la palabra) y movimiento (gestual, de actores, etc.) enlaza con esa distinción que nosotros hacemos para diferenciar la acción del mero movimiento en las películas donde prevalecen los efectos especiales. Nuestro estudio sí concede valor al movimiento aunque no vaya acompañado de palabras, tal como vemos con Arnheim, pero debe tener una relevancia dramática que no vemos en muchas ocasiones en las llamadas películas de acción. Su hermano Manuel, en cambio sólo habla del triunfo de la acción en el cine, una acción, por otra parte, sin literatura. Manuel Machado está cansado de las palabras: "... un empacho general de literatura ha invadido la poesía, la novela, el teatro, sobre todo el teatro, que está exangüe y exánime a fuerza de hablar y no 'hacer' nada"²⁸. Otros autores cercanos a la tesis que planteamos sería Felipe Sassone que propone un rechazo a la palabra en el cine porque retarda la acción. Para él el cine es expresión sin verbo. Cercano a las tesis que relacionan el cine y las artes plásticas está Antonio Espina para quien el cine moviliza la perspectiva del cubismo o el futurismo²⁹.

²⁷ José Antonio Pérez Bowie, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*.

²⁸ Citado por Pérez Bowie, *op. cit.*, pg. 66.

²⁹ Para una detallada relación de ensayos literarios, periodísticos, así como su interrelación con la vanguardia artística española hasta la Guerra Civil, véase Alfonso Puyal, *Cinema y Arte nuevo*. Entre los textos recogidos aquí, cabe citar a Benjamín Jarnés, que enlaza con los presupuestos teóricos que estamos tratando de elaborar, reivindicando un arte eminentemente visual que haga del cine un "arte sin rótulos, sin rodrgiones litearios, sin una sola línea que no pueda ser expresada en imágenes". ("Cineclub", en Revista de Occidente 66, diciembre 1928, pg., 388. Cita recogida en Alfonso Puyal, *Cinema y arte nuevo*, pg. 121).

RETROSPECTIVAS

Desde los inicios cinematográficos, se puede decir que existen estudios teóricos que vinculan el invento Lumière con un afán artístico, por mucho que se trate de resaltar el tópico que el cine era un invento de feria sin futuro. Las investigaciones de Jacques Aumont, que analizamos más adelante, constatan la intencionalidad artística de los Lumière, con una experimentación fotográfica de eco impresionista en el afán de componer y descomponer los colores (en su fábrica de Lyon, ahondará en la investigación de las placas sensibles, desde las placas secas a las autóchromas), así como de la intención artística en cada toma³⁰.

Según señala Aumont en diferentes estudios, la selección de esa toma (la de los obreros saliendo de la fábrica, la del tren, etc.) frente a otras tomas, nos indica un cierto planteamiento artístico por la elección de la mirada, la composición del plano y una incipiente puesta en escena, que lo aleja de lo fortuito de una simple toma de vistas. Así lo corrobora en una entrevista André Labarthe: "... es preciso imaginar a los hermanos Lumière explicando a sus obreros que tienen cuarenta segundos para salir de la fábrica. Veo en esta intervención el germen de todo el cine que vendrá. Los hermanos Lumière dirigieron una figuración. Dirección de actores, dominio calculado de espacio y de tiempo: desde el primer film el cine necesitó de la ficción"³¹. Y aunque la denominación 'vista' pase por un uso fotográfico a mitad del XIX, que, según Rosalind Krauss³², utilizan esta denominación para no tener que usar "paisaje", hemos de remitirnos al 'punto de vista' en los Bibiena o las vistas de Canaletto, para ver también su relación con la pintura; de forma que los fotógrafos intentando alejarse, se unían más en el concepto, en la *cosa mentale*.

El estudio ya señalado de Vachel Lindsay podría bien continuar con esa tendencia donde los presupuestos artísticos vienen fundamentados en una estética que no concibe "grafos" como escritura en primera acepción. En el prólogo, de 1922, ya se hace mención al conflicto que el cine va a librar con la literatura, así George William Eggers: "las películas están eliminando la literatura de la mesa de la sala de estar". Por una parte podemos entender que el público abandonaba la lectura sustituyéndola por las películas; también podemos entender que el cine recogía la literatura de la época, no haciendo falta leer. En cualquier caso podemos observar cómo los hábitos de lectura se incorporan rápidamente a los modos cinematográficos. Es decir, no sólo se produce un traslado de los géneros dramáticos y teatrales a los argumentos cinematográficos (en general el realismo/naturalismo del XIX), sino que ese público que estaba sentado en la butaca de su casa va a querer esa comodidad de lectura al calor del hogar (lineal, argumentativo, diferencia clara de personajes...) en la pantalla. No se produce una imagen independiente, sino que se vincula y solapa a la literatura, se produce lo que

³⁰ Para Luigi Chiarini también hay una concomitancia con el Impresionismo, un cierto *modo de mirar*. *Op. cit.*, pg. 223.

³¹ Jean-Luis Comolli, *Filmar para ver*, pg. 176. A este respecto no sólo las vistas Lumière tendrían esa cierta trama e intencionalidad artística; hay una serie de vistas de unos dos minutos, realizadas en 1900 por James White alrededor de la Torre Eiffel con una serie de panorámicas, picados y contrapicados donde podemos observar aquella intención: *Eiffel Tower Trocadero Palace; Champs de Mars; Panorama of Eiffel Tower* y *Scene from the Elevator Ascending Eiffel Tower*. Incidiendo en esa incipiente dramatización y en fecha también muy temprana destacamos *Suspense* un admirable corto de siete minutos, en la línea argumental de Griffith, que parece dar nombre a todo un género antes de Clouzot o Hightcock

³² R. Kraus, "Los espacios discursivos de la fotografía", *La originalidad de la Vanguardia...*,pg. 153-154.

viene denominándose la adaptación cinematográfica, donde, efectivamente, el cine se tiene que adaptar a las formalidades literarias.

El trabajo de Lindsay nos sirve como antecedente porque utiliza un lenguaje y unas referencias histórico-artísticas y plásticas en ligazón estrecha con el cine. Lindsay propone desde el comienzo unos paralelismos entre cine y literatura, o entre cine y poesía, semejante al que analizaremos con Mario Praz³³, es decir sin confusión de campos artísticos que nos lleven a innecesarias traducciones, aunque sí apoyándose en la sinestesia para tratar de transmitir las sensaciones. Así Lindsay será capaz de acudir al dibujo en el caso de *El gabinete del doctor Caligari* (1919), o bien al analizar la adaptación de un poema de Tennyson, recurrirá a los brillos botticellianos de Mary Pickford (esta referencia a Botticelli será recuperada en los años cuarenta para referirse a la imagen difuminada de Maya Deren en *Meshes of Afternoon*³⁴). Asimismo es novedoso su planteamiento para situar el cine en los museos a semejanza de lo que hemos estado viendo a propósito de las exposiciones en el Centro Pompidou.

También encontramos unos primeros esbozos comparativos con la pintura cuando analiza *Caligari* y enlaza con el ansia vanguardista europeo: "... cuantas menos palabras aparezcan impresas en la pantalla mejor. La película ideal no contiene ni una sola palabra impresa, ya que es una imagen fotográfica continua. [...] Cuanta más variación haya en el movimiento de los objetos, de los actores y del observador, más posibilidad habrá de que exista la que puede ser llamada música espacio-temporal"³⁵. Que son declaraciones de igual tenor que hará Antonin Artaud o de las que realizará Louis Delluc y Germaine Dulac.

Dulac nos ofrece un claro ejemplo de cómo las vanguardias artísticas se preocupaban por utilizar el cine libre de temas literarios, diferenciándose de los futuristas en que éstos proponían en sus manifiestos utilizarlo como mero sustitutivo, usando las imágenes a modo de palabras. Dulac ya propone una sinestesia aludiendo a la sinfonía visual, asimilando el ritmo visual al musical, para ir más allá de lo narrativo en una concepción del cine que no excluye la vía de lo que podríamos llamar hoy el cine comercial: "Los films narrativos y realistas pueden utilizar la sutileza cinegráfica y proseguir su camino. Pero que el público no se confunda: el cine de este tipo es un género, pero no es el cine auténtico que debe buscar su emoción en el arte del movimiento de las líneas y de las formas"³⁶. Dulac contribuye con sus teorías a la elaboración de un cine experimental que rompa con el modelo literario. Su teoría del silencio le lleva a la reducción de intertítulos, apoyando la dramaturgia en los más sutiles gestos, acercándola a las sinfonías visuales donde la música sirve como punto de inspiración para filmar el movimiento de las imágenes con semejante sensibilidad a Eggeling, Ruttmann, Richter o Man Ray. Se pronuncia continuamente a favor de un cine visual sin ligazón con la literatura o el teatro, contra las trivialidades de un cine comercial que serán retomadas en los años sesenta.

³³ Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*.

³⁴ Vid. Stan Brakhage, "Maya Deren", in *Film at Wit's End, Eight Avant-Garde Filmmakers*; Véné A. Clark, Millicent Hodson, Catrina Neiman (dirs.), *The legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*, vol. I, 1: *Signatures* (1917-1942) vol. I, 2, *Chambers* (1942-1947). New York, Anthology Film Archives, Film Culture, 1984 and 1988; Bill Nichols, *Maya Deren and the American Avant Garde*; Lauren Rabinovitz, *Points of Resistance Women, Power & Politics in New York Avant-Garde Cinema, 1943-1971*; Alain-Alcide Sudre, *Dialogues théoriques avec Maya Deren*.

³⁵ Lindsay, *El arte de la imagen en movimiento*, pg. 36 y 150.

³⁶ Germaine Dulac, "Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral." en Romaguera y Alsina, *Textos y manifiestos del cine*, pg. 99. Véase, además: Regina Cornwell, "Maya Deren and Germaine Dulac..."; Standish D. Lawder, *Le Cinéma cubiste*; Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*; Gianni Rondolino, *L'occhio tagliato*.

Otras declaraciones como las de Malevich o Ragghianti van a ir configurando una línea de estudio relacionada directamente con las artes plásticas. Así Malevich, también en relación con Mary Pickford alude a la pintura: “En *Dorothy Vernon*, casi la mitad de los planos (de las secuencias) del cuadro filmado están contruidos de tal forma que al final cuesta distinguir si se trata de la filmación de un cuadro de la época de Gainsborough expuesto en el Louvre o de una filmación de personas vivas realizada en nuestra época”³⁷.

Suele ser habitual poner como primer trabajo sobre estética del cine el de Lindsay y el de Historia el de Bela Balázs, entre ambos, y como respondiendo al primero que demandaba un punto de vista apegado a la pintura, tenemos el trabajo de Élie Faure que se esfuerza por asociar la evolución del cine a las artes plásticas, sugiriendo un término, la cineplástica, que liga su desarrollo a la arquitectura, escultura y/o pintura: “Tintoret, ne disposant que de moyens immobiles, ébauche, trois cents ans avant le cinéma, la symphonie visible que nous attendons de lui. [...] La plastique est l'art d'exprimer la forme au repos ou en mouvement, par tous les moyens au pouvoir de l'homme...”³⁸

Carlo Ludovico Ragghianti, considera el cine arte visual, como la pintura, salvando así prejuicios que también salva en Arheim en aquellas fechas. Ragghianti asocia conceptos pictóricos establecidos a diversas películas, o efectos pictóricos a películas, v. gr. *Rembrandt* (Alexander Korda, 1936) o *Acero* de Ruttmann, pero va más allá equiparando el mismo proceso intelectual para entender las artes plásticas y las películas, fuera del diletantismo propagado en aquellos momentos, proponiendo un análisis específico de las películas y sometiéndolas a una estética fundamentada en las artes plásticas. Asimismo, como hemos señalado en el apartado “Cineastas, historiadores y literatos”, refleja el recelo de los teóricos del arte (1930-40) a abordar el cine, así como de los cineastas a abordar diferentes campos teóricos, dedicándose tan solo al espectáculo. Y este empeño parece haber calado en Luigi Chiarini para quien el material plástico se compone de “aquellos elementos adecuados para expresar visualmente el relato y los sentimientos que mueven las acciones de los personajes”³⁹.

Ragghianti recoge las diversas teorías que relacionan el cine con las artes plásticas (Luciani, Canudo y Balázs) y lo alejan del teatro, ya que en su opinión a éste le caracteriza la palabra, al menos en una de sus peculiares clasificaciones teatrales, esto es el teatro literario, que no le obsta para ver “che la storia del cinema è la storia del teatro como spettacolo”⁴⁰, otra más de sus clasificaciones. Esto puede parecer contradictorio desde el punto de vista que estamos defendiendo nosotros, pero es una evidencia: el cine se desarrolló en las mismas salas teatrales, incluso entremedias de los actos, la escena teatral se adaptó a las nuevas condiciones de reproductibilidad. Lo que nosotros abordaremos será la legitimación que se hace de la palabra en cine escudándose en Aristóteles y los problemas que eso plantea, que puede llegar a ser semejante a lo que hace Ragghianti con el cine derivándolo del teatro espectáculo, ya que en éste prima la visualidad y busca a través de esta vía mayores medios de expresión propios y una mayor profundidad en la teoría cinematográfica.

³⁷ Kasimir Malevich, “El pintor y el cine”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 41, junio 2002, pg. 124.

³⁸ “Tintoretto, disponiendo sólo de medios inmóviles, esboza, trescientos años antes del cine, la sinfonía visible que esperamos de él. [...] La plástica es el arte de expresar la forma en reposo o en movimiento, por todos los medios en poder del hombre...” Elie Faure, *Fonction du Cinéma. De la Cinéplastique a son destin social (1921-1937)*, pg. 12 y 31.

³⁹ Chiarini, *op. cit.*, pg. 50.

⁴⁰ “que la historia del cine es la historia del teatro como espectáculo”. Ragghianti, *Arti della visione*, pg. 151 (I).

Tanto en trabajo de Lindsay como en el de Faure podemos advertir algo que puede caracterizar aquellas investigaciones que, tomando como base las artes plásticas, ahondan en la estética del cine, esto es, su alejamiento del lenguaje, entendido éste como lo hará la otra facción, hasta llegar a la semiología y demás: “La trame sentimentale ne doit être que le squelette de l'organisme autonome représenté par le film. Il faut qu'elle serpente dans la durée sous le drame plastique comme une arabesque circule dans l'espace pour ordonner un tableau”⁴¹. Así mientras en los sesenta y setenta se impulsaban estos estudios, podemos ver el trabajo de Henri Alekan⁴², reconvirtiendo el pigmento de los pintores en luz de cineastas, no sólo desde una postura técnica como le correspondería desde su trabajo de operador, sino también estética, añadiendo el dinamismo de los contrastes como se pudiera estudiar en los caravaggistas, o el espacio descoordinado de Piranesi, incorporando la luz a las artes plásticas, entendiendo éstas como aquellas donde de alguna forma se maneja o moldea, teniendo en cuenta además la etimología, donde plástico deriva del griego *plasso* que si bien es formar, figurar y modelar, también es imaginar, forjar e inventar una combinación inusitada de ideas, como recoge M. H. Abrams a partir de Coleridge⁴³.

Otro trabajo de análisis es el de Raymond Bellour en *L'analyse du Film*, que hereda una línea, podríamos decir lingüística, abierta desde Balázs⁴⁴, y disecciona diversas secuencias de Hitchcock. Nuestro trabajo opta, claro está, por el modo de Lindsay de acercarse al cine, a la cinematografía, viendo en Murnau un ejemplo claro de plasmación de las teorías recogidas, toda vez que era historiador del arte y avezado pintor que concebía la imagen en movimiento, componiendo sus planos de esa manera plástica: “Murnau dispone sus elementos en cuadro como un pintor, logrando una imagen de gran belleza plástica y de gran fuerza expresiva que condensa una idea y comunica emociones al espectador. Esta concepción pictórica le lleva a lograr un auténtico lenguaje visual que dista mucho de la funcionalidad de los encuadres en el cine americano, donde lo que importa es lo que hace o dice el actor. En el cine americano tradicional la acción precede al encuadre y lo determina. En Murnau (y otros cineastas preocupados por la plástica) el encuadre precede a la acción y la determina”⁴⁵.

⁴¹ “La trama sentimental debe ser sólo el esqueleto del organismo autónomo representado por la película. Hace falta que serpente en la duración bajo el drama plástico como un arabesco circula en el espacio para ordenar un cuadro” Faure, *op. cit.*, pg. 40.

⁴² Alekan, *Des lumières et des ombres*.

⁴³ Abrams, *El espejo y la lámpara*, pg. 287 y ss.

⁴⁴ Según Antonio Ansón, “la primera definición de imagen como procedimiento literario es realizada por Pierre Reverdy en su texto de 1918 titulado precisamente ‘L’Image’...”. “Proust, la fotografía y el cine”, en *Moenia*, 2 (1996), pg. 281.

⁴⁵ Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, pg. 208.

CAPÍTULO II ESPACIO, TIEMPO Y SENSIBILIDAD

Dada la propuesta de esta investigación, debemos referirnos a un doble origen, al menos, sobre los que fundarla. Por una parte, aquellas investigaciones realizadas en el ámbito de la teoría artística y que primordialmente se refieren a la evolución del *ut pictura poesis*, por otra, lo referido al cine. Pudiéramos dar a entender quizá, que no encuadramos al cine dentro de la teoría artística. Nada más lejos de nuestro afán, mas para entendernos nos referimos a la teoría artística, a aquella que históricamente ha estado ligada a las Bellas Artes. Parte de nuestro trabajo será relacionar, más estrechamente si cabe, la cinematografía con esas bellas artes. De aquí que hayamos elegido el lema de Horacio para su imbricación, porque creemos que la tradición del *ut pictura poesis* nos permitirá esa aplicación directa de las teorías pictóricas a las cinematográficas y por ende su desvinculación textual. Podemos decir que la reflexión cinematográfica se ha vinculado más con el campo literario que con el pictórico. Aceptar prestada una estética literaria para un medio de expresión distinto, conlleva un vuelco de significación a un lenguaje discursivo, como sistema de mandatos que toma el poder sobre la imagen dirigiendo nuestra percepción. La generosa verbosidad que acompañaba a la pintura en ese afán de investidura humanista, que veremos más adelante, es semejante a la facilidad que tiene el cine de asentar la información en su componente oral.

A este respecto, hay pocos trabajos de teoría cinematográfica que se elaboren desde conceptos pictóricos más allá de las referencias a la luz dispuestas a la manera de algún pintor y la composición del plano a modo de *tableaux vivants*, “uno se da cuenta de que un poeta o tal vez un músico pueden ciertamente evocar algunos aspectos de la experiencia transmitida por una pintura o una escultura, pero sólo a través de su propia poesía o música, no por referencia directa al medio de la propia obra original. Un poema puede rendir homenaje a un cuadro, pero sólo de forma indirecta puede ayudar a éste a hablar en su propio lenguaje”⁴⁶. De este modo trataremos de ir recopilando desde los puntos de vista más diversos aquellas teorías que nos puedan ayudar a desarrollar ésta que proponemos.

El título que se propone en esta tesis invita desde su inicio a una investigación que va a requerir aportaciones desde materias artísticas diferentes, empezando con aquellas que tienden a desvincularse teóricamente del ámbito literario, como propone Peter Greenaway: “Hasta ahora no se ha visto nada de cine. Lo que hemos visto son 105 años de texto ilustrado. [...] Y con las nuevas tecnologías por fin podemos inventar un discurso cinematográfico, y no ilustrar la literatura”⁴⁷.

Otro cineasta que tiene una opinión semejante es Stan Brakhage. Para él se trata de liberar el ojo de su relación con el lenguaje, despojar a la visión de los códigos de representación heredados del modelo renacentista, aunque ello le lleve a otra sistematización (*Dog Star Man*, 1961) no menos complicada: la fuga de Bach, que enlaza (*Scenes from under Childhood*, 1967-1970) en complejidad e instrumento con Olivier Messiaen (órgano en Bach y en Messiaen, ambos con estudios sobre composición, que en el caso de Messiaen afectan al serialismo tonal). Asimismo recurrirá al

⁴⁶ Arnheim, *Nuevos ensayos...*, pg. 17

⁴⁷ *El País-Babelia*. 16.6.2001. Sobre Greenaway, véase, Michel Cieutat et Jean-Louis Flecniakoska, *Le grand atelier de Peter Greenaway*. Strasbourg, Université des sciences humaines, Action culturelle, 1998; Bridget Elliot y Anthony Purdy, *Peter Greenaway: architecture and allegory*. Chichester, Academy ed., 1997; Jorge Gorostiza, *Peter Greenaway*.

expresionismo abstracto, a su gestualidad y movimientos del cuerpo⁴⁸. De esta opinión participa en cierto modo Georgi Schengelaya buscando una bidimensionalidad en *Pirosmani* (1969) y Alexander Sokurov, cuando plantea un cine cuya planitud en pantalla se asemeje a la del lienzo; de ahí que trate de anular (como ya se hizo en las primeras vanguardias) la profundidad de campo en sus paisajes, añorando los de Turner, Hubert Robert o Friedrich⁴⁹.

INTRADUCIBILIDAD

Prosiguiendo la línea de estudio que propone Bachelard, “para el psicoanalista, la imagen poética tiene siempre un contexto. Al interpretar la imagen, la traduce a otro lenguaje distinto al logos poético. Nunca puede decirse, con motivo más justo, lo de *traduttore, traditore*”⁵⁰. Se produce un vuelco de significación imposible de realizar a juicio de Susanne Langer, según veremos, o a Donald Kuspit que, más recientemente, remite a la intraducibilidad y achaca al psicoanálisis de Freud, demasiado literario, condicionar al tratamiento visual hacia una forma de literatura, afirmando que el poder de la imagen es “intraducible a términos literarios, al menos no directamente”⁵¹.

Nuestro trabajo tiende a profundizar en las palabras anteriores de Greenaway, ya que pensamos que la oposición no es escritura contra imagen, sino lograr en este tipo de comunicación mixta que es el cine, un diálogo intertextual que restablezca el estatuto de la imagen dentro de la cinematografía. Lo haremos considerando aquella intraducibilidad que ya proponía Alberti⁵² a los arquitectos cuando aconsejaba utilizar las proporciones musicales, pero más como armonía universal inherente a la naturaleza y que la música revela, que como traducción directa de las proporciones musicales. Teoría que Tafuri también aplica, retomando el concepto de intraducibilidad de la

⁴⁸ Vid, Stan Brakhage, *Metaphors of Vision; A Moving Picture Giving and Taking Book; Brakhage Scrapbook. Collected Writings 1964-1980*; cat. exp. Stan Brakhage, brochure *Cinéma du Musée*; cat. exp. Stan Brakhage, *a Retrospective 1977-1995*; D. Curtis, *Experiential Cinema*; Jonas Mekas, *Diario de cine*; James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order, Understanding the American Avant-Garde Cinema*. Detroit, Wayne State University Press, 1994; S. Renan, *Introduction to the American Underground Film*.

⁴⁹ *Cahiers du cinéma*. 521, 15.01.98. Asimismo sobre este autor véase, Diane Arnaud, *Le cinéma de Sokourov: figures d'enfermement*. Paris, Budapest, l'Harmattan, DL 2005; Bruno Dietsch, *Alexandre Sokourov*. Lausanne, l'Âge d'homme, 2005; Stefano Francia Di Celle (a cura di), *Aleksandr Sokurov: eclissi di cinema*. Torino, Torino film festival, associazione cinema giovani, cop. 2003; Alvaro Machado (et. al.) *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo, Cosac & Naify, cop. 2002; Jaques Rancière, “Le cinéma comme la peinture” en *Cahiers du cinéma*, n° 531, Janvier 1999, pgs. 30-32.

⁵⁰ Citado por Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, pg. 34. Sobre Bachelard se puede consultar, Julio Sánchez Trabolón, *Gaston Bachelard (1884-1962)*. Madrid, Ediciones del Orto, 1995. Aparte de sus obras sobre la psicología de los elementos, véase Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982; Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁵¹ Donald Kuspit, *Signos de psique...*, pg. 374. Podríamos decir al hilo de esto y según veremos con las fantasmagorías, que la expresión más próxima de los sueños tuvo un inicio pictórico con Füssli o Goya, continuando con Grandville que esbozó una teoría del sueño junto con sus dibujos oníricos, hasta llegar a Freud que lo sistematiza en forma literaria.

⁵² Véase, fundamentalmente, Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*. Madrid, Akal, 1991 (1450). Sobre Alberti, Rudolf Wittkower, *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza, 2002.

Estética de Croce⁵³ (toda traducción crea una nueva expresión), y considera utilizar el lenguaje como metáfora toda vez que aduce la intraducibilidad de la arquitectura en términos lingüísticos:

Arquitectura, lenguaje, técnicas, instituciones, espacio histórico. ¿Estamos sencillamente alineando sobre un hilo tendido en el vacío una serie de problemas, cada uno de ellos con unos caracteres intrínsecos, o es lícito contestar los ‘términos’ utilizados, para reducirlos a una estructura subyacente u oculta, en la que estas palabras hallan un significado común sobre el cual pueden apoyarse? No hemos reducido casualmente a ‘palabras’ la corporeidad de disciplinas históricamente estratificadas. En realidad, cada vez que la buena voluntad del crítico hace estallar su mala conciencia, construyendo recorridos lineales que obligan a la arquitectura a transmigrar al lenguaje, éste a las instituciones y las instituciones a la universalidad omnicomprendiva de la historia, es necesario preguntarse por qué se da como actual una simplificación que es totalmente ilícita.⁵⁴

Cuando en los análisis textuales se disecciona la imagen de un film, ésta siempre es muy parcial: se trata de describir la imagen pero se deja inacabada. Se suele hacer una descripción de la acción dramática que se lleva a cabo en el plano, dejando fuera los diferentes planos de sonido del diálogo, el sonido ambiente, el tono de los mismos, el aire del plano, su tamaño, sus cambios, la angulación de la cámara, el movimiento de la misma... Cuestiones que algunos determinarán como técnicas pero que inciden netamente en la mirada y su significación. Digamos que no se podría describir la imagen-movimiento, parándola y eligiendo sólo unas partes constitutivas. Y aún haciéndolo, se desnaturaliza al pararla. La descripción de un plano deviene narrativa, incorpora el estilo de quien lo escribe y las subjetividades propias de este nuevo autor que rehace lo visto, convirtiéndolo en otro género. Si la poesía es lo que se pierde en la traducción, la visualidad del film también se perdería. Es esa visualidad en la que nosotros queremos trabajar, con materiales más cercanos, esto es, con la teoría de la pintura.

Otro criterio, parte desde los supuestos de Noël Burch que propone la ausencia del término “lenguaje” y sustituirlo por Modo de Representación, con lo que podríamos abrir un capítulo de transposición terminológica pudiendo tomar diversos ejemplos, como el “principio de testigo ocular” (lo que nos sucedió en esa escena, o pudo sucedernos, tanto en lo físico como en lo emotivo) de Gombrich, nos puede servir como método de trasposición del lenguaje utilizado en historia del arte hacia el cine; otro término, también de Gombrich, es el “efecto de coro”: connivencia entre dos personajes dentro del cuadro que ratifican la impresión del espectador y que en cine viene a estar encarnado por otro actor que le “repite” o confirma al espectador lo que acaba de ver a fin de mantenerle en el sentido “correcto”. Todo ello para compensar lo que desde los análisis lingüísticos se viene utilizando el punto de vista del narrador (autor implícito, narrador intradiegético y extradiegético, instancia narrativa...). A nuestro juicio la terminología usada en historia del arte nos acerca a lo visual de manera más directa. Nos puede servir para determinar la información del plano cinematográfico sin caer en excesos narrativos o en la redundancia⁵⁵.

⁵³ Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1982 (1902); *Breviario de estética*. Madrid, Espasa Calpe, 1967 (1912).

⁵⁴ Tafuri, *La esfera y el laberinto*, pg. 6.

⁵⁵ Apuntamos aquí tan solo unos pocos términos a semejanza (solo en la cantidad) de lo que hace Etienne Souriau en, *L'univers filmique*, donde al inicio propone unas pocas definiciones para continuar adelante el

Por tanto, no diremos como Eisenstein que el inicio de la cinematografía está en Dickens por muy estrechos que sean los lazos de caracterización entre los personajes del escritor y los de Griffith. Cuando Eisenstein ve un primer plano en la frase de Dickens “Empezó la tetera...”⁵⁶ está condenando al cine a la narratividad literaria y a la ilustración de textos que tratamos de evitar. Siguiendo esta línea, Eisenstein es asociado por Malevich al grupo de los Vagabundos, que si bien se oponen a la pintura de la Academia imperial, siguen ejerciendo un realismo que desembocará en el realismo socialista y que para Malevich supone “una muralla china que cerraba el paso a todos los problemas de la pictoricidad”⁵⁷. Frente a esta posición, François Albera sí encuentra en Vertov los elementos (“cubofuturistas”) que le convierten en “el pionero de las nuevas posibilidades del arte cinético” y en el que luego los cineastas de vanguardia americana, se inspirarán⁵⁸. Estas posibilidades están en su cine-ojo que da la espalda (como parece hacer la vanguardia) al espacio de representación renacentista aún a pesar que el sistema óptico de las cámaras funcionen con aquél principio, dado que con el montaje es posible rehacer continuamente el espacio (y el tiempo) filmado. De lo que se trataría, como hacía parte de la vanguardia pictórica, era de liberarse de la mirada capturada, no tanto por la perspectiva, sino por la perspectiva entendida como conjunto de leyes que ajustan la mirada a un recorrido descriptivo del cuadro.

En cualquier caso esa inquietud que genera la perspectiva renacentista no debería preocuparnos en exceso, si hacemos caso a Argan basándose en la *vita* realizada por Antonio Manetti sobre Brunelleschi: “La perspectiva, como regla de la visión, no es en cualquier caso más que una aplicación a posteriori (‘hoy’) de la investigación brunelleschiana, que tenía por objeto y fin específico, no la pintura, sino la arquitectura”. A pie de página nos dice: “... el primer intento de aplicación de la perspectiva a la visión fue llevado a cabo, hacia 1430, por Fray Angélico: la grada de la *Anunciación* del Museo del Gesù en Cortona puede en efecto considerarse casi como un tratado de perspectiva aplicada y, en particular, sobre la relación entre perspectiva y luz”⁵⁹. Es decir, el miedo de salir del paradigma textual para caer en el pictórico no es

estudio. En nuestro caso tan solo pergeñamos un esbozo de lo que pudiera ser un trabajo más amplio, no sólo tomando como referencia los estudios de Gombrich, sino, como se verá, también de otros autores.

⁵⁶ Serguei Eisenstein, *Reflexiones de un cineasta*, pg. 183. Si además tenemos en cuenta, según nos dicen Wellek y Warren (*Teoría literaria*), que Dickens veía y oía vívidamente a sus personajes tendríamos un origen en una imaginación eidética, más que novelesca... a falta de cinematógrafo.

⁵⁷ François Albera, “Malevich y el cine”; Kasimir Malevich, “Y ellos modelan rostros jubilosos sobre las pantallas”, “El pintor y el cine” y “Las leyes pictóricas en la problemática del cine” en *Archivos de la Filmoteca*. Nº 41, junio 2002, pgs. 100-130. Este último artículo fue descubierto por Albera y según nos dice “era desconocido por los especialistas en Malevich”. Incomprensiblemente pues, al realizarse en Madrid la exposición *Malevich y el Cine* realizada en La Caixa del 13 de noviembre de 2002 al 12 de enero de 2003, no se cita en el catálogo, que también publica ese texto, en ningún caso a Albera.

⁵⁸ Vid. Dziga Vertov, *Cine-ojo; Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona, Labor, 1974; Frédérique Devaux, *L’Homme à la caméra*. Bruxelles, Éditions Yellow Now, 1990; Peter Konlechner, Peter Kubelka (dirs.), *Dziga Wertow aus den Tagebüchern*. Vienne, Österreichischer Filmmuseum, 1967; Annette Michelson, “L’Homme à la caméra. De la magie à l’épistémologie”, in *Cinéma, Théories, Lectures*, en *Revue d’esthétique* sous dir. Dominique Noguez, Paris, 1973; Annette Michelson, “An Interview with Mikhail Kaufman”, in *October*, nº 11, New York, winter 1979; Sylviane et Andrée Robel, *Articles, journaux, projets*. Paris, Éditeur 10/18, 1972.

⁵⁹ Argan, *Brunelleschi*, pg. 29. Asimismo véase G.C. Argan y Rudolf Wittkower, *Architecture et perspective chez Brunelleschi et Alberti. La question de la perspective, 1960-1968*. Rieux-en-Val, Verdier, 2004; Stefano Boraso, *Brunelleschi 1420. Il paradigma prospettico di Filippo di Ser Brunellesco. Il caso delle tavole sperimentali ottico-prospettiche*. Padova, Libr. Progetto, 1999; catálogo exposición, *Brunelleschi. Anti-classico. Sesto centenario della nascita, mostra critica nel retettorio e chiostri di Santa Maria Novella*, Firenze. Torino, ETL, 1977; Jean-Louis Déotte, *L’époque de l’appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes*. Paris, Montréal, Budapest, l’Harmattan, 2001; Alfonso Gambardella,

tal, tampoco en el arquitectónico; en todo caso enlazamos con los problemas que la visión siempre ha suscitado⁶⁰. Así esa ruptura perspectíca del cine-ojo, recupera en alguna medida, con esa proliferación de “sinfonías de la ciudad”, el contraste del edificio frente al cielo no sujeto a perspectiva alguna. Con el cine, si se quiere, se puede ver un nuevo referente óptico, como el que supuso la perspectiva renacentista, donde las sensaciones ya no pasaban sólo a través del relato, sino que tenían en cuenta esta nueva imagen. Hablamos de romper o dar la espalda a la perspectiva, siempre teniendo presente a Hubert Damisch⁶¹ que hablando de El Lissitzky, a través de Panofsky, actualiza la perspectiva con sus piezas de espacios imaginarios, y más, con las deformaciones ópticas de la imagen electrónica. Así más que romper, como se puede ver en Lissitzky, se amplía y complica el paradigma de la perspectiva, utilizando este término como modelo de práctica científica (y no como un conjunto de creencias).

Brunelleschi se alza como eje entre dos concepciones perspectícas de la ciudad. En la Antigüedad podemos decir que la ciudad y sus comportamientos se llevaban al espacio del teatro o anfiteatro, con los efectos perspectivos conocidos sobre el escenario y que en el Renacimiento se retoman. Pero Brunelleschi concibe la ciudad como escenario, no haciendo falta ir al espacio de representación, sino que ese espacio de representación rodeará al ciudadano⁶², de ahí la proliferación de hitos urbanos: señales para una dimensión escalada de la mirada. Lo que antes se ajustaba a un espacio teatral adquiere ahora, en esta ciudad-escenario, dimensiones cuantificables para aquellos que sepan medir, así arquitectos, pintores y escultores se lanzan a una producción enfebrecida de puntos de vista y fuga con los que desasirse de la invasora planitud. El espectador que antes contemplaba desde la cávea, se vuelve sujeto, e incluso intérprete, en esa representación. Siguiendo a Damisch, podríamos decir que de “hombre” que ve, se pasa, mediante la formulación perspectiva, a sujeto de la mirada, a tener un “punto de vista”.

Algo destacable es que algunas de las más convencionales secuencias narrativas de los años 20 y 30 poseen fragmentos experimentales, lo que revela la permeabilización de los recursos formales vanguardistas en la institución cinematográfica, y además más allá del sonoro se puede decir que los públicos de cine comercial o de vanguardia no estaban tan sujetos a normas como en las décadas siguientes⁶³. Se aceptaba las innovaciones formales incrustadas en las narraciones, se aportaron interesantes soluciones a diversos problemas fílmicos que, más pronto o más tarde, han sido apropiados por la misma industria, integrándose de forma moderada al servicio de la narración clásica, o de esa industria, caso de *The Red Shoes* (Michael Powell y Emeric Pressburger, 1948) donde, como novedad, se responsabiliza del diseño de producción a un pintor, Hein Heckroth⁶⁴. Así mismo la fascinación por la máquina

Dal Pantheon a Brunelleschi. Architettura, costruzione, tecnica. Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002; Howard Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings.* London, A. Zwemmer, 1993.

⁶⁰ Véase las distintas reflexiones artísticas que nos ofrece Panofsky en *La perspectiva como “forma simbólica”*. Barcelona, Tusquets, 1973 (Leipzig-Berlín, 1927).

⁶¹ Hubert Damisch, *El origen de la perspectiva*.

⁶² Lo percibirá Walter Benjamin en *Iluminaciones* indicando que las fachadas monumentales de las ciudades del XVIII teatralizan el espacio urbano. Véase además, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I; Sobre la fotografía*.

⁶³ Sobre esta permeabilización, véase “Otros modelos cinematográficos...” en Vicente J. Benet, *La cultura del cine*, pgs. 139-171.

⁶⁴ Vid. Ian Christie, *Arrows of desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger.* London, Faber and Faber, 1994; Llorenç Esteve, *Michael Powell y Emeric Pressburger.* Barcelona. Cátedra, 2002; Emanuela Martini, *Michael Powell, Emeric Pressburger.* Firenze, La Nuova Italia, 1988.

aparece desde las vanguardias, pudiéndolo ver hoy día en *La chica de la fábrica de cerillas* (*Tulitikutehtaan tyttö*, Aki Kaurimäki, 1990) donde desde el inicio se nos muestra la fabricación en serie y el ritmo automático que invade incluso sentimientos; también en productos más comerciales como *Retratos de una obsesión* (*One hour photo*, Mark Romanek, 2002), persiste esa fascinación por el ritmo mecánico.

Por un lado, rompieron con los cánones formales narrativos tradicionales dando la espalda a las imposiciones de la causalidad hollywoodiense; y, por otro lado, buscaron una especificidad visual propia y exclusiva para la expresión cinematográfica, lo que les llevó en ocasiones a impugnar la misma representación figurativa. Llevó a los vanguardistas a plantear para el cine las mismas propuestas que había establecido para las otras disciplinas. De ahí que fuesen principalmente pintores (y también los poetas) los que animasen el surgimiento de los postulados vanguardistas en el cine *v. gr.* Hans Richter que en numerosas ocasiones cuenta sus relaciones con la pintura usando el celuloide en lugar de la tela. Quizá por la semejanza entre sus *rouleaux* y los rollos de cinta virgen, reflejará en sus diferentes *Rhythmus* su inquietud por la articulación de formas en el tiempo que ya buscara en sus pinturas fuera del caballete. Llegará a una esencialidad cinematográfica basada en su dinamismo plástico, su organización cinética en la pantalla, en la orquestación de tiempos y en el contrapunto musical (microintervalos) del compositor Ferruccio Busoni; propugnando, además, la palabra para el teatro y la imagen para el cine⁶⁵.

Es un momento en que se corta la conexión con el teatro y con la literatura, produciéndose un trasvase metodológico y teórico de unas disciplinas artísticas a otras ampliando la investigación, lo que Walter Ruttmann en 1919 llamó “Pintar con el tiempo”, un arte para el ojo que está, como la música, basado en el tiempo. Pero si para Richter y Eggeling la música les servía de estructura rítmica, para Ruttmann servirá de referente, como un aglutinante emocional de imagen y sonido⁶⁶.

El aquilatamiento textual realizado por Poussin, que ya veremos, hace desentenderse, por ejemplo, a Cézanne (cuando mira a aquél) de esa tarea y preocuparse más específicamente sobre la organización de las formas, el color, la dinámica del movimiento, la simultaneidad... Problemas con los que se enfrentan, cubistas y futuristas y que en cine va a producir lo que Panofsky llama dinamización del espacio y espacialización del tiempo. La espacialización es su constitución, “pues espacio es la condición misma de con-cebir, de ver de un golpe de vista, de tener significado y dejarse nombrar por una palabra que lo signifique, *Tiempo*, por ejemplo”⁶⁷. Se compila así, de manera breve los límites que establecía Lessing entre poesía y pintura y dota de fuerza teórica los planteamientos de Riccioto Canudo de su manifiesto de 1911, donde el cine reunía a las artes espaciales con las temporales, así como prefigura el cronotopo de Bajtin⁶⁸.

⁶⁵ Sobre Richter véase fundamentalmente el catálogo *Hans Richter, Peinture et cinéma*; Hans Richter, *Dada: Art and anti art* y *Hans Richter by Hans Richter*. Además, Patrick de Haas, *Cinéma integral*; Standish Lawder, *Le cinéma cubiste*. Sobre Busoni, véase, Sergio Sablich y Rossana Dalmonte (eds.), *Il flusso del tempo*. Milano, Unicopli, 1986.

⁶⁶ Sobre Ruttmann véase, Paolo Bertetto, *Velocitta: cinema & futurismo*; Patrick de Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*; Birgit Hein, Wulf Herzogenrath (dirs.), *Film as Film*; Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler; Teoría del Cine*; Robert Russet, Cecile Starr, *Experimental Animation. An Illustrated Anthology*; Walter Ruttmann, “Peindre avec le temps”, in Yann Beauvais, Deke Dusinberre, *Musique film*.

⁶⁷ Agustín García Calvo, *Contra el tiempo*, pg. 18.

⁶⁸ Vid. Romaguera y Alsina, *Textos y manifiestos del Cine*. Sobre el cronotopo, Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1991 (1975); M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1990 (1979).

La división de las artes ha venido a ser una constante en la historia del arte. Aparte del *Laocoonte* de Lessing⁶⁹, Bernard Lamblin en *Peinture et temps* hace un exhaustivo repaso a las diferentes teorías que inciden en esta dicotomía artística, viendo en el cine un arte de superación, en tanto es un arte que sintetiza espacio-tiempo. A su entender es innecesaria esta división vista la interrelación que guardan entre ellas, ya que de algún modo presentan todas estructuras espaciotemporales y aunque son evidentes las diferencias entre el tiempo en el cual oímos una sinfonía de aquél en el que vemos un cuadro, estas diferencias no son tantas cuando expresamos ambas experiencias vividas. Se estrechan en la percepción. No importa tanto la pertenencia de un arte al espacio o al tiempo sino la composición que se haga a partir de ellos:

Nous pensons avoir établi dans un premier temps que seule une vue hâtive et superficielle de la nature des Arts avait pu aboutir à séparer en deux groupes tranchés les arts de l'espace des arts du temps. Une étude plus attentive nous a montré que la considération de la structure du support matériel d'une oeuvre ne peut, à elle seule, servir à déterminer son essence en tant qu'objet de perception esthétique. En particulier nous démontrons dans un second temps que la simultanéité objective de tous les points d'une surface n'entraîne aucunement que l'appréhension de cette surface soit instantanée: il en résulte que nous sommes obligés de tenir compte du parcours du regard, des directions privilégiées de son itinéraire si nous voulons comprendre quoi que soit à la peinture, car, consciemment ou instinctivement, les peintres se sont conformés à ces lois psycho-physiologiques. La surface n'a pas partout même valeur, la gauche et la droite y jouent des rôles spécifiques. Il nous paraît évident que l'on ne peut dissocier la structure objective du tableau (qui est fait *pour* être perçu) du mode d'appréhension qu'en a le sujet percevant. S'il est vrai que toute oeuvre d'art a un contenu, une signification culturelle, une structure d'espace, l'activité perceptive et spirituelle de celui qui la découvre progressivement fonde une véritable rencontre avec elle: la compréhension divinatrice de l'amateur va au devant du sens de l'oeuvre que la main inspirée du créateur lui a dédié. Il est donc impossible de considérer un tableau, une fresque, comme une simple étendue de bois, de toile, de plâtre. Et ainsi le Temps s'immisce de façon définitive dans l'Espace pictural⁷⁰.

⁶⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*. Madrid, Editora Nacional, 1977. Los antecedentes estéticos sobre pintura *versus* poesía los podemos encontrar en Leonardo da Vinci, Ludovico Dolce, Benedetto Varchi; posteriormente Shaftesbury, Diderot y Moses Mendelssohn. Además un desarrollo posterior de las tesis expuestas en *Laocoonte*, serán ultimadas, fundamentalmente, en la segunda parte, de *Dramaturgia de Hamburgo*.

⁷⁰ "Pensamos haber establecido en un primer momento que sólo una vista temprana y superficial de la naturaleza de las Artes habría podido separar en dos grupos tajantes las artes del espacio de las artes del tiempo. Un estudio más atento nos ha enseñado que la consideración de la estructura del soporte material de una obra no puede, ella sola, servir para determinar su esencia como objeto de percepción estética. En particular demostramos en un segundo momento que la simultaneidad objetiva de todos los puntos de una superficie no entraña de ninguna manera que la aprehensión de esta superficie sea instantánea: de ahí resulta que estamos obligados a tener en cuenta el recorrido de la mirada y las direcciones privilegiadas de su itinerario si queremos comprender qué sea la pintura, pues, conscientemente o instintivamente, los pintores se han conformado a estas leyes psico-fisiológicas. La superficie no tiene por todas partes el mismo valor, la izquierda y la derecha juegan papeles específicos. Nos parece evidente que no se puede disociar la estructura objetiva del cuadro (que está hecho para ser percibido) del modo de aprehensión del sujeto que percibe. Si es verdad que toda obra de arte tiene un contenido, un significado cultural, una estructura de espacio, la actividad perceptiva y espiritual de éste que la descubre funde progresivamente un verdadero encuentro con ella: la comprensión adivinadora del aficionado va por delante del sentido de la obra que la mano inspirada del creador le ha dedicado. Es pues imposible considerar un cuadro, un fresco, como una simple extensión de madera, de tela, de yeso. Y así el Tiempo se inmiscuye de modo definitivo en el espacio pictórico." Lamblin, *Peinture et Temps*, pg, 124.

Lamblin extiende las relaciones dinámicas que Kandinsky concentraba en la línea sobre el plano y amplía su concepto temporal a toda la pantalla plástica⁷¹. Se establece una percepción estética donde el espacio y el tiempo no sufren las vicisitudes del cronómetro, sí las del sujeto (tiempo subjetivo) donde la materia pictórica imprime carácter al recorrido constituyendo su temporalidad sin los cuales correremos el riesgo de quedarnos ante una mera extensión de colores.

La pintura pues, representa tiempo con las imágenes a modo de intermediarias espaciales inventando una serie de dispositivos o lugartenientes que explican la acción que representa: “Curiosamente, para la representación del tiempo en la pintura antigua se adoptan dispositivos análogos a los cinematográficos, mediante la subdivisión del movimiento en segmentos fijos sucesivos”⁷². Podríamos decir que no solo en pintura antigua, Pollock mantendrá una lucha titánica con el espacio y el tiempo que le aleje de la ilustración pictórica que la limite a simple descripción y sus esfuerzos optan por revelar la energía y el movimiento. “La imagen cinematográfica apareció de entrada como radicalmente nueva porque *está* en movimiento (y no sólo porque representa un movimiento)”⁷³. De donde podemos deducir que la pintura está parada en ese grado cero del dinamismo, susceptible de determinar, pero también representa un movimiento, toda vez que el elemento tiempo interviene en su ordenación y en su desciframiento.

En el cine el tiempo contenido se plasma en sus planos en estado puro (“ver el tiempo” según dice Aumont), de ahí la prolongación de la pintura. Lo que el cine reproduce es fundamentalmente tiempo, un tiempo intensivo⁷⁴, tiempo comprimido que debemos exprimir desde el material filmado. Es decir, no sólo el montaje entendido como unión de segmentos temporales, sino la propia composición del plano compendia temporalidad. El cine funciona como el tiempo mismo, hace una imitación del tiempo suministrándonos en este devenir temporal una conciencia de sí que nos llevaría a un subjetivismo solipsista si no fuera porque añade el sentido espacial, la exterioridad. Tanto desde la pintura como desde el cine se está dando al tiempo una significación desde el momento que lo podemos percibir a golpe de vista, de concebirlo y establecer puntos donde cotejar el transcurso⁷⁵. El lapso de nuestro envejecimiento solo lo percibimos cuando comparamos dos puntos, cuando convertimos el tiempo en un lugar de nuestra vida. Al mirar un cuadro o una película establecemos ese lapso en base a cierta suspensión en la medida. El agrupamiento espacio-temporal entre dos fotogramas de nuestra vida, tiene las características de suspensión espacio-temporal en cine o en pintura.

Con este propósito apenas encontramos estudios históricos precedentes que directamente adapten conceptos pictóricos al cine, que fundamenten una teoría del cine desde la visualidad de la pintura⁷⁶. Sí que podemos encontrar estudios donde los

⁷¹ Para Kandinsky la línea “surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto” (*Punto y línea sobre el plano*, pg. 49). ¿Será el mismo movimiento que percibe César Vallejo? “¿Qué me da, que me azota con la línea/ y creo que me sigue, al trote, el punto?” (*Poesía completa*, pg. 517).

⁷² Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, pg. 191.

⁷³ Aumont, *La imagen*, pg. 184.

⁷⁴ Warren Neidich recoge las transformaciones culturales de las condiciones del espacio-tiempo, diferenciando un tiempo extensivo y lineal referido a la medición con el reloj, por ejemplo, o bien, un tiempo intensivo donde la temporalidad se desarrolla como un *mise en abyme*, con secuencias temporales encajadas y de relaciones múltiples. (“El control de la conciencia global”, en José Luis Brea (Ed.), *Estudios visuales*).

⁷⁵ A golpe de vista, no es de un solo golpe de vista, si seguimos a Etienne Souriau (*La correspondencia de las artes*) y su “tiempo de itinerario”, la visión simultánea no tiene sentido estético pues no permite la contemplación, una profunda percepción.

⁷⁶ Exceptuamos de esta afirmación, entre otros, a Jean Mitry y su *Historia del cine experimental*, donde parte de criterios pictóricos aplicados a ciertas películas a partir de 1915 y hasta 1970 que coincide

cuadros entren a formar parte del discurso cinematográfico, siendo lo más habitual que sirvan de inspiración para diseñar la fotografía (la iluminación) de una película, que viene a ser ese pictoricismo que ya rechazaban los fotógrafos de *Camera Work* buscando una redefinición de la imagen inspirada por la fotografía instrumental. De tal modo que esa opción no entrará específicamente dentro de nuestro estudio aunque sí podremos tener en cuenta el proceso de trasvase pintura-cine, cine-pintura, para lo que distinguiremos con Aumont, un proceso simple de cinetización: un vago hacerse movimiento; y un proceso de cinematización: hacerse-cine de la pintura. Otro caso frecuente y que sale fuera de nuestro propósito son aquellas películas sobre la pintura (por ejemplo el ciclo de Luciano Emmer) donde se produce un relato contra natura⁷⁷ en virtud de la fuerte propensión narrativa del cine sobre el efecto de secuenciar las obras en un proceso de falso cinetismo de las mismas donde se fragmenta la unidad espacio temporal de la obra pictórica⁷⁸, o siguiendo a François Jost, se produce siempre un sentimiento de extrañeza representativa en la yuxtaposición del tiempo y la eternidad. Se produzca ésta bien por ver la pintura (en la pantalla), por descripción de una pintura, o bien, por pintar (con luces, la tela de la pantalla)⁷⁹.

ampliamente con las denominadas vanguardias históricas en historia del arte y que maneja los elementos plásticos como forma, ritmo y color comunes tanto a la pintura como al cine.

⁷⁷ André Bazin, "Pintura y cine", *¿Qué es el cine?*, pg. 211.

⁷⁸ Una clasificación detallada de estos tipos de películas la podemos ver en Antonio Costa, *Cinema e pittura*.

⁷⁹ François Jost, "Le picto-film", en Bellour, *Cinéma et Peinture*, pg. 121.

PERCEPCIÓN Y MOVIMIENTO

Llegados a este punto, otro autor que podemos tomar para este tipo de estudios es Rudolph Arnheim, cuyos estudios sobre la percepción visual abarcan las habituales Bellas Artes, sin desdeñar el cine, al que considera en buena parte como “pintura en movimiento”⁸⁰. En este intento de deslitteraturizar el cine se propone no ya la vista como fuente de información cinematográfica, sino el percepto como origen de una información mayor, un conglomerado de sentidos donde superar esa vieja competición renacentista por sentar la primacía de los sentidos. En ese percepto tiene cabida lo audiovisual e intentaremos ir desmenuzando cada uno de los componentes y constituyentes básicos (visuales, auditivos, compositivos, formales, colorísticos...). Además nos suministra conceptos (aparte de Gombrich, como vimos) aplicados a la teoría pictórica y artística en general, que nos sirven para aplicarlos de manera específica a la cinematografía.

Su concepto cinematográfico nos facilita el nuestro al concebir la palabra como un rasgo distintivo del teatro, donde la acción es tomada por defecto, mientras ésta es el rasgo distintivo en cine, siendo tomada por defecto aquí, la palabra. Algo que ya también proponía Méliès: “Es preciso que el actor se imagine que debe hacerse entender, sin dejar de permanecer mudo para los sordos que le contemplan. Es preciso que su interpretación sea sobria, muy expresiva, escasos gestos, pero muy precisos y muy claros”⁸¹. Buscamos, pues, significaciones en lo que vemos más que en las palabras, toda vez que la experiencia visual es dinámica y es ese dinamismo lo que vamos tratando de diferenciar en cine como rasgo vinculante con la pintura.

Los estudios de Arnheim nos sirven para ir dando cualidades al plano cinematográfico más allá de la narratividad que éste pueda presentar. Podemos observar que “el movimiento introduce los factores de dirección y velocidad”⁸², elementos éstos válidos para aquellos planos donde en muchas ocasiones no hay diálogos y la crítica no se puede fundamentar en una patente acción dramática (donde la crítica no especializada suele decir que aquí no pasa nada. Se ejemplifica en un diálogo mantenido por Gene Hackman sobre el cine de Rohmer donde, a su juicio, no pasaba nada: era como poner la cámara y ver crecer las flores; *The French Connection*, William Friedkin, 1971). Son conceptos y definiciones que añaden una significación al plano que no tiene que ser necesariamente señalada por el diálogo y que nos servirán para hacer una interpretación del plano cinematográfico, formando conceptos visuales y ahondando en la desvinculación literaria.

Sus estudios también nos pueden conectar ciertos aspectos del cine donde imperaba el Modo de Representación Primitivo con la representación pictórica. Así en *Vida de un bombero americano* (*The Life of an American Fireman*, Edwin S. Porter, 1903) vemos la repetición de acciones en secuencias donde el cambio de decorado suponía un cambio demasiado brusco para aquella retina del espectador de inicios del XX. Esto también podemos ver que pasaba en otros campos: “En los estadios de representación primitivos, la composición de aspectos se realiza siempre de tal modo que, pese a las contradicciones espaciales inherentes, el resultado sea una totalidad orgánica y característica”⁸³. Por eso el pasar de un plano a otro sin repetición de la acción o decorado, suponiendo continuidad, es un avance que suministra el equivalente

⁸⁰ Arnheim, *El cine como arte*, pg. 12.

⁸¹ Georges Méliès, “Las vistas cinematográficas” en Romaguera y Alsina, *Textos y manifiestos del cine*, pg. 393 (publicado originalmente en 1907).

⁸² Arnheim, *Arte y percepción visual*, pg. 99.

⁸³ Arnheim, *Arte y percepción visual*, pg. 153.

para conformar un “concepto representacional”, según la complejidad del citado concepto podemos evaluar el grado artístico de una obra.

Arnheim estudia numerosos ejemplos que nos pueden servir para el cine, las similitudes convergentes hacia un espacio de conocimiento compartido entre la pintura y el cine las observamos cuando dice “... la representación no es sólo una imitación del objeto, sino también de su medio, de modo que se espere que una pintura no parezca una pintura sino espacio físico, y que una estatua no parezca un pedazo de piedra sino un cuerpo vivo de carne y hueso”⁸⁴. Lo que se hace más evidente en el cine, dado el movimiento que plantea hace más cercano esa vivacidad de carne y hueso, así el cine puede ir tan lejos, al menos, como en pintura, ya que si toda representación, para Arnheim, es una interpretación visual, más en cine, que prolonga las viejas técnicas de representación. Una película no será tan solo una mera imitación, sino que genera un espacio físico donde aquella viveza que podía tener una pintura o escultura, alcanzará más intensidad en cine, llegando a lo que podríamos denominar “Modo de Representación Pictórico” de forma que el film “debería ser cotejado teniendo en cuenta la medida en que el plano pictórico interviene en el cine e influye en la composición, en el montaje de las escenas en un todo”⁸⁵.

La concepción de Arnheim sobre la percepción como un todo que nos ofrece la posibilidad de discernir entre los simples estímulos y la información que seamos capaces de procesar, nos sirve para examinar aquellas películas que se presentan como meros estimulantes, preguntándonos qué tipo de información podemos sacar de éstas: una información primaria, básica que nada enriquece por ser sus mensajes altamente conocidos, precisamente a base de reincidentias, nos embrutecen. Hay películas que son meras ilustraciones de novelas o se han concebido como tales, con lo cual su inscripción en la historia no supone trauma alguna puesto que la palabra es en sí una extensión más de esa película. Pero si la película no proviene de esas palabras, sino desde las propias imágenes (con el guión anulado o bien transformado en mera guía de orientación) esa operación de traducir imagen a palabra aplasta todo el dinamismo del film. Tomando un ejemplo de *Ararat* (Atom Egoyan, 2002) donde hay una historiadora del arte asesorando sobre la vida de Arshile Gorky que al ser preguntada por el guionista si se imagina una cierta escena escrita, ella le responde que no, que se emocionará cuando lo vea. En todo caso, siguiendo las pautas del profesor Zunzunegui, sin derivar hacia un análisis sobre la adaptación novela/film, es adecuado a nuestros propósitos observar el guión como estructura de mediación, de transición hacia su realización en film.

En el epígrafe sobre intraducibilidad quedó pendiente la cuestión del guión cinematográfico. Bien, ya lo dice la palabra, es una guía, unas instrucciones, para crear imágenes nuevas, no para trasplantar las imágenes implícitas en el guión, que por mucho que quieran no alcanzarán la descripción completa. En cine se puede llegar a una duplicidad en las traducciones. En primer lugar hay que concebir un drama, una narración, una serie de imágenes que toman forma de guión, que provienen de diferentes formas de imaginar y que en general se transforman (se traducen) a un guión, que podríamos decir que es una *lingua franca* para el equipo de producción y rodaje de la película. Es una manera de mantener la idea que dio origen a la película. En segundo lugar tenemos que traducir ese guión a imágenes. En tercer lugar puede realizarse una

⁸⁴ Arnheim, *Arte y percepción visual*, pg. 163.

⁸⁵ Kasimir Malevich, “Las leyes pictóricas en la problemática del cine”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº41, junio 2002, pg. 132. No podemos dejar de señalar la coincidencia Malevich - Burch en la designación ‘Modo de Representación’, hoy lugar común en teoría cinematográfica gracias a Burch, pero no tanto en 1929 cuando lo escribió Malevich.

traducción que nos lleve hacia una crítica de urgencia o bien una traducción que lleve la película hacia su inscripción en la historia⁸⁶.

“Sin que se le informe sobre lo que sucede en el tiempo y el espacio, el cerebro no puede actuar”⁸⁷. Esto es fundamental para nosotros en esa doble información que se emite desde el guión y desde la película. Alguna de las dos debe anularse, en tanto que desde el guión como refugio de la palabra (teatral-literaria) lleva aparejada una acción, espacio y tiempo, que se solaparían con las de la propia imagen al crearse el nuevo percepto fílmico. Esa palabra, posteriormente va a ser incorporada a la banda de sonido. La lengua “procura para cada tipo signos claros y distintos y, de ese modo, hace posible que las imágenes perceptuales establezcan el inventario de los conceptos visuales. El universo del sonido se adecua de manera ideal para el suministro de estos rótulos verbales. Constituye mucho menos un *continuum* que el universo de la visión”⁸⁸. Aquí podemos ver como el cine presenta el formato idóneo para esa adecuación del sonido a la imagen, bien entendida así como adecuación, no como solapamiento.

⁸⁶ Sobre guiones véase: Rafael Ballester Añón, *Manuales de construcción de guiones en España*. Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, La Filmoteca, 2005; Jordi Balló y Xavier Pérez, *La semilla inmortal*; Jean-Claude Carriere y Pascal Bonitzer, *Práctica del guión cinematográfico*; Susana Chillida, *Chillida, el arte y los sueños. Memorias de las filmaciones con mi padre*. Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2004; Doc Comparato, *De la creación al guión*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2002; Rib Davis, *Escribir guiones. Desarrollo de personajes*. Barcelona, Paidós, 2004; Equipo Fénix, *El guión de cine y televisión*. Barcelona, Cims, 1998; Federico Fernández Díez, *El libro del guión*. Madrid, Plot, 2005; Jesús González-Requena, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones, 2006; Marie Anne Guerin, *El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine*. Barcelona, Paidós, 2004; Miguel Ángel Huerta Floriano, *Guión de ficción en cine. Planteamiento, nudo y desenlace*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2006; Anne Huet, *El guión*. Barcelona, Paidós, 2006; Yves Lavandier, *La dramaturgia. Los mecanismos del relato, cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003; Robert McKee, *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, Alba, 2004; Aldo Monelli, *El guión, substancia del cine*. Barcelona, Zeus, 1960; Philip Parker, *Arte y ciencia del guión*. Barcelona, Ma Non Troppo, 2003; Anne Roche, *Taller de guión cinematográfico. Elementos de análisis fílmico*. Madrid, Abada, 2006; Linda Seger, *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*; Eugene Vale, *Técnicas del guión para cine y televisión*; Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*.

⁸⁷ Arnheim, *El pensamiento visual*, pg. 1.

⁸⁸ Arnheim, *El pensamiento visual*, pg. 233.

LA MITAD DEL ARTE

En este paralelismo que queremos establecer entre la pintura y el cine debemos compartir un vocabulario común y una relación de correspondencia artística, que fundamente nuestra teoría, como ya hemos venido haciendo con Arnheim y Gombrich. En una primera comparativa musical, hablar de movimiento en cine podría ser como hablar de la profundidad musical a la que Rohmer se refiere en su obra citada, que conlleva cierta noción de espacio, de más feroz abstracción o interiorización que cualquier ejercicio en ese aspecto en pintura.

Entre las posibles paradojas que puede presentar un trabajo que trate de equiparar conceptualmente cine y pintura se encuentra la cuestión del movimiento, de ahí que hayamos cogido parte de una frase del *pintor de la vida moderna* para encabezar este epígrafe. Se presentan teorías que descartan esta posible comparación, primero por la imposibilidad de la pintura de plasmar el movimiento, segundo por ser el movimiento precisamente una característica intrínseca del cine, como nos dice Vertov: “Los materiales, los elementos del arte del movimiento son los Intervalos (las transiciones de un movimiento a otro) y en absoluto los propios movimientos en sí. Son ellos (los intervalos) los que llevan el movimiento a una conclusión cinética”⁸⁹.

Podemos decir que la cuestión del movimiento se aborda frecuentemente en la historiografía artística⁹⁰, asociándolo siempre con un carácter de avance estilístico, de destreza plástica, “si definimos el clasicismo como la síntesis orgánica entre la matemática de las proporciones y el dominio de la anatomía, reconocemos las figuras clásicas por la peculiar armonía de sus movimientos...”⁹¹ Y su falta se nota, así Hauser nos dice que con los merovingios “nadie es capaz en Occidente de representar plásticamente un cuerpo”⁹². Esa falta de plasticidad le resta movimiento y le apega al texto (como en general en la Edad Media, depositándose esa gracilidad en lo que denominamos artes decorativas y en los libros miniados). También Gombrich nos habla del movimiento “[Aby Warburg] Descubrió que los préstamos tomados por los artistas del Renacimiento a la escultura clásica no se daban al azar. Ocurrían siempre que un pintor necesitaba una imagen de movimiento o de gesto particularmente expresiva...”⁹³

Si hacemos un somero recorrido por la historia del arte, viene siendo un lugar común el análisis del movimiento desde el arte prehistórico hasta el impresionismo y la invención del cinematógrafo. Se suele hablar del dinamismo en el alargamiento del talle en los cuerpos dibujados en Cogull; del carácter menos dinámico del arte mesopotámico que del egipcio; de la apasionada movilidad del arte cretense (Curtius⁹⁴) y la vorágine clásica⁹⁵; la disolución del muro vertical como ascendente dinamismo gótico (Hauser);

⁸⁹ Recogido en Stam, *op. cit.* pg. 63.

⁹⁰ Vid. Umberto Boccioni, *Estética y arte futuristas: (dinamismo plástico)*; J. Bamz, *Movimiento y ritmo en la pintura: la sensación dinámica, vital y emotiva en la obra de arte*; Ángel Tomás Lázaro Puebla, *Yvogliros cromáticos: el enigma de Iris: movimiento y dramatización del color*.

⁹¹ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte clásico*. Madrid, Historia 16, 1996. Pg. 57.

⁹² Arnold Hauser, *Historia social...* pg. 192 (I).

⁹³ Ernst Gombrich, *Arte e Ilusión*, pg. 19.

⁹⁴ Ernst Robert Curtius, *Historia de Grecia*. Madrid, Siglo XX, 1962.

⁹⁵ Hablando sobre el frontón Este del templo de Zeus en Olimpia, Eisenstein nos propone: “El efecto del movimiento en la riña, en el primer caso, y el efecto de movimiento de la cabeza del caballo en el segundo, se logran mediante la misma técnica cinematográfica. Ambas figuras en el primer caso y las cuatro figuras en el segundo, son exactamente iguales entre sí, con excepción de un detalle en una de aquellas, que se da en definida oposición (o sea, en el máximo contraste). El efecto es el mismo que se da en el cine con el salto de fotograma a fotograma: se obtiene la ‘imagen del movimiento’” (*Cinematismo*, pg. 173). A nuestro entender es atractivo ver ya el cine desde las Cuevas de Altamira, pero más que ver

las posibilidades de movimiento en el Renacimiento y Barroco (Wölfflin⁹⁶); el Rococó como fase final del dinamismo barroco... Hauser propone una imagen del mundo fundamentalmente estática hasta el Romanticismo quebrada con el Impresionismo donde se disuelve “la estática imagen medieval del mundo”⁹⁷.

A nuestro juicio Rudolf Arnheim inicia una investigación profunda sobre las cuestiones de representación del movimiento o dinámica visual. En primer lugar nos dice que la experiencia visual es una aprehensión activa. Para ello nos pone el ejemplo de un punto descentrado dentro de un cuadrado (Gombrich utilizará un barquito). Más que descentrado nos dice que “hay algo en él de desasosiego”⁹⁸. Es decir, le atribuye una cualidad transitiva que recibimos como en preaviso, la intranquilidad o lo que es semejante el dinamismo que nos hablaba y que es una cualidad intrínseca en las obras artísticas más complejas. Lo que explicaría lo planteado por Berriatúa: “La entrada en cuadro de un barco en *Tabu o Nosferatu* nos sobresalta sin razón aparente”⁹⁹.

En sus estudios, Arnheim, nos lleva a poder analizar ejemplos en lo referido al espacio, al diferenciar un espacio material y un espacio psicológico, con lo que nosotros podemos añadir a este espacio psicológico también el movimiento¹⁰⁰. Muchas teorías tienden a centrarse en el aspecto ilusorio que comporta este arte, visto casi como simple atracción, pero desde el punto de vista psicológico las ilusiones muestran que la percepción no está determinada objetivamente, habiendo componentes psicológicos que provocan un estudio excepcional del proceso perceptual: “Hablamos de movimiento, a propósito del cine, no porque veamos que las cosas se mueven sino porque observamos en la pantalla una perfecta alternancia de tiempos y lugares”¹⁰¹.

Es fácilmente apreciable hoy que el famoso tren de los Hermanos Lumière no se nos va a echar encima, pero asimismo cuando vemos las ruedas de un fórmula uno girar a toda velocidad, vemos que paradójicamente la publicidad inscrita en esos neumáticos gira hacia atrás mientras el auto marcha hacia delante. Algo semejante nos declara Tinguely: “Entonces el disco giratorio atrapó toda nuestra atención, hipnóticamente, pues giraba claramente tan deprisa que parecía inmóvil [...] La sensación óptica residía en la transformación del disco giratorio en un volumen. Un volumen virtual, inmaterial,

ahí la técnica cinematográfica, nos atrae más el afán por captar el movimiento por los artistas. El reflejo de este movimiento es el resquicio por el cual estamos tratando de enhebrar el cine en la historia del arte.

⁹⁶ Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*.

⁹⁷ Hauser, *Historia social...* pg. 197 (III).

⁹⁸ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, pg. 24.

⁹⁹ Berriatúa, *op. cit.*, pg. 107.

¹⁰⁰ La cuestión psicológica podemos iniciarla con Barthes cuando dice: “Oír es un fenómeno fisiológico; escuchar, una acción psicológica” (*Lo obvio y lo obtuso*, pg. 243). Así, podríamos continuar, ver sería un fenómeno fisiológico y mirar una acción psicológica; pudiendo extender este sistema, quizá a todos los sentidos, abrimos el campo de lo psicológico, donde los fenómenos pasan a ser percepciones.

¹⁰¹ John Berger, *Siempre Bienvenidos*, pg. 28. Aquí Berger coincide con ciertas conclusiones que Edgar Morin nos propone al comentar un estudio, a su juicio, fundamental, de A. Michotte van Den Berk, “Le Caractère de ‘réalité’ des projections cinématographiques”, en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, nº 3-4, pgs. 257-258: “La imagen moviente se arranca de la pantalla; el movimiento cumple su realidad corporal. La proyección cinematográfica libera la imagen de la placa y del papel fotográfico, al igual que de la caja de Edison y lanza los cuerpos desembarazados de todas las adherencias que no sean las impalpables, con los rayos luminosos que atraviesan la sala, y acentúa así las segregaciones y sustancializaciones suscitadas por el movimiento. Sin embargo, la proyección no hace más que acabar la obra del movimiento. El movimiento es la potencia decisiva de realidad; en él y por él, son reales el tiempo y el espacio” (citado por Morin, *El cine o el hombre imaginario*, pg. 108; véase también “Movimiento y vida” pgs. 117-119, *ibid.*).

que parecía aletear sobre el dispositivo de hierro oxidado como una nubecilla de color”¹⁰².

Hay tales coincidencias con la realidad, con el fenómeno, del movimiento¹⁰³ que, a nuestro entender, esta ausencia de movimiento real en el cine no vendría a marcar diferencias imposibles de superar entre cine y pintura. Como también, podemos ver otro punto de conexión tanto en cuanto los sentidos perciben “lo inmóvil como una fase de la movilidad”¹⁰⁴. Algo que en psicología general se viene estudiando en el entorno del movimiento aparente, que aparte de los estudios sobre movimiento estroboscópico de Wertheimer y Koffka en relación al movimiento *phi* y movimiento *gamma*, también estudia el efecto autocinético (un punto luminoso y estático en un medio absolutamente oscuro, se percibe desplazándose), el movimiento inducido (caso del tren que vemos pasar cercano al nuestro parado, que sin embargo parece ponerse en marcha), y el movimiento de estructuras estáticas, en la que una compleja estructura de figuras blancas y negras no consigue ofrecer una visión estática. Lo que en alguna medida justifica la propuesta de Bergson: “La forma es para nosotros el diseño de un movimiento”¹⁰⁵. Si el movimiento es también movimiento estroboscópico, y las formas ya contienen en sí movimiento, el cine presenta un soporte adecuado donde aplicar las teorías del conocimiento, que no sólo era para Bergson una forma usual de conocer, otros pintores como Gleizes y Metzinger vendrían a sumarse a este modelo cinematográfico del conocimiento y medio intelectual que rodeaba a la pintura de vanguardia¹⁰⁶.

La inmovilidad achacable a la pintura es semejante a la que se le otorga al cine: “El cuadro hace ver el movimiento por su discordancia interna: la posición de cada miembro, justamente por lo que tiene de incompatible con la de los otros, conforme a una lógica del cuerpo, es datada de otro modo, y como todos los miembros siguen siendo visibles en la unidad de un cuerpo, es él que se pone a recorrer la duración”¹⁰⁷. En definitiva no podemos medir con el mismo raso cuando se introduce un factor nuevo de medición, es decir, no podemos seguir midiendo el espacio con las herramientas newtonianas si Einstein introduce nuevos parámetros, de manera que el tiempo, adquiere una cierta elasticidad en función de variables como lugar y velocidad, así Jean Epstein: “Como reproductor del movimiento, el cinematógrafo permite las únicas experiencias en el tiempo que nos es dado conocer. La relatividad del espacio está casi tan admitida como la del tiempo, y en esta relatividad general vivimos más o menos aprisa. Mil intuiciones nos advierten de ella sin que nada pueda confirmarla, ya que no es concebible ningún punto fijo de comparación. Que llegue a hallarse el medio

¹⁰² Recogido por Guy Brett, “El siglo de la cinestesia” en catálogo exposición *Campos de Fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético*, pg. 36.

¹⁰³ En este sentido podemos remitirnos a Sartre: “Cualquiera que sea la actitud que los psicólogos adopten posteriormente, siempre aceptarán implícitamente la idea de que la imagen es una reviviscencia”. (*La imaginación*, pg. 54). Aún refiriéndose a la imagen efecto de la imaginación, y nosotros a la imagen efecto de la visión, las consecuencias psíquicas son semejantes, pues tendrían la misma materia sensible; fundamentalmente partiendo de Bergson y Husserl, considerando la imagen como percepción activa de nuevas reacciones motoras (ver, oír...), se trataría en resumen de “dos especies de conciencias imaginantes” (*Ibid.*, pg. 188). Asimismo sobre la cuestión del movimiento véase de Jean-Jacques Rinieri, “L’impression de rélité au cinéma”, en Soriau, E., et al., *L’univers filmique*, pgs. 33-45.

¹⁰⁴ Arnheim, *El pensamiento visual*, pg. 50.

¹⁰⁵ Citado por Arnheim, *Arte y percepción visual*, pg. 452.

¹⁰⁶ Vid. Albert Gleizes, *Vers une conscience plastique: la forme et l’histoire*. Paris, J. Povolozky, 1932; *Sobre el cubismo*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores, 1986. Sobre Jean Metzinger y otros pintores cubistas, véase, Guillaume Apollinaire, *Meditaciones estéticas: los pintores cubistas*. Madrid, Visor, 1994.

¹⁰⁷ Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, pg. 59.

de explorar parcialmente el tiempo, al igual que el espacio, no representa una esperanza absurda, y ahí están las matemáticas para animarnos”¹⁰⁸. Y así parece, cuando esa “flecha del tiempo” en expresión utilizada por los físicos, parece tender a ser más circular que lineal, e inexistente “en sistemas de pocas partículas”¹⁰⁹.

También hemos de tener en cuenta las fuerzas perceptuales que son tanto psicológicas como físicas y que percibir es formarse conceptos: ver es comprender. La cuestión tiene sus matices, y tomando un ejemplo de Degas: “una bailarina inmóvil constituye una representación válida de una bailarina en movimiento, pero en una película o en el escenario no estaría en movimiento sino paralizada”¹¹⁰. Esto tiene que ver con una observación que también recoge Arnheim sobre las investigaciones realizadas por astrónomos en las que se viene a decir que mientras en la geometría aplicada habría un primer grado de movimiento, básicamente de mera observación, la cantidad de tiempo consumida en ese movimiento es indiferente; en los cuerpos en rotación el índice de movimiento es una cantidad más a determinar y forma parte integral del fenómeno en sí.

Semejante opinión recaba Paul Virilio a través de Rodin: “en la realidad el tiempo nunca se detiene, y si el artista consigue producir la impresión de un gesto que se lleva a cabo en varios instantes, su obra es sin duda mucho menos convencional que la imagen científica [fotográfica] en la que el tiempo queda bruscamente suspendido”¹¹¹. Así, en la fotografía los individuos parecen haber quedado paralizados, porque no hay un desarrollo progresivo del gesto, que sí se conseguiría en escultura a través de la profundidad del tiempo en la materia, que desaparece en lo inmaterial fotográfico. Habría un tiempo material, refiriéndonos a la materia de la pintura o escultura, que tiene un transcurrir, mientras que en la fotografía parece perderse en la inmediatez de la energía que produce el impacto veloz de la luz. De nuevo tomamos *Ararat* para ver al personaje que encarna a Gorky, pintando el tema de la fotografía de su infancia, *El artista y su madre* (1926-29). Quizá como la película misma, la pintura rehace y prolonga el tiempo del instante fotográfico, recuperando un espacio de memoria robado, en este caso, por la Historia. La fotografía es al instante lo que la pintura al recuerdo.

En algunos casos se ha venido a decir que la pintura forma parte de esas artes temporales como la música, pero habría que matizar en cuanto al orden secuencial. No es lo mismo la secuencia musical, donde alterar el orden supone otra obra, que el orden un tanto anárquico de exploración en un cuadro, donde no se altera la composición. Deleuze nos ofrece una solución: “la imagen cinematográfica ‘hace’ ella misma el movimiento, porque ella hace lo que las otras artes se limitan a exigir (o a decir), ella recoge lo esencial de las otras artes, hereda de ellas, es como el modo de empleo de las otras imágenes, convierte en potencia lo que sólo era posibilidad”¹¹². A juicio de Aumont también fabrica su propio tiempo, sintético, en tanto relaciona bloques temporales discontinuos en la realidad.

Lo que tratamos de comprender es aquella afirmación que hicimos considerando el cine como extensión de la pintura, en tanto expande el instante constreñido en la pintura y también (en tanto Lumière era el último pintor impresionista) porque la

¹⁰⁸ Jean Epstein, “El cinematógrafo continúa” en Romaguera y Alsina, *Textos y manifiestos del cine*, pg. 488 (publicado originalmente en 1930).

¹⁰⁹ Jorge Wagensberg, *La rebelión de las formas*. Barcelona, Tusquets, 2004, pg. 44.

¹¹⁰ Arnheim, *Arte y percepción visual*, pg. 161.

¹¹¹ Virilio, *La máquina de visión*, pg. 10

¹¹² Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*, pg. 209.

pintura trabaja con el color para dar luz y el cine con la luz para aprehender el movimiento; en cualquier caso luz y color (tanto en cine como en pintura se manejan estas dimensiones: matiz, intensidad y saturación, bien, aplicado al color, bien, aplicado a la luz) para reconocer el aspecto visual, sin luz es difícil apreciar el movimiento aunque pidamos la penumbra para el cine. Por no hablar del trabajo que supuso a los espectadores del inicio del cinematógrafo aceptar la articulación de planos y ver así un cuerpo partido, en semejante artificio con la recomposición espacial cubista, a la sucesión y articulación de lo discontinuo.

Deleuze viene a hacer una diferenciación sutil entre profundidad “dentro” del campo (dentro la imagen) y profundidad “de” campo, “de” imagen. Para ello se sirve de la obra de Wölfflin. Éste es un autor que desde el inicio utiliza el “pathos del movimiento” para ir viendo rasgos comparativos y diferenciadores; así acerca a Terborch y Bernini, que añaden a su dinamismo el modo semejante y pictórico de ver en manchas. Y aleja a dos pintores más próximos como Lorenzo di Credi y Botticelli, por el estilo “mucho más parado” del primero.

Por otra parte lo que a Deleuze y a nosotros nos interesa son los dos primeros pares de los cinco conceptos de Wölfflin¹¹³. En el XVI, así como el cine de los inicios, habría una conducción de la mirada a través de líneas y cada plano tendría una lectura superficial y en alguna medida, autónoma. El XVII viene a disolver la línea haciendo que los diferentes planos yuxtapuestos se relacionen sucesivamente teniendo así una aptitud mayor para la profundidad espacial. Básicamente en esto se basa Deleuze para marcar su diferencia y aunque podamos estar en desacuerdo en la periodización, sí que nos sirve para ver la diferencia que hay entre el Modo de Representación Primitivo y los planos de Orson Welles.

El tratamiento de la profundidad de campo también se da en dibujo y pintura. Al menos esto se desprende de los estudios de Praz cuando llega al concepto de estructura telescópica, que básicamente podemos verlo como un doble plano con un “aquí” impreciso y un “allá” como final y pared arquitectónica. Algo que podemos ver también en poesía, un aquí con una descripción de los sentidos en presente y un allí con un sentimiento pasado y acumulado. Lo que en cine vendría a ser como un plano sin el contraplano debido o sin la correspondencia del fuera de campo al que remite, por lo general, todo encuadre; donde la figura se aleja de nosotros pero sabemos que estamos ahí aunque no se nos vea, como si el fuera de campo en vez de prolongar, se disolviera.

Arnheim viene a plantear diferentes experiencias visuales en la percepción del movimiento: movimiento físico, óptico y perceptual, a los que hay que añadir los valores cinestésicos como por ejemplo el vértigo (real o “virtual”, puesto que también sentimos esa especie de mareo cuando percibimos por pantalla la vorágine de una montaña rusa). En el caso del cine cabría hablar de efectos cinestésicos añadidos al movimiento óptico. En cuanto al movimiento físico lo hace depender de tantas variables relativas que al final lo hace un tanto subsidiario de la mirada: “El movimiento físico del objeto sólo contribuye en la medida en que produce un movimiento óptico sobre la retina”¹¹⁴. Precisamente la retina es la zona de mayor confluencia en nuestra investigación. Básicamente, nos viene a decir Arnheim basándose en los estudios experimentales de Max Wertheimer, toda percepción de movimiento es estroboscópica y que el sistema nervioso crea la sensación de movimiento continuo integrando la secuencia de esas fracciones; en consecuencia “la experiencia de la movilidad se deriva de una secuencia de entradas de datos inmóviles. Por consiguiente, cuando el suceso

113 Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*.

114 Arnheim, *Arte y percepción visual*, pg. 425.

material es en sí discontinuo, lo que hay es una diferencia de magnitud, pero no de principio”¹¹⁵.

A juicio de Arnheim los estudios filosóficos y psicológicos no han profundizado en la naturaleza de estas cuestiones dinámicas limitándose a calificarlas de mera ilusión por parte del espectador. En cierto modo este campo de la ilusión no nos viene mal, pues ya Herder¹¹⁶ remitía ahí el campo común entre la pintura y la poesía, la primera con colores y formas crea una ilusión para la vista, la segunda con palabras crea una ilusión para la imaginación. Sin embargo “[la dinámica visual] es una propiedad inherente a las formas, los colores y la locomoción, no algo añadido al percepto por la imaginación. [...] El sistema nervioso del observador la genera al mismo tiempo que crea la experiencia de tamaño, forma y color...”¹¹⁷ Estas propiedades las conocen los artistas y así tratan de reflejar esos rasgos dinámicos propios del objeto visual que generan las correspondientes cualidades dinámicas en el observador. La prueba de que lo que vemos no es idéntico a lo registrado por el ojo la vemos con el *trompe l’oeil* y con las anamorfosis arquitectónicas. Estas cualidades dinámicas son de carácter estructural y amplían su función al oído, al tacto y a los músculos tanto como a la visión, no quedando limitadas a lo captado por los sentidos sino que “son eminentemente activas dentro del comportamiento de la mente humana”¹¹⁸. Algo que por otra parte ya se podía vislumbrar en 1857: “El poeta dispone de los diferentes enfoques de las artes plásticas y utiliza una vez uno, otra vez otro. Nos obliga a que miremos una vez con el ojo que mide, otra con el que palpa, otras veces con ojo de pintor”¹¹⁹. Podríamos distinguir un ojo interior y múltiple y un ojo exterior, llegando al cine volumétrico que propone Claudine Eizykman que da holgada cabida al percepto de Arnheim y propone un cine donde el propio espectador, disolviéndose, se integra en la pantalla, pasa a ser pantalla (lo contrario a lo que ocurre en *La Rosa Púrpura de El Cairo*, por ejemplo) neutralizando la linealidad de movimientos y acciones que pasan ante él, para fundamentarse en la simultaneidad de los efectos perceptivos¹²⁰.

Estas cualidades dinámicas las recoge Susanne Langer: “Todo movimiento en arte es crecimiento –no crecimiento de algo representado, como un árbol, sino de líneas y espacios.” Lo que le lleva a formular el principio abstracto de dirección:

No es una función que primero se conciba discursivamente y después se asigne a un posible símbolo, sino que se exhibe se percibe no-discursivamente mucho antes de ser reconocida en un mecanismo científico [...] El resultado es una ilusión artística muy elemental (no un engaño, porque, al contrario de éste, sobrevive al análisis), al que llamamos ‘forma viva’ [...] La trayectoria de un movimiento físico es una línea ideal. En una línea ‘que tiene movimiento’ hay movimiento ideal. [...] Lo que llamamos ‘movimiento’ en el arte no necesariamente es un cambio de lugar, sino un cambio que se hace perceptible, es decir, imaginable, en la forma que sea. Cualquier cosa que simbolice cambio, tal como nos parece verlo, es lo que los artistas, siguiendo más la intuición que la convención, llaman un elemento ‘dinámico’. Puede ser un ‘acento dinámico’ en música, que físicamente no es más que sonoridad, o una palabra cargada,

¹¹⁵ Arnheim, *Arte y percepción visual*, pg. 425.

¹¹⁶ Johann Gottfried Herder, *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Buenos Aires, Losada, 1959.

¹¹⁷ Arnheim, *Arte y percepción visual*, pg. 455.

¹¹⁸ Arnheim, *Arte y percepción visual*, pg. 486.

¹¹⁹ Cita de Fr. Th. Vischer, recogida por Henryk Markiewicz, “Ut pictura poesis: Historia del topos y del problema”, VV.AA., *Literatura y Pintura*, pg. 63.

¹²⁰ Vid. Claudine Eizykman, *La Jouissance cinéma*; Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*.

más que otras, de emoción, o un color que allí donde se encuentra es ‘excitante’, es decir, físicamente estimulante¹²¹.

Por incidir en esta cuestión del movimiento debemos contemplar lo dicho por Gombrich que, en general en estas cuestiones, suele complementar y amenizar lo investigado por Arnheim, con jugosos ejemplos que facilitan la comprensión. Así podemos ver la mirada estroboscópica de éste en lo que Gombrich nos dice sobre *Las Hilanderas* o en los dibujos de un cómic cuando con unas líneas que acompañan la figura nos indican el movimiento. Recurre a la paradoja de Zenón para invalidar la teoría del *punctum temporis*, suponiendo ese punto luminoso al medio televisivo, no tendría sentido sin un antes y un después; y recurriendo a San Agustín se hace eco entonces de la impresión en el espíritu como medida del tiempo, lo que entre los especialistas viene a denominarse como integración temporal, duración experimentada. Ni pasado, que ya no existe, ni futuro, aún por llegar, mas con la expectativa apoyada en el porvenir servido por la memoria. En alguna manera es la dificultad primordial al tratar de analizar el movimiento, se para en el momento del análisis, “se escapa por el intervalo”¹²² de las situaciones en que se han convertido las acciones. La paradoja de Zenón es reformulada por Bergson y recogida por Deleuze para iniciar sus estudios sobre la imagen. Es una ley errada, según Aristóteles (*Física*, 239 b)¹²³ o arbitrariamente elegida, según Bergson, con la que podemos observar que el movimiento no existe al tratar de ser narrado, la acción se paraliza y Aquiles no alcanza la tortuga, ni la flecha blanco alguno. Debemos, entonces, considerar el movimiento desde otros fines externos, sin ahuyentarlo con paradojas fatales¹²⁴.

Para lograr esta organización común se requiere una persistencia sensorial, inherente al cine, donde la imagen y el sonido persisten aún después de haber pasado. A esto se une una memoria inmediata que es la que posibilita un primer entendimiento algo confuso al ser recibido el dato. Entre las dos se crea un margen de memoria efímero pero eficaz que posibilita captar una melodía o comprender el lenguaje: “Lo que nos interesa de estos experimentos es que socavan la tajante distinción a priori entre las percepciones del tiempo y el espacio. Las impresiones sucesivas persisten de hecho juntas y no se experimentan totalmente como sucesivas”¹²⁵.

Este tipo de experimentos también le sirven a Gombrich para cerrar la antigua distinción entre artes del tiempo y artes del espacio (como ya vimos con Bernard Lamblin), el tiempo psicológico viene a decirnos que la música y la poesía no son exclusivamente artes de sucesión, ni la pintura o escultura son tan claramente artes del movimiento detenido. Con ello, la interpretación de una imagen requiere un plazo largo, incluso *post factum*, la recorremos, la reconstruimos en el tiempo y retenemos los elementos de que somos capaces, hasta convertirlo en suceso. Así Gombrich interpreta unas Presentaciones de la Virgen en términos de espacio/tiempo a medida que aumenta el espacio de representación y por tanto el tiempo en llegar la Virgen a lo alto del templo es menor en Giotto que en Ghirlandaio donde aumenta, pero no tanto como en Tiziano ni en Tintoretto donde más que aumentar se riza, huyendo de las leyes de la naturaleza, la profundidad se inviste de recuerdo.

¹²¹ Langer, *Sentimiento y Forma*, pgs. 65-67. (En esta obra se recogen numerosos testimonios de dinamismo pictórico).

¹²² Bergson, *La evolución creadora*, pg. 269.

¹²³ Vid. García Calvo, *Contra el tiempo*, pg. 160 y ss.

¹²⁴ Vid. Giorgio Colli, *Zenón de Elea*. Madrid, Sexto Piso, 2006.

¹²⁵ Gombrich, *La imagen y el ojo*, pg. 46.

Los ejemplos se multiplican, incidiendo en el futurismo y fundamentalmente en Picasso, del que toma dos obras *Mujer leyendo* (h. 1950) y *Mujer dormida dándose la vuelta* (1960) donde se acumulan los perceptos físicos y psicológicos ya referidos, un tiempo y espacio psicológicos donde “sea cual sea la validez de esos mecanismos concretos y por subjetivo que sea el efecto de movimiento que puedan producir uno u otro en algunos observadores, algo es seguro: si la percepción del mundo visible y de las imágenes no fuera un proceso en el tiempo, y bastante lento y complejo por cierto, las imágenes estáticas no podrían despertar en nosotros los recuerdos y las anticipaciones del movimiento”¹²⁶.

Para Standish Lawder no cabe deducir una relación causal entre el cine y el cubismo o el futurismo aunque sí “permettait d'ajouter à l'art de la peinture les dimensions du mouvement dans le temps”¹²⁷. Si es difícil afirmar la existencia de un cine cubista (*Le ballet mécanique* de Léger tiene más que ver con el ritmo mecánico y con una dinámica de ritmos sincopados, musical, que con la construcción espacial¹²⁸), sí podríamos decir que los planos cubistas, transparentados o superpuestos vendrían a establecer una sensación semejante al fundido encadenado o el cambio de decorado que de repente se deshace en nada: “Le cubisme, dont Dieu ait l'âme, ne fut-il pas un essai de substitution de rythmes captés et développés sur plusieurs plans à la fois – ce qui est la définition même de l'image mobile – aux mélodies exprimées dans les trois vieilles dimensions par une peinture fourbue?”¹²⁹ A nuestro entender el futurismo enlaza con el deseo de velocidad que impregna el primer cuarto del siglo XX y al igual que la fotografía de Muybridge y Marey, plasma la descomposición del movimiento, ofreciéndose como en momentos, en *stacatto*. En cambio el cubismo, heredando la capacidad de síntesis espacio-temporal de la pintura, parece facilitarnos la posibilidad de un enlazado dinamismo, generando la reproducción del movimiento.

El movimiento también nos sirve para ampliar esa historia del arte sin nombres. Gombrich se agarra al texto como orientación para saber más acerca de una obra y pone el ejemplo de un relieve romano (copia de otro griego) donde se refleja un episodio del mito de Orfeo y Eurídice. Es notorio que si sabemos el mito, el relato, mayor será nuestro sistema de referencias y ampliaremos las reacciones estéticas o profundizaremos más en ellas. Independiente de toda esta información, podemos abstraernos y ver que presenta un movimiento de figuras con diferencias notables respecto al relieve egipcio, por ejemplo, iniciando de este modo un análisis que nos acerca un tanto a la expectación arqueológica. En ambos la sutilidad del labrado es semejante (asombrosa, si tenemos en cuenta que algunos relieves egipcios poseen esa sutilidad unos dos mil años antes), pero en el griego nos encontramos con una articulación de los planos del relieve y con un

¹²⁶ Gombrich, *La imagen y el ojo*, pg. 58.

¹²⁷ “permitía añadir al arte de la pintura las dimensiones del movimiento en el tiempo”. S. Lawder, *op. cit.* pg. 15.

¹²⁸ Vid. Christian Derouet, “Léger et le cinéma”, en cat. exp. *Peinture, cinéma, peinture*; Peter De Francia, *Fernand Léger*. New Haven, Yale University Press, 1983; Patrick de Hass, *Cinéma intégral*; Judi Freeman, “Léger's Ballet mécanique”, in *Dada and Surrealist Film*. New York, Willis Locker & Owens, 1987; Paul D. Lehrman, “Music for *Ballet mécanique*” en Bruce Posner, *Unseen Cinema*, pgs. 70-74. Además: Christopher Green, *Léger and the Avant-Garde*. New Haven, Yale University Press, 1976; S. Lawder, *op. cit.*; Fernand Léger, *Funciones de la pintura*; Rino Mele, “Il nuovo realismo de F. Léger” in Giulio Carlo Argan (*et al.*), *Studi sul surrealismo*. Rome, Officina edizioni, 1977; William Moritz, “Americans in Paris”, in Jan-Christopher Horak, *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde. 1919-1945*.

¹²⁹ “El cubismo, que Dios tenga en el alma, ¿no fue una prueba de sustitución de ritmos captados y desarrollados sobre varios planos a la vez - definición misma de la imagen móvil - a las melodías expresadas en las tres viejas dimensiones por una pintura extenuada?” Faure, *op. cit.*, pg. 66.

movimiento de figuras (y no sólo en figuras, también en el “rítmicamente movido pámpano vegetal” que tanto analizó Riegl) que otorgan ese dinamismo al arte griego.

Respecto a la pintura es común encontrar que es incapaz de representar el tiempo y el movimiento. Sobre la cuestión del tiempo es curioso que a renglón seguido, y hablando del Impresionismo, digan que es prodigioso la captación del momento (Ortiz y Piqueras). Si no fuera capaz de representar el tiempo cómo iba a poder representar un instante; pero tal paradoja no suele ser objeto de investigación. Sí en Aumont que propone una síntesis del instante que va desde el texto a su plasmación en pintura (la Anunciación por ejemplo), desde la retórica hacia trazo. Nuestro sentido de lectura iría al contrario, sería la retórica la que hiciese el vademécum, como veremos posteriormente en “Tradicción del *ut pictura poesis*”. En todo caso nuestra propuesta sólo entraría en conflicto con la de Aumont en el grado de necesidad del texto en la imagen. Al elegir la Anunciación, se podría investigar en qué grado las filacterias eran necesarias o no en el cuadro. La reconstrucción del instante varía si se apoya más o menos en el texto o si es fiel a él o no.

El acercamiento entre pintura y cine también lo ha realizado, entre otros, Pascal Bonitzer. De su estudio podemos extraer que el movimiento en pintura se desarrolla en la querella entre el punto de fuga y la anamorfosis, que se resolverá adoptando modos renacentistas de pintar, o bien con la revolución cezanniana y las vanguardias de inicios del XX, especialmente el cubismo, donde la visión vuelve a ser el contenido a analizar. La imagen perceptiva que propone lleva implícita un movimiento, si se quiere intelectual, toda vez que la cámara sustituye al ojo en sus múltiples movimientos, desdoblándose la visión, acaso como se duplicaba el desplazamiento en el trampantojo pictórico.

La cuestión del tiempo en pintura es también de habilidad del pintor. La importancia del boceto se viene dando fundamentalmente desde el Renacimiento con una valoración de creación individual, con un impulso creativo que se añade a la acción rápida contenida al estudio como plasmación del instante. Ese instante impresionista debe ser susceptible de prolongación y hay artistas que han hecho series especialmente dedicadas a captar el tiempo, v. gr. Monet con el pórtico de la catedral de Ruán (1894). Podríamos hablar, siguiendo a Lamblin, de sucesión simultánea, por ejemplo en *El tributo* de Masaccio, o de sucesión temporal en la Capilla Scrovegni que presenta una serie de hechos en escenas que difiere claramente del anterior. Incluso dentro de aquella explosión o sucesión simultánea existiría una diferencia en los hechos mostrados, en su cantidad, en aquellos que presentan una densidad de duración de otros que presentan un instante fugaz.

Hay series que inciden en el tiempo y otras en el movimiento (y el espacio; digamos que no existe la unidad espacio temporal que vimos en cine, pero esa unidad la reelaboramos en un espacio psicológico), véase de Goya, “Serie de caprichos del Marqués de la Romana” (1798-1800), donde a modo de fotogramas (en su contenido narrativo) nos ofrece un asalto y vejación sin necesidad si quiera de subtítulos, o la serie de seis pequeñas tablas de 1806-7 donde se da cuenta de la captura del peligroso bandido Maragato. También la serie de dibujos que elabora Picasso para el *Guernica*, o la variaciones sobre *Déjeuner sur l’herbe* (donde podemos ver plasmado el desarrollo de un pensamiento netamente visual¹³⁰). Aunque no hacen falta series para plasmar ese movimiento en pintura, la yuxtaposición de planos cubista podría derivar hacia lo que

¹³⁰ Vid. Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, pg. 239.

nos dice Delaunay: «Lorsqu'on place sur une toile des couleurs, pures, directes, on obtient essentiellement la notion de mouvement»¹³¹.

Lo que nos lleva a pensar que no hay porqué denigrar o enfatizar tanto esa falta de movimiento “real” en el cine cuando sabemos de estas y otras paradojas: “... no es el desplazamiento de una imagen sobre la retina lo que nos hace ver un objeto en movimiento. El factor decisivo es más bien un cambio de distancia entre dos o más objetos. Este factor puede conducir a un movimiento visual de aquellos objetos cuyas imágenes retinales se desplazan realmente; pero puede también hacer que los objetos cuyas imágenes retinales están estacionadas aparezcan como si se moviesen”¹³². El tren no se nos echa encima, pero hay una respuesta sensorial integradora y sentimos el vértigo cuando vemos la grabación de un viaje en montaña rusa, lo que nos provoca una fuerte atención e implica un cambio físico y unas reacciones en nuestro entorno (respuestas cinéticas como reflejos musculares, o impulsos motores; también estímulos fisiológicos), como en el movimiento: “A la luz de innumerables experiencias, parece que estímulos complejos (o muy cercanos) son tratados, en movimiento aparente, por el mismo mecanismo que el movimiento real...”¹³³

A nuestro juicio se ocasionaría una acumulación de estímulos, un enfrentamiento de informaciones en la estructura del estímulo perceptual, entre el flujo óptico que nos informa sobre el movimiento o la situación estática del observador y el movimiento de traslación de un objeto en el campo visual que es informado sólo por cambios parciales y locales en la estructura del orden óptico. Se produciría así, una diferencia de cantidad en la respuesta psicofísica entre el estímulo informativo del cine y el estímulo “en la realidad”, en ambos casos sentidos como sistemas perceptuales, donde en el caso del cine la respuesta se elabora más conceptualmente que físicamente, podemos decir que los ojos toman fotografías y el cerebro elabora la película, como vemos en *Memento* (Christopher Nolan, 2000), las fotografías como terapia de arranque de la continuidad secuencial (a modo cinematográfico) del cerebro. En cualquier caso las investigaciones sobre la percepción del movimiento¹³⁴ (más que en explicar el movimiento se centran en la reconstrucción de la estructura tridimensional) continúan abiertas básicamente en dos campos: unión de imágenes sucesivas donde el movimiento se deriva de la percepción de la forma; o bien por el carácter primario de la percepción del movimiento por el flujo óptico.

¹³¹ “Cuando se pone sobre una tela colores puros, directos, se consigue esencialmente la noción de movimiento”. Citado por Francastel, *L'image...*, pg. 196.

¹³² Wolfgang Köhler, *Dinámica en psicología*, pg. 19.

¹³³ Aumont, *La imagen*, pg. 53.

¹³⁴ Sobre este punto, aparte de las obras ya citadas véase, Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*; Horace Barlow (*et. al*), *Imagen y conocimiento*; James Cutting, *Perception with an eye for motion*; Gyorgy Kepes (*dir.*), *Nature et art du mouvement*; Edmund Husserl, *La tierra no se mueve*.

IMPRESIONISMO EN FOTOGRAMAS

Ya hemos visto cómo Hauser proponía una inmovilidad en el arte que se rompe con el Impresionismo. Paradójicamente cuando la pintura se libera del relato con la llegada de las vanguardias, el cine quedará preso de él. El vacío dejado por el abandono de la narratividad derivada de textos religiosos, históricos o mitológicos, hace que se instale en el cine, como si la literatura habiendo invadido la arquitectura, la pintura (por siglos), volcase todo su afán por regir el nuevo arte.

La incredulidad y mofa ante los primeros cuadros impresionistas, se parece a la imagen cinematográfica, con la que increíblemente no chocaremos, aunando sensaciones inéditas. El impresionismo con su peculiar forma de captar la luz va preparando una mirada móvil, familiarizándose con el desplazamiento que presentan sus temas pictóricos, augura la movilidad de la mirada cinematográfica. Como si el instante capturado por la pintura de incipiente movilidad, la cobrase plenamente en la proyección y el tren de la estación de San Lázaro llegara con normalidad a la de La Ciotat.

Podemos establecer unas primeras semejanzas entre ambos: representación espacial en dos dimensiones, reconstrucción de la profundidad, manejo de luces y sombras, cierta nitidez o enfoque y punto de vista. El cine Lumière toma la impronta de las novedosas acciones que presenta el Impresionismo. Siguiendo en la línea de lo dicho por Rodin, podríamos decir que la pintura capta el movimiento y la fotografía lo plasma; asimismo el tiempo, en la primera, se captura el momento, en la segunda se refleja el instante. Si para Baudelaire la mitad del arte era lo transitorio y la otra mitad lo inmutable, la pintura tendería a aprisionar el tiempo, a conservarlo con un halo de permanencia y misterio (como se verá en las *perspectivas urbinesas*, por ejemplo); en fotografía, más que conservar, se desentrañaría el enigma (*Blow up*, Michelangelo Antonioni, 1966), retrotrayéndonos al recuerdo.

Otra particularidad observada entre ambos es el manejo común de las palabras: El funcionamiento del cine en sus inicios reposaba en la impresión luminosa y persistente causada en la retina. Aquella incredulidad del hecho hoy en día permanece y si entre la lluvia y el vapor vislumbramos el tren de Turner, hoy las imágenes que pasan ante nosotros a velocidad de tren-bala, nos sumergen, con frecuencia impresionados, en la incredulidad del acontecimiento.

El Impresionismo, lo diremos una vez más, retoma los temas al aire libre de Corot o Rousseau fundamentalmente en el bosque de Fontainebleau, allí donde la escuela de Barbizon desarrollaría su recorrido naturalista hasta el abandono de las referencias literarias. Se abandona el tema literario en pos de los estudios de la luz, haciéndola un elemento primordial en la construcción del espacio y de la captación del instante en la naturaleza¹³⁵.

¹³⁵ Reseñamos una bibliografía básica sobre el Impresionismo: Jean Alazard, *L'Orient et la peinture française au XIXe siècle. D'Edugène Delacroix a Auguste Renoir*. Paris, Plon, 1930; G.C. Argan, *El arte moderno*; Félix de Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona, Pamiela, 1991; Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna; Salones y otros escritos sobre arte*; Jean Bouret, *Degas*. Barcelona, Daimon, 1966; María y Godfrey Blunden y Jean-Luc Daval, *Diario del Impresionismo*. Ginebra, Skira, 1981; Jaime Brihuega, *Monet*. Madrid, Historia 16 (col. El Arte y sus creadores, nº 37; cat. exp. *Los impresionistas franceses*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo y Dirección General de Bellas Artes, 1971; cat. exp., *Claude Monet (1840-1926)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986; Paul Cézanne, *Correspondencia*. (ed. de J. Rewald). Madrid, Visor, 1991; T.J. Clark, *The Painter of Modern Life: Paris in the art of Manet and his followers*. New York, Alfred A. Knoppe, 1985; Jean-Paul Crespelle, *La época de los impresionistas*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1990; Bernard Denvir, *El*

Independientemente del posible rechazo de los Lumière por el Impresionismo, muchas de sus placas autócromas revelan una similitud de temas con la corriente pictórica, como los temas *plein air* de dichas placas o las estaciones, el desplazamiento de trenes y de la vida urbana en general en sus vistas de cinematógrafo. Aparte de los parentescos en los objetivos estéticos, existía una convergencia de intereses artísticos con los pioneros de la industria cinematográfica, así Charles Pathé es un serio aficionado a la pintura y mecenas de pintores. La porosidad entre las dos artes se ejemplifica también en Georges Méliès, con base en el dibujo para el manejo de imágenes, su afición a la pintura y su ansiedad por la escultura que para él, y como hemos constatado con Rodin, reflejaba los movimientos de la materia.

La investigación de las placas autócromas está en relación con el interés por el padre, Antoine Lumière, por la pintura, que en ningún caso es ocasional y así consta en el Instituto Lumière de Lyon, llevándole a un interés, inicialmente en Besançon (en su primer estudio fotográfico), por el paisaje y el retrato; ya más tarde en Lyon, sus cuadros enlazarán con las técnicas impresionistas, en su interés por el tratamiento de la luz y del claroscuro. Podemos observar que los hermanos Lumière poseían una cultura visual inculcada por su padre y por una educación afortunada entre pintores lioneses y parisinos por la cual no les eran desconocidas la aplicación de la perspectiva o las diferentes composiciones plásticas: “Nous savons, par exemple, que Louis Lumière pratiquait le dessin et possédait une excellente maîtrise des techniques graphiques autant que de la composition d’un espace en deux dimensions. Les propositions de cadrage que les frères Lumière retiennent pour leurs premiers films, de même que le recours constant à la perspective classique et à la forte structuration de l’image, ne peuvent pas être le résultat du hasard ou d’une quelconque improvisation à partir d’impressions ou de vagues souvenirs... »¹³⁶

Impresionismo. Barcelona, Labor, 1975; *Crónica del Impresionismo*. Barcelona, Destino, 1993; Elda Fezzi, *La obra pictórica completa de Renoir. Periodo impresionista 1869-1883*. Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1978; P. Francastel, *Historia de la pintura francesa; El Impresionismo*; William Gaunt, *Los impresionistas*. Barcelona, Labor, 1973; Juan Antonio Gaya Nuño, *El impresionismo en España*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1974; George Heard Hamilton, *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*. Madrid, Cátedra, 1983; Robert L. Herbert, *El Impresionismo: arte, ocio y sociedad*. Madrid, Alianza, 1989; Fiorella Minervino, *La obra pictórica completa de Degas*. Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1980; Estela Ocampo, *El Impresionismo*. Barcelona, Montesinos, 1981; Sandra Orienti, *La obra pictórica completa de Edouard Manet*. Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1969; Camille Pissarro, *Cartas a Lucien*. (ed. de J. Rewald). Barcelona, Muchnick, 1979; Phoebe Pool, *El Impresionismo*. Barcelona, Destino, 1991; John Rewald, *Historia del Impresionismo*. Barcelona, Seix Barral, 1981 (2 vol.); *El Postimpresionismo*. Madrid, Alianza Forma, 1988; Robert Rey, *Manet*. Barcelona, Daimon, 1967; Rainer Maria Rilke, *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona, Paidós, 1985; Robert Rosenblum y J. Janson, *Arte del siglo XIX*. Madrid, Akal, 1992; Luigina Rossi Bortolatto, *La obra pictórica completa de Claude Monet, 1870-1889*. Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1974; Maurice Serullaz, *El Impresionismo*. Buenos Aires, EUDEBA, 1968; *Enciclopedia del Impresionismo*. Barcelona, Polígrafa, 1981; VV.AA., *Les écrivains devant l’impressionnisme*. Paris, Macula, 1989; Vincent Van Gogh, *Cartas a Théo*; Trinidad Simó, *Joaquín Sorolla*. Valencia, Vicent García, 1980; Guillermo Solana, *El Impresionismo*; Ambroise Vollard, *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona, Destino, 1983; Émile Zola, *El buen combate. En defensa del impresionismo. Antología de escritos sobre el arte*. Buenos Aires, EMECE, 1986.

¹³⁶ “Sabemos, por ejemplo, que Louis Lumière practicaba el dibujo y poseía un excelente dominio de las técnicas gráficas tanto como en la composición de un espacio en dos dimensiones. Las proposiciones de enfoque que los hermanos Lumière retienen para sus primeras películas, así como el recurso constante a la perspectiva clásica y a la fuerte estructuración de la imagen, no pueden ser el resultado del azar o de una improvisación a partir de impresiones o de vagos recuerdos”. VV.AA. *Impresionismo y nacimiento del cinematógrafo*, pg. 186. Sobre los Hermanos Lumière véase, Bernard Chardère, *Les Lumière*; Deslandes *Histoire comparée du cinéma*; Vincent Pinel, *Louis Lumière: inventeur et cinéaste*; Sadoul *Historia del cine mundial*.

Quizá por su formación en la Politécnica francesa, Jacques Aumont representa, entre otras cosas, una puesta al día de los estudios que hemos visto de Arheim, éste habla del percepto, el segundo de un cierto modelo informático más englobador. Además supone un avance en los estudios de la imagen fuera del campo semiológico, con lo que los especialistas franceses han superado el estrato lingüístico, o lo utilizan para cierto tipo de análisis fílmicos como se puede ver con Bellour o Leutrat que saben que el texto es un simulacro de la imagen y sonido del film, pero además Aumont enlaza con la línea argumental de la cineplástica tan cara a los teóricos franceses. Aumont especifica los estudios sobre la percepción visual, llevándolos a la percepción del espacio, solventando ciertas cuestiones: "... el movimiento aparente en el cine no puede distinguirse, fisiológicamente hablando, de un movimiento real. Se trata de una ilusión perfecta, basada en una de las características innatas de nuestro sistema visual, y los progresos recientes en los estudios de la percepción visual lo confirman..."¹³⁷

En lo que concierne a nuestro trabajo, entronca con la sistemática lingüística en *Estética del cine*, para salirse de ella en *El ojo interminable* y englobar el cine en una estética general, *La estética hoy*, en la que incorpora una reflexión teórica sobre la pintura llevada al cine, que sintetiza de alguna forma las continuas inquietudes de diversos autores franceses (sobre todo), abriendo el campo de actuación teórico de la cinematografía a unos estudios generales de estética. Su relación con la imagen (*La imagen*) le lleva a un discurso estético donde el cine ocupa, sin el exotismo ilustrativo tan extendido, con naturalidad, un lugar semejante a la pintura en el desarrollo de la estética de nuestros días.

El estudio fundamental que entronca con nuestros propósitos es *El ojo interminable*. Aquí se presenta la relación entre pintura y cine como dos artes autónomas pero con equivalencias esenciales y parentescos subterráneos: "Lo que nos enseña la investigación de la pintura en el cine es, justamente, y entre otras cosas, que éste no contiene a aquélla, sino que la escinde, la hace estallar y la radicaliza"¹³⁸. Se deja a un lado esa referencia "superficial" a películas y relaciones tan recurrentes como *La kermesse heroica* (1935) y Brueghel, Fouquet y *Enrique V* (1944), o Renoir (padre) y *Une partie de campagne* (1936). También se aleja de esa cinematografía empeñada en realizar *tableaux vivants* donde los cineastas desde los inicios construyen (como ya lo hacía la fotografía) un repertorio de imágenes inspiradas por la pintura de género o histórica, para asegurar al espectáculo cinematográfico una función didáctica o social parecida a la que hasta entonces tenía asegurada la pintura, pero también, más profundamente, para poder dilucidar la potencia del medio cinematográfico confrontándolo con su modelo pictórico. Los *tableaux vivants* dejarán una huella perdurable¹³⁹ que, en una relación de películas múltiples veces citada (Bonitzer, Aumont...), llega hasta *La Ricotta* de Pasolini (con el *Descendimiento de la Cruz*, de Pontormo), *Passion* de Godard (con *La toma de Constantinopla por los Cruzados*, de Delacroix, *El baño turco*, de Ingres, *La ronda nocturna*, de Rembrandt o mixtura de Goya) e incluso *La Marquise d'O* (con *La pesadilla*, de Füssli).

Todo este catálogo de referencias, de citas, parecen haberse superado con la exposición *Hitchcock et l'Art* y con películas como *Lejos del cielo* o *La joven de la perla* donde tanto los guionistas como los directores parten del cuadro, más para expandirlo que para recrearlo. ¿Cómo expandirlo? Entre otras, desarrollando las

¹³⁷ Aumont, *La imagen*, pg. 54.

¹³⁸ Jacques Aumont, *El ojo interminable*, pg. 188

¹³⁹ En agosto de 2002 la Kunsthalle de Viena reunió fotografías de unos treinta artistas, desde Duchamp a Pasolini, que reproducían pinturas en escenas con personajes reales; costumbre vieja ésta, de representar en vivo obras pictóricas, que acreditan en Goethe asiduo concurrente.

coordenadas espaciotemporales del cuadro y desplegando los elementos lumínicos que lo han conformado y que gracias al dinamismo del cine adquieren importancia narrativa como veremos en autores como Alekan.

Frente a la mayor parte de historias de cine, Aumont empieza presentando a Lumière (fundamentalmente Louis, pero con el apellido recogerá en sus estudios, tanto al padre como a los dos hermanos) no como el héroe pionero, sino como el último pintor impresionista, en definición de Godard, para quien el cine es el último arte de la tradición pictórica. Se separa, por ejemplo de Bazin, y en vez de ir desde la pintura al cine, pasando por la fotografía, propone ésta como una vía independiente.

Lumière, no hace una transposición de modelos pictóricos a otro registro como pretendían los pictorialistas franceses (Demachy, Puyo) imitando la Escuela de Barbizon o a Corot¹⁴⁰, aporta un efecto de realidad (nubes, humos, vapores) que entronca directamente con un registro pictórico de nubes, lluvia y tormentas que el XIX hace protagonistas: “Con la vara del trabajo pictórico es como mejor se mide el milagro de lo cinematográfico: los centenares de hojas penosamente pintadas una a una por un Thèodore Rousseau quedan sustituidas, en efecto, por la aparición inmediata de *todas* las hojas. Y, además, se mueven...”¹⁴¹ La movilización de la mirada (los bocetos), la panorámica (el panorama), la velocidad (la máquina), la geometría (la perspectiva) formarán parte de ese común denominador ideológico entre pintura e inicio cinematográfico: preeminencia de la mirada.

Aumont destaca tres rasgos en la pintura: lo impalpable, lo irrepresentable y lo fugitivo, que el cine desborda con ese efecto de realidad, así la luz va a ser domeñada, la técnica va a duplicarse (la técnica del aparato y la técnica del realizador) y lo fugitivo queda fijado en espacio-tiempo como ya hemos visto con Panofsky. Otro tratamiento de la imagen en relación con el tiempo lo podemos observar en el orden creciente de la experiencia de la duración: Cuanto mayor es esta experiencia mayor su movilidad, pasando en un primer estadio desde las sombras chinescas y fantasmagorías hasta pasar por los dioramas y panoramas y llegar así más que a una imagen móvil, a la imagen motora cinematográfica.

En su trabajo presenta una serie de aspectos compartidos, asentados conceptualmente en la teoría pictórica y que sirven de apoyo al cine. Uno de éstos sería el de marco y encuadre (límite o ventana). Marco que centra la representación y que representa el límite o fuera de campo de la misma. Encuadre como recorte en lo visible, con centrado perspectívico inverso, en vez del renacentista punto de fuga; ese punto, ahora en movimiento, se cierne sobre nosotros. Para ilustrar este punto podemos aprovechar el cuadro de Monet *Gare Saint-Lazare: le train de Normandie* (1877) que estudia Arnheim. El objeto de atención de nuestra mirada queda en posición excéntrica respecto del centro (que proporciona el marco) y del punto de fuga del cuadro, creando una fuerte tensión visual que “apunta a una movilidad potencial”¹⁴². Por decirlo de una manera más concurrente con nuestros intereses, el tren de Monet, gracias a ese

¹⁴⁰ En Corot encontramos esa detención pictórica, cierta incertidumbre producida por la detención dinámica en el cuadro, semejante a la que podríamos encontrar en la *Tabla de Urbino*, la *Tabla de Baltimore* y la *Tabla de Berlín* (las “perspectivas urbinesas” como las denomina Damisch), donde el tiempo se reencuentra en un nuevo espacio perspectivo que más tarde podemos ver en Giorgio de Chirico y en ciertos paisajes de Morandi. En Corot advertimos esa detención, que dará paso en cambio al Impresionismo, más animado, y al cine. En sus paisajes (*Vista de Italia*, 1842) podemos ver a Poussin pero sin Historia. Es otra salida más a la superficie del lienzo. *El baño de Diana* (1855), *Orfeo conduciendo a Euridice* (1861) o *Diana y Acteón* (1836), parecen un momento cualquiera, nada conduce al drama central o nada parte de él. Ya no hay drama, sólo pintura.

¹⁴¹ Aumont, *El ojo...*, pg. 22.

¹⁴² Arnheim, *El poder del centro*, pg. 74.

movimiento óptico (un viaje del ojo en una dirección, en un espacio), se ha trasladado desde el punto de fuga hacia el extremo inferior derecha instalándose allí, algo que en cine nos vendrá no tanto por el movimiento óptico y sí por el objeto mismo: el tren de los Lumière nos abordará visualmente (ópticamente) sin esfuerzo. Un esfuerzo que deberemos emplear en procurar comprender otras cualidades de la pantalla, como la sucesión de espacios, la composición del plano (el *shock* del primer plano). Para Jean-Luis Comolli esa proyección fue doble: una en la pantalla y otra en la mente del espectador, incorporándose ya desde entonces a su espacio mental. Para él el progreso técnico del cine llevará al espectador a una comodidad visual tal que lo adormile, en tanto la técnica hace el trabajo y no él¹⁴³.

Si en la pintura se producía un corte, reduciéndose todo a un plano, ahora en el cine esa interiorización es algo más compleja por la dinamización espacio-temporal que cambia la naturaleza de aquel corte pictórico. En la fantasmagoría y en los panoramas podemos decir que había una sincronía entre la mirada del espectador y el acto representado, con la llegada del tren Lumière hay que re-situarnos y re-sincronizarnos en cada secuencia (véase lo que costó admitir la escala de los diferentes planos), se produce un espacio-tiempo descoordinado (o de coordenadas múltiples, como quizá nos podríamos referir, en otro contexto, a El Lissitzky) como el de las cárceles piranesianas, donde para alcanzar los efectos del presente, antes, nos perdemos en el efecto del goce. El goce de la suspensión espacio-temporal, hasta que la dimensión reflexiva de nuestra mirada (Comolli) nos actualiza.

Aumont propone una tesis donde “la relación entre pintura y cine no fluye en sentido único, que no es una descendencia ni una digestión [...] no es en ningún caso la recuperación de formas que hubiesen surgido totalmente armadas del cerebro de los pintores. Es de otra relación de la que se trata y se tratará: de estimar el lugar que el cine ocupa, al lado de la pintura y con ella, en una historia de la representación”¹⁴⁴. Un espacio ilusorio de la representación en cuanto espacio visto o construido a partir de percepciones kinésicas o táctiles. Espacio interpretado: espacio tridimensional representado y espacio bidimensional de la tela (pantalla o lienzo). ¿Sería comparable la extrañeza sentida al ver el realismo emergente de Giotto¹⁴⁵, con la extrañeza sentida por los espectadores al ver el primer tren filmado, o según suponen los arqueólogos con las primeras estatuas que adelantaban una pierna, como fenómeno de movilidad? John Berger propone el nombre de Scrovegni, para una sala de cine. En ambos casos el nivel normativo se precipita, se altera. En el caso de Giotto, en Asís, cambia la prioridad: es la imagen la que prima sobre el texto¹⁴⁶, la luz participa en la acción modelando ademanes y expresividad, la búsqueda de profundidad y la composición lograban ese acercamiento a la realidad entre sus coetáneos; como realista era el acercamiento sorprendente del tren hacia un atónito espectador que sentía prácticamente el atropello... de la luz. Esta inquietud ante la imagen no debe sorprendernos pues al igual que las imágenes han servido para educar en el cristianismo, habiendo un constante peligro de idolatría, en cine, también se intenta el adoctrinamiento, con el peligro constante de la cinefilia, que no es tanto.

¹⁴³ Vid. Comolli, “Técnica e ideología”.

¹⁴⁴ Aumont, *El ojo...*, pg. 30.

¹⁴⁵ Vid. Lluís Prats Martínez, *La pintura italiana. Del primer gótico a los albores del Renacimiento*. Barcelona, Carroggio, 2004; John White, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid, Alianza, 1994.

¹⁴⁶ Vid., Francastel, *La figura y el lugar*, pg. 161 y ss.

Aumont puebla su discurso estético de términos cinematográficos, consiguiendo delimitar ese modelo pictórico tantas veces enunciado y tan pocas precisado. Antonio Costa, entre otros, ha descrito minuciosamente las posibles referencias y relaciones entre el cine y los estilos pictóricos, podríamos decir con la pintura, aunque más bien lo que se ha llegado a hacer es un catálogo de citas, hasta convertir las implicaciones bidireccionales en un lugar común. La línea de Aumont amplía la de Bonitzer y consiste en desgranar los elementos constitutivos de la pintura o de lo pictórico para aplicarlos a lo cinematográfico, consiguiendo definir el modelo pictórico en relación con el cine, que fuera de los elementos más obvios como el cuadro, la perspectiva o la luz, amplía la gama sensitiva a otros elementos como el espacio, el tiempo y el movimiento. Nos atreveríamos a decir que, como pasa con cada nueva tendencia artística, se amplía el campo de las metáforas, generándose otras nuevas a propósito de esa nueva configuración visual.

Hay un punto de conflicto, no sólo con Aumont sino con lo que se ha dado en llamar la semiolingüística. Aumont afirma “que no hay una imagen ‘pura’, puramente icónica, pues, para ser plenamente comprendida, una imagen exige el dominio del lenguaje verbal”¹⁴⁷. Nosotros no estamos hablando de pureza sino de cómo se transmite la información. No habrá imagen pura, pero tampoco hay plena comunicación verbal, no todo se puede transmitir con lenguaje verbal. Hay muchas fisuras en imagen y en el lenguaje como para hablar de pureza. Tenemos que ir más a la correspondencia de las artes, no a la preponderancia de una de ellas. Habiendo analizado el dinamismo de Arnheim que incluye el de la forma; habiendo visto la expresividad de los colores, de la luz, todos ellos como elementos autónomos y capaces en sí de generar cierta comunicación, relacionada o no con el *récit* textual, estamos preparados para decir que la imagen no necesita intrínsecamente de lo verbal para ser explicada en su totalidad, porque habrá imágenes que no tengan por qué ser explicadas, si quiera. Otra cuestión es la transmisión de conceptos y el análisis de los films, elegir o no el análisis semiolingüístico. Pero si se elige éste se cae en el peligro, a nuestro juicio, de la colisión entre el lenguaje y la imagen. De hecho numerosas preguntas sobre la transmisión de información asaltan al propio Aumont, que a nuestro juicio, se solventan no cayendo en la doble mimesis, que se produce cuando no se separan adecuadamente las coordenadas espacio-temporales de la imagen y la palabra y que tratamos en el capítulo “Tradición del *ut pictura poesis*”. Podemos llegar a considerar, pues, el análisis semiolingüístico como una forma de exploración (o disección y autopsia) de la imagen cinematográfica, toda vez que ésta tiene dimensiones múltiples, como diría Lévi-Strauss, imposibles de explorar todas al mismo tiempo¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Aumont, *La imagen*, pg. 263.

¹⁴⁸ Entre sus numerosas obras véase, Claude Lévy-Strauss, *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial, 2002; *Antropología estructural*. Barcelona, Paidós, 2000; *Mirar, escuchar, leer*. Madrid, Siruela, 1998; *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

CAPTURANDO LA LUZ

Cuando Horacio dijo de la poesía que era como la pintura, habría podido añadir: 'y como la música.' Pues la música es la poesía en su expresión más alta, por ser la lengua flexible y natural de la imaginación, siendo en sí misma una segunda creación.¹⁴⁹

Ya el pitagórico Aristóxeno de Tarento (350-¿ a.C.) vino a demostrar la imposibilidad de hacer coincidir los datos acústicos con los numéricos en el estudio de la escala musical que "fue prelude de las comprobaciones actuales de la casi desesperada búsqueda de la identificación de los datos de la ciencia y los del arte, y de la necesidad de mantener separados –aunque osmóticos– estos dos vastos sectores de la actividad humana"¹⁵⁰. Realizándose, al cabo una frecuente transposición terminológica musical al campo cromático de la pintura, pretendiendo una precisión en la "armonía de colores" similar a los sonidos musicales; aunque no faltan deducciones en sentido contrario, "Fechner añade que los ángeles se comunican entre sí mediante el sentido más elevado que conoce el hombre: hablan con colores en lugar de con sonidos, generando hermosas pinturas en sus superficies"¹⁵¹. Es desde el siglo XVIII cuando se desarrollan más las diversas tendencias de sinestesias visuales y musicales.

En este intento de hablar con colores Etienne Souriau se ha ocupado de su estudio y ha buscado afinidades físicas (vibraciones de las ondas musicales y vibraciones de las ondas de luz), asignando coeficientes proporcionales al espectro visible y audible¹⁵². Llega a una serie de conclusiones: Los colores usados no son radiaciones espectrales puras, y más que notas, serían ruidos. Los colores pueden interpretarse como acordes, pero lejos éstos de llegar a ser forma plástica (escépticos, junto con Charles Rosen¹⁵³, ante la forma sonata porque creemos, que llamada así de manera categórica, no existiría; acaso la sonata como propone Durand se acerque al drama, un "drama concentrado"¹⁵⁴). Aún así se puede hallar un paralelismo funcional y analizar pinturas en base a colores principales que establecen cierta armonía; tonos de transición a modo de notas de transición; unas funciones estéticas entre colores dominantes como la relación tónica-dominante en música. Se propone dar fundamento científico a un serie de correspondencias que tiene como resultado lo que podríamos llamar una música de los colores, semejante a lo establecido por Louis Bertrand Castel en su descripción del *clavecin oculaire* donde al espectro cromático equivalía las diversas llaves del instrumento. Un fundamento, que sin tratar de ser categórico, sí podemos decir que supuso el paso a la abstracción de muchos artistas de inicios del XX, como Kandinsky, que se apoyaron en la analogía musical o la metáfora: "el color es el teclado"¹⁵⁵, que prolonga la teoría de la sinestesia y la *Gesamtkunstwerk* del siglo anterior.

Todos estos intentos de ofrecer un equivalente cromático a la música y viceversa mantienen su interés en el ámbito de la sinestesia y artistas como Schönberg o Kandinsky que en su asociación de sonidos y colores llegó a formular un componente

¹⁴⁹ Tomado de Tatariewicz, *Historia de la estética*, pg. 424 (III).

¹⁵⁰ Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*, pg. 67.

¹⁵¹ Recogido por Arnheim en *Nuevos ensayos...* pg., 55.

¹⁵² Vid. Etienne Souriau, *La correspondencia de las artes*. Esta afinidad también la extendió al cine, logrando adaptar expresiones como "diégesis", "espectatorial" o "profílmico" a la terminología habitual en cine; vid. su prefacio de *L'univers filmique* (pgs. 5-10).

¹⁵³ Charles Rosen, *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, Alianza, 1996.

¹⁵⁴ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, pg. 333.

¹⁵⁵ Citado en Lawder, *op. cit.*, pg. 147.

dinámico-temporal en la línea, sin llegar a la identificación de los dos lenguajes. También Klee en muchas de sus obras hace una referencia a estructuras musicales despertando los valores sinestésicos¹⁵⁶.

En el ámbito cinematográfico encontramos a Abel Gance que nos propone (como ya lo hiciera Faure) una música de la luz a modo de la música de los sonidos, de manera que sean equiparables ambas sensibilidades, al tiempo que iba aumentando las pantallas de exhibición, también propuso una temprana perspectiva sonora (hoy en día los planos sonoros son tan apreciables como los visuales, de hecho los técnicos de sonido ya no se limitan a mezclar sonido estereofónico donde apreciar una derecha e izquierda, sino que hablan de una psicoacústica donde el sonido se trata en un espacio auditivo tridimensional)¹⁵⁷. Podemos hablar de una fusión de dos artes, puesto que en ambas hay un elemento temporal que hace unir tan bien al cine y a la música. Al cine la música le da ese elemento conceptual, le vuelve más etéreo, menos pesado, y la imagen le da a la música una fijeza que podemos observar en la promoción de vídeo-clips. Son consideradas dos artes del tiempo y desde el inicio del cine han ido juntas.

Estas simetrías sonoro-cromáticas son estudiadas también por Adorno y Eisler, que en su obra recogen la imposibilidad de equivalencias absolutas (otro ejemplo de intraducibilidad) entre música y color que estudió Eisenstein y además lo enlazan con esa redundancia que ya señalamos anteriormente para la cuestión musical y que nosotros vinculábamos a los diálogos:

Estas equivalencias absolutas serían, por ejemplo, las existentes entre determinadas tonalidades y acordes y los colores, quimera perseguida por los teóricos a partir de Berlioz y que tienden más o menos a emparejar cualquier matiz cromático del film con un matiz 'idéntico' del sonido. Si prevaleciese esta identidad, y no es éste el caso, e incluso si el método no fuese tan atomístico como para atentar contra todo sistema de significación, quedaría en pie la cuestión de cuál es su utilidad – y de por qué un medio que tiene que reproducir precisamente lo que, de acuerdo con esta concepción, ya produce otro de forma idéntica, redundancia con la que no hay nada que ganar y con la que, en todo caso, se incurre en el riesgo de perder algo.¹⁵⁸

Con carácter más específico, las investigaciones de forma más conspicua las hallamos en Morgan Rusell y Stanton Mc Donald Wright, los “sincromistas”¹⁵⁹, que buscan la pintura pura basándose en principio en las concepciones órficas de Delaunay; asimismo Rusell en 1913 se preocupa por introducir un factor temporal en el campo de la pintura frente a la pintura tradicional preocupada solo por el espacio. Si tenemos en cuenta que la luz pictórica es siempre la idea de una luz, con lo cual lo primero en pintura no es la luz, sino el color, ambos buscaban reemplazar el óleo sobre lienzo por proyecciones de luz, también pintura sobre papel traslúcido iluminado por detrás con diferentes intensidades creando escenas de embelesamiento cromático. Defendían un modernismo cinemático basándose en las nuevas técnicas de luz sobre el resurgir de una

¹⁵⁶ Vid. Paul Klee, *Diarios 1898-1918*. Madrid, Alianza Editorial, 1998; *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires, Libros de la Tierra Firme, 1979.

¹⁵⁷ Se tamiza la característica etérea de la música, si el espacio conforma la materia sonora, si concebimos que su “material es espacial pero su materia temporal” (“son matériau est spatial, mais que sa matière n'est que temporelle”. Lamblin, *op. cit.* pg. 29).

¹⁵⁸ Adorno y Eisler, *El cine y la música*, pg. 87.

¹⁵⁹ Si empleáramos el término “sincronismo”, que es como suele aparecer en castellano, parece que solo hiciéramos referencia al tiempo, lo que ocurre a la vez, dejando fuera el *khroma* y la luz. Hacemos así una transcripción más cercana a la que utilizan en el artículo “The Art of Light”, en el catálogo *American Art*, en el que fundamentamos parte de este epígrafe. Sobre los sincromistas, véase, además, Adrian Bernard Klein, *Colour-Music. The Art of Light*. London, Technical Press, 1926.

gramática pictórica. Rusell estudió en EE UU con Robert Henri que le enseñó el modelo musical de Signac y según podemos en su estudio se analizaba la orquestación del color como alternativa a la mera copia de la naturaleza¹⁶⁰.

En París encontraron el estudio de Percival Tudor-Hart que investigaba las relaciones entre sonido y color en el Instituto General de Psicología. Se interesan por la sinestesia, por la conexión entre lenguaje musical y las leyes del inconsciente según la teoría de Jules Combarieu¹⁶¹. Enfatizando conceptos como “éxtasis emocional de ritmo de color” profundizan en la cualidad psicológica del lenguaje cromático separándose de la tendencia europea de la pura pintura. Según Wright los pintores europeos bajo la influencia de la estética psicologista germana (Worringer¹⁶²) habían favorecido el código emocional cromático a expensas de sus cualidades físicas. Cualidades que potencia la crítica americana para distanciarse de la escena parisina que va bien con su pragmatismo y culto a la acción.

También vemos que Rusell estudió la teoría de Dalcroze¹⁶³ (ideodinamismo) que viene a establecer un sistema de movimientos y gestos para la construcción individual consciente cuando el interior musical impone a través del ritmo, la transmisión de imágenes que impulsa una acción. Albert Cozanet, alias Jean d’Udine, seguidor de esta teoría era editor de una revista *Montjoie* (donde colaboraba Rusell) que en 1910 publicó “El Arte y el Gesto” donde desarrollaba su teoría de sensaciones basada sobre la percepción rítmica del tacto¹⁶⁴. Entre música y danza, el ritmo dotó la percepción de colores con una dimensión temporal que inscribe la contemplación de los trabajos en una más concreta realidad perceptiva. Wright rechazó la pura y descarnada visualidad del modernismo y basó la agudeza estética en una coordinación total de sentidos, distinguiendo “sensación artística” (inmediata, pasiva) y “percepción artística” (cerebral, diferente del efímero estímulo óptico). El color era desvelado con un juego binario de contrastes que llegó a ser más y más geométrico y requería mayor atención del espectador: “Here Wright formalized what Jonathan Crary identifies today as one of the driving forces behind the revolution of the gaze that resulted from modernism: the ability to manage attention which allows the spectator to maintain a coherent but not exclusively optical sense of the world by means of a productive and controllable subjectivity”¹⁶⁵.

Siguiendo este artículo, en 1917 Matthew Luckiesh publica *The Lighting Art* un manifiesto que recoge teorías anteriores y presenta el uso artístico de la luz eléctrica como vía para llegar a una inercia del campo pictórico, dotando a los colores con

¹⁶⁰ Pascal Rousseau, “The Art of Light”, catálogo *American Art*, pg. 69 y ss. Véase también, Robert Henri, *The Art Spirit*. Philadelphia, Lippincott Co., 1930.

¹⁶¹ Jules Combarieu, *La música, sus leyes y su evolución*. Buenos Aires, Cronos, 1944.

¹⁶² Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.; *El arte y sus interrogantes*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1959; *Problemática del arte contemporáneo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.

¹⁶³ Emile Jaques-Dalcroze, *Coordination et discordination des mouvements corporels. Exercices pour l'harmonisation des actes moteurs spontanés et volontaires et le développement de la concentration*. Paris, impr. Cavel, Alphonse Leduc, éditeur, 175, rue Saint-Honoré, 1935; *La Musique et nous: notes sur notre double vie*. Genève, Perret-Gentil (impr. de P.-E. Grivet), 1945; *Le Rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne, Jobin, 1920.

¹⁶⁴ Jean d’Udine, *L’Art et le Geste*. Paris, Alcan, 1910.

¹⁶⁵ “Aquí Wright formaliza lo que Jonathan Crary identifica hoy como el impulso de fuerzas que hay detrás de la revolución de la mirada resultante del modernismo: la habilidad de llevar la atención que permite que el espectador mantenga actualizado un coherente pero no exclusivo sentido óptico del mundo por los medios de una productiva y controlable subjetividad”. Pascal Rousseau, “The Art of Light” *op. cit.*, pg. 73. Véase, además, Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century; Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*.

movilidad real, presentando este Lighting Art como el primer salto cualitativo del arte abstracto¹⁶⁶. Rusell y MacDonald Wright llegaron a diseñar un rudimentario aparato donde se introducían una serie de pinturas traslúcidas dentro de una caja luminosa e iluminada con lámparas con conmutadores que producían un juego de pulsaciones cromáticas basándose en las linternas mágicas. Rusell seguirá evolucionando este aparato hasta dotarlo con pantallas móviles y añadiendo sonido, algunas se presentaron en París en 1923. Wright dibujó en 1916 unos cinco mil dibujos al pastel que iba a ser un film abstracto, quemándose en 1920 en la explosión de los laboratorios donde se encontraba en Hollywood.

Hasta aquí hemos podido ver una de las vías de la utilización de la luz, que vendría a ser capturada y sintetizada en colores al modo de los pintores, así sus colores básicos, son semejantes a los empleados en el medio audiovisual, como propone Antonio Costa al abordar los estudios del color de Eisenstein: “le analisi delle proprietà dei due mezzi servono a dimostrare che il cinema esattamente come la pittura può realizzare processi di generalizzazione o astrazione degli aspetti cromatici degli oggetti”¹⁶⁷.

A los sincromistas también los podemos ver como un último paso en la abstracción de aquellas figuras nacidas al albur de las lámparas mágicas, que nos muestra que hay otro camino en esta captura de lo inmaterial que tiende a concentrar la luz, transformándole en un poder de ensoñación. Podemos ver en el siglo de las luces un dominio de los pintores en la captación de la luz a través de los pigmentos; también hay un dominio en la lámpara mágica que a finales del XVIII ha derivado en diferentes exhibiciones del invento, uno de los más famosos, las fantasmagorías de Robertson¹⁶⁸ donde las figuras se abalanzaban sobre el impresionado público cual tren cinematográfico (Robertson abandonó su carrera de pintor por la investigación óptica). No es nuestro propósito el estudio sobre la evolución de la lámpara mágica y el panorama, hasta llegar a la síntesis de Lumière, solamente adentrarnos en la arqueología cinematográfica y señalar ese doble recorrido¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Matthew Luckiesh, *Artificial Light. Its Influence upon Civilization*. London, University of London Press, 1920.

¹⁶⁷ “los análisis de las propiedades de los dos medios sirven para demostrar que el cine, exactamente como la pintura, puede realizar procesos de generalización o abstracción de los aspectos cromáticos de los objetos”. Costa, *Cinema e pittura*, pg. 128.

¹⁶⁸ Sobre Robertson, véase, Françoise Levie, Étienne-Gaspard Robertson. La vie d'un fantasmagore. Québec, le Préambule, 1990; José Díaz Cuyás, “Notas sobre la fantasmagoría”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 39, octubre 2001, pgs. 102-121. Asimismo en el nº 50 de la misma revista de febrero 2005, se recoge otro artículo de Tom Gunning “La fantasmagoría y la fábrica de ilusiones mágicas: hacia una óptica cultural del aparato cinematográfico”, pgs. 12-27, con referencias semejantes, incluso con la anécdota del tren, convertida ya en lugar común, al hablar de este tema. Sobre el ferrocarril y el cine, véase, Jean-Claude Aubineau, *Chemin de fer et cinématographe*. Richelieu (le Moulin à vent, 37120), J.C. Aubineau, 1980; Daniel Corinaut y Roger Viry-Babel, *Travellings du rail*. Paris, Denoël, 1989; Francisco Antonio Fernández Oliva, *Historia del tren a través del cine*. Barcelona, Film Ideal, 1998; Lynne Kirby, *Parallel Tracks: the railroad and silent cinema*. Exeter, University of Exeter Press, 1997.

¹⁶⁹ El estudio válido en este aspecto sigue siendo el de Ceram, si bien su análisis cronológico basado en la sucesión mecánico-técnica, plantea una paradoja que deja sin resolver. En primer lugar no admite una línea evolutiva entre las artes plásticas y el cine, pero luego llama cuadros vivientes a la película y reconoce movimiento semejante al cine en las sombras chinescas, por ejemplo. Si bien, a su juicio, no se puede constituir una línea genética entre los Frisos del Partenón y Griffith, sí podemos establecer nosotros una línea evolutiva en el “deseo flagrante de mover figuras impalpables y disponibles que se pliegan a nuestras fantasías” (J-L Comolli, *Filmar para ver*, pg. 250), estableciendo un desarrollo evolutivo en la expresión del movimiento que culminaría con el cinematógrafo. También de C.W. Ceram véase *Dioses, tumbas y sabios y Una mujer en Berlín* (editado por él en 1954 y reeditado por Anagrama en 2005 con

Brunelleschi al mirar por su personalizada cámara oscura, podía hacer que los pintores devolvieran la luz en forma de pigmento, con la evolución de la lámpara mágica se devuelve a la pantalla la inmaterialidad del fotón: “La luz se revela mediante la superficie sobre la que se proyecta, y al mismo tiempo, revela la superficie”¹⁷⁰. Hablamos siempre de la perspectiva como ese haz de líneas, como medición lineal y no como ángulos visuales o como yuxtaposición de diversos tonos de color, que enlazaría con una cierta abstracción lumínica, aérea que diría Leonardo, como si Brunelleschi tuviera que encerrarse, hacer una abstracción de lo que le rodea y aprisionar la luz en una cámara oscura, que se encontraba en libertad en la cámara lúcida empírea. Hay luz hasta en los sueños: la oscuridad es como el silencio en música, un tránsito.

José Díaz Cuyás en su estudio relata una anécdota sobre la distorsión óptica que sintió un testigo al montar en el primer tren inaugurado entre Liverpool y Manchester en 1830. Éste veía a las masas acercarse como las figuras de las fantasmagorías, aumentando de tamaño como si del punto focal se tratase. Encontramos aquí un testimonio del largo y fructífero idilio de la máquina y los artefactos visuales pre y cinematográficos, estableciendo así otra vía intensa tan querida a la vanguardia artística, ya fuera ésta literaria, pictórica, fotográfica o filmica, donde el dinamismo, la velocidad, el movimiento o el ritmo caracterizará las obras donde aparecen trenes, tranvías, coches, aviones y barcos. O bien ese otro dinamismo que invade las placas giratorias o rotorrelieves de Duchamp o los primeros móviles de Calder, bautizados así en el intento de que oscilasen los rectángulos pintados por Mondrian. Duchamp, Moholy-Nagy o Calder constituyen el inicio de esa parte cinética altamente visible en artes plásticas que se irá desarrollando a lo largo del XX, con las obras de Takis, Jesús Rafael Soto o Tinguely, junto a otras donde la evidencia dinámica no era tan material, así Michaux, Wols o Gordon Matta-Clark¹⁷¹.

Es curioso observar cómo también se produce con la linterna mágica, esa disyunción entre arte e industria (entretenimiento) que acarrió el cine desde sus comienzos: “Aunque el ‘entretenimiento racional’ buscaba, precisamente, ejercitar a los jóvenes en la disciplina de la razón para fortalecerlos contra los peligros de las distracciones irracionales, lo cierto era que aquellos instructores ilustrados se valían para sus ilusiones filosóficas de los mismos ingenios que aquellos linternistas itinerantes, en compañía de charlatanes, magos y embaucadores, alentados por una nueva industria del ocio, utilizaban para provocar ante una audiencia ávida de sorpresas sus ilusiones fantásticas”¹⁷². Esa mirada dividida entre la razón y el ocio es la que llevará al cine a insertarlo en un primer momento entre los entretenimientos de feria, máxime cuando las semejanzas entre la itinerancia linternista y la cinematografía ambulante son evidentes. Pero esto también nos puede llevar, con Aumont, Malevich o

prólogo de Hans Magnus Enzensberger, que recoge el escalofriante diario, que mantiene el anonimato, de una mujer en Berlín al final de la II Guerra Mundial, con esa forma de anular la épica de las batallas y narrarla desde la microhistoria que diría Ginzburg, hechos tenidos por marginales pero vitalmente decisivos). Asimismo sobre estos inicios cinematográficos y juguetes ópticos, véase, catálogo exposición, *A magia da imagem. A arqueologia do cinema a través das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim*; Francisco J. Frutos Esteban, La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas. Valladolid, Semana de Cine, 1996; H. Hecht, *Pre-cinema history*; Ernest Lindgren, *El arte del cine*; Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*; Laurent Mannoni, Donata P. Campagonoi y David Robinson, *Lumière et mouvement. Incumbables de l'image animée 1420-1896*.

¹⁷⁰ Georges Vantongerloo, “Percibir” en catálogo exposición *Campos de Fuerzas*, pg. 235.

¹⁷¹ Vid. Guy Bret, “El siglo de la cinestesia”, en catálogo *Campos de Fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético*.

¹⁷² José Díaz Cuyás, “Notas sobre la fantasmagoría”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 39, octubre 2001, pg. 110.

Ragghianti a la conexión pictórica de la mirada, que la hace heredera no solo del asombro ante el espectáculo, sino también de la amplitud de la percepción ante la educación y razonamiento escópico: "...fijar con la luz un fenómeno en un cuadro cinematográfico, al igual que en otro tiempo el pintor captaba la luz a través de los bosquejos"¹⁷³. También habrá pintores como Hopper en los dibujos preparatorios de *Morning Sun* (1952), donde el color queda atrapado en la palabra, no como en los contratos que estudia Baxandall en el Renacimiento¹⁷⁴, de carácter mensurable en múltiples sentidos; las palabras de Hopper en el boceto miden y median la luz sobre el lienzo.

Malevich propone un primer acercamiento entre los realizadores y los pintores dependiente de la educación compositiva, pero considera que estarían en un estadio todavía figurativo, a la espera de Cézanne y del cubismo. Además, nos acerca a esa síntesis del cine y la captación de la luz por los sincromistas: "La tarea del cine será revelar la esencia del pintor-pintor de los colores que su aparato ha desarrollado hasta alcanzar una gran perfección de la percepción y de la plasmación del carácter cromolumínico de la naturaleza en la pantalla"¹⁷⁵.

La cuestión de la luz se plantea ahora más como un poderoso movimiento de intensidad, que diría Deleuze. Todos esos intentos de independizar el color cinematográfico tienen una correspondencia en la pintura con las vanguardias históricas y enlaza con los análisis de Arnheim donde da cabida a los análisis formales, al margen de encontrarse en una narración y que podemos observar en varias generaciones de cine independiente o en otro tipo de autores: "Antonioni est peintre en ce que pour lui le noir, le blanc, le gris, les diverses couleurs du spectre, ne sont pas seulement des facteurs ornementaux, atmosphériques ou émotionnels du films, mais véritables *idées*, qui absorbent les personnages et les événements"¹⁷⁶. Sabemos, además que llegó a pintar los decorados naturales (*El desierto rojo*, 1964) para darles el tono que acompañara a la atmósfera psicológica de las escenas y que plásticamente acompañara el desarrollo emocional de los actores, haciendo de cada toma (v. gr. *El eclipse*, 1962) un tratado de composición del plano cinematográfico¹⁷⁷.

Desde el punto de vista de Aumont, ya no es esa fotografía inspirada o "a la manera de" algún cuadro que se sobredimensiona o cinetiza en la película. Estudia esa luz proyectada como si fuera una prolongación de la superficie pigmentada y tanto en cine como en pintura destaca una serie de funciones: simbólica o de índole sobrenatural; dramática o como estructuración del espacio escénico, y una función atmosférica. Es en ésta donde han incidido más los operadores, con iluminación a lo Rembrandt, por ejemplo en los operadores rusos o alemanes entre 1920 y 1935. A todo esto hay que añadir la gestión de la herencia del color, otras tres funciones al menos: un efecto

¹⁷³ Kasimir Malevich, "Y ellos modelan rostros jubilosos sobre las pantallas", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 41, junio 2002, pg. 116.

¹⁷⁴ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento; Las sombras y el Siglo de las luces; Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*.

¹⁷⁵ Kasimir Malevich, "El pintor y el cine", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 41, junio 2002, pg. 126.

¹⁷⁶ "Antonioni es pintor en tanto que para él, el negro, el blanco, el gris, los diversos colores del espectro, no son sólo factores ornamentales, atmosféricos o emocionales de la película, sino las verdaderas ideas que absorben a los personajes y a los acontecimientos". Bonitzer, *Decadragés*, pg. 97.

¹⁷⁷ Vid. Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*; Carlo di Carlo, *Michelangelo Antonioni*; Doménech Font, *Michelangelo Antonioni*; Michele Mancini y Giuseppe Perrella, *Michelangelo Antonioni, architettura de la visión*.

simbólico, un efecto fisiológico y un efecto psicológico o la suma de las tres como gustaban a Klee y Kandinsky. Desde aquí el cine tuvo que constituir su propia sensibilidad al color, teniendo en cuenta su peculiar técnica de impresión que lo alejaba de la pintura. La luz conecta más con la naturaleza física de la película (el celuloide) y ésta con la fotografía (toda vez que es más dramática que pictórica), independientemente de su carácter pictórico o fotográfico, la naturaleza cinematográfica se diluye en un proceso envolvente de luz, en un baño de luz que diría Henri Alekan.

Así se rechaza la tesis lineal pintura-foto-cine que paulatinamente va siendo abandonada, puesto que la fotografía sirvió a los pintores a forjarse un mirada fotocópica, a decir de Praz, que les permiten nuevos esquemas de composición pictórica, incidiendo esencialmente en una composición fragmentada, integrándola en el seno de las tradiciones estéticas de las artes, como plantea Peter Galassi que, según Rosalind Krauss¹⁷⁸, trata de refutar esa evolución meramente técnica de la fotografía. La naturaleza fotográfica del cine atañe sólo al celuloide y más si se hace esa distinción de fotografía estática y dinámica, puesto que si ponemos en movimiento las fotografías no tenemos automáticamente cine.

El cine es fundamentalmente luz reconvertida en espacio y tiempo capaces de engendrar o acoger un drama que es donde entra la palabra y su habilidad para apropiarse del conjunto. Pero en nuestra concepción tendremos presente ese inicio lumínico. Luz como concepto de iluminación o de reflejo. Podríamos hacer esta gran división entre las teorías cinematográficas donde las primeras se caracterizarían por esa luz que reciben del cine y que a su vez devuelven a éste para forjar una ontología del medio. Con esa ontogenia primera empezariamos a dar un cuerpo al cine tanto como a nuestra mirada, para en un segundo momento teórico, apropiárselo la palabra. Después de visto, nombrado. Es un dato curioso como en la década de los sesenta y cuando entre Bazin y Kracauer ya han publicado la ilación fotográfica del cine, de la que ya ha dado cuenta *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Hitchcock, 1954), cómo una serie de películas tienen en sí mismas esa mirada de formación con base fotográfica: *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), que con la excusa fotográfica, ofrecen una insólita fragmentación en el continuum visual, que es también una mirada de formación ontogénica que culminará en *La noche americana* (1973) dando paso a otro tipo de miradas: del cine dentro del cine al cine... Y en ese momento teórico-histórico estamos, donde la palabra ha domeñado la mirada y aquella lámpara ontogénica ahora solo ilustra comentarios.

“La lumière donne ‘à voir’, mais, plus encore, elle donne ‘à penser’”¹⁷⁹, iluminar es pensar en luz que dirá Alekan, ampliándose así aquella mirada óptica impresionista basada en la persistencia retiniana, a esta otra que podemos llamar persistencia mnemónica. En su obra, Alekan nos amplía las metáforas plásticas, encontrando así que las arquitecturas más efímeras y sutiles son aquellas construidas con luz. Este autor utiliza la luz de una manera plástica (ya hemos visto la filiación griega con *plasso*), con ella no sólo construye, sino cincela formas, enlaza sombras y crea relieve, dando así la ilusión de tercera dimensión; o bien aplana formas, sintetizando las tres dimensiones, en dos, des-saturando luz y color hasta llegar a cierta abstracción semejante a la pintura. Se reclama heredero de esa concepción de luz y color observada con Kandinsky, y con su trabajo cobra sentido el recorrido iniciado con los sincromistas en un afán de singularizar y extraer significado a los colores y a la luz.

¹⁷⁸ Peter Galassi, “Before Photography”. Citado en Rosalind Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, pgs. 145-163.

¹⁷⁹ “La luz da ‘a ver’, pero, más todavía, da ‘a pensar’”. Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, pg. 13.

Resalta también el dinamismo cinematográfico, que lo diferencia de la fotografía “estática” cuyo problema es fijar la luz en el espacio y en el tiempo; los cineastas deben “restituer à la lumière sa mobilité et ses nuances”¹⁸⁰.

En resumidas cuentas tanto en el cinematógrafo como en el cine digital hablamos de luz que es lo que ha tratado siempre la pintura. De la luz de las velas al píxel (acrónimo de *picture element*) que inunda la pantalla, ella se hace protagonista transformándose en pincelada cubierta de pigmentos, bien modelando figuras y objetos captados por la cámara, que dotan al decorado de cierta masa tridimensional, plástica. Por no hablar del conjunto cuando existen decorados con luces pintadas, como en *Nosferatu* o *Caligari*: “Dada la poca sensibilidad y baja latitud del negativo entonces utilizado, el pintar luces y sombras y trucar los grises de las paredes era un procedimiento habitual para contrastar luces y sombras bajo los potentes focos del estudio”¹⁸¹.

Y una evasión semejante a la que encuentra Alekan en la luz de Turner la desarrolla el movimiento del cine en sus películas. Pero no sólo esto, la individuación de la luz y los colores complementa la de la forma y por sí misma es parte del percepto que estamos tratando *in extenso*. Esa persistencia mnemónica podríamos decir que es inversamente proporcional a la compresión del tiempo en pintura. Hemos visto diversos ejemplos que pueden ir desde Piero a Caravaggio, esa síntesis temporal que realizan los pintores, posteriormente, en la contemplación se desarrolla, se derrama, el tiempo comprimido. Son escenas que exceden la historia que muestran. En el cine, se ofrece esa conversión temporal que no desarrolló la pintura, vamos acumulando, comprimiendo, planos y acciones (espacio-tiempo) que el realizador nos ofrece desarrollado.

Terminamos uniendo por fin la luz y el sonido: “El simbolismo de la melodía es como el de los colores, el tema de una regresión hacia las aspiraciones más primitivas de la psique, pero es también el medio de exorcizar y de rehabilitar mediante una especie de eufemización constante la sustancia misma del tiempo”¹⁸². Ofreciéndonos una explicación desde la antropología, a ese casamiento que en cine ha cuajado desde su inicio. Si el cine llega a ser expresión netamente temporal, es porque la música sirve de enlace entre los planos, no notándose ese intervalo (nos referimos tanto a la mecánica del paso de imagen, 16-18 ó 24 imágenes por segundo, como a la percepción de la misma, el *efecto phi*). La música agiliza la percepción en cine como promesa buscada en pintura: “La pintura, tal como hoy aparece, promete volverse más sutil – más música y menos escultura – promete, en fin, el *color*”¹⁸³.

¹⁸⁰ “restituir a la luz su movilidad y sus matices”. Alekan, *op. cit.*, pg. 145.

¹⁸¹ Berritúa, *op. cit.*, pg. 227.

¹⁸² Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, pg. 214.

¹⁸³ Vincent Van Gogh, *Cartas a Théo*, pg. 255.

CAPÍTULO III LA SEDUCCIÓN DEL LOGOS

LA CUESTIÓN TEATRAL

En *El ojo interminable* Aumont recoge los conceptos pictóricos aplicables al cine, si bien dejaba un punto susceptible de ser ampliado bajo nuestro trabajo: los orígenes teatrales del cine. Básicamente nos viene a decir que cuanto más narrativa hay en la escena menos *ilusión espacial* ofrece. Es decir, cuanto más se apoye en el texto, en los diálogos, en definitiva, en lo literario, menos pictórico será. Además esta escena es común a la pintura y al cine ya que la técnica de escenografía móvil teatral no se ve en el cine y por tanto remite a la abstracción perspectivista de la escena.

La pintura se incorpora, desde la Antigüedad, a esa parte teatral con la *skenographia* y la *skiagraphia*, que de alguna manera se relacionan también con ese gusto griego por la anamorfosis y lo que vendría a ser el *trompe l'oeil* como cualidades dinámicas que ayudan en la representación, y además, ayudan a minimizar el choque entre dos espacios tan diversos, el espacio del espectador y el campo de acción del actor.

Ya más adelante, desde el *Quattrocento* al Barroco, ese dinamismo escenográfico crece con la incorporación del juego perspectivo añadiéndose los desarrollos arquitectónicos de cada etapa. Desde Palladio, Serlio, Scamozzi y Peruzzi hasta llegar a los efectos ilusionistas de Andrea del Pozzo y los Bibiena¹⁸⁴. En el cuadro, la escenografía no es sólo la técnica perspectivista, sino la utilización dramática de la perspectiva, la manera en que las figuras y las acciones se sitúan en el espacio representado. Estos recursos sirven de fundamento, junto con la representación de actores y demás, para desarrollar un particular mundo ficticio casi tangible, donde el espectador se sumerge en un espacio y tiempo nuevos, en contrapunto con la realidad y tiempo en que vive. De aquí que Gillo Dorfles no considere el teatro “como un lugar y un tiempo semejantes del todo y superponibles a los que el autor ha descrito, sino como muy próximos a los que podrían ser el lugar y el tiempo de una pintura representativa en la que nos fuera efectivamente posible sumergirnos y circular...”¹⁸⁵ Aquí vemos un ejemplo de cómo el texto teatral genera un espacio y tiempo particulares, que en el caso de Dorfles lo relaciona con la pintura, de manera semejante a como lo ha expuesto Lea Jacobs, donde el espectáculo teatral se refiere más a “una forma de representación que apelaba, en primer lugar al ojo, y esta apelación se concebía más en términos pictóricos que fotográficos”, lo que a su vez llevó a ciertos realizadores a otras vías de actuación no fundadas netamente en lo literario: “Como compartían la concepción general del

¹⁸⁴ Vid. Joaquín Arnau Amo, *La teoría de la arquitectura en los tratados*. Madrid, Tebas Flores, 1988 (3 vol.); J. Coll y March, *Tratado práctico de arquitectura con los cinco órdenes según Vignola, Palladio, Scamozzi*. Barcelona, Ediciones artísticas, (s.a.); Elena Filippi, *L'arte della prospettiva. L'opera e l'insegnamento di Andrea del Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte*. Firenze, Olschki, 2002; Ferdinando Galli Bibiena, *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura: istruzione a' giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Istituto delle Scienze*. Bologna, Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1732; Giuseppe Galli da Bibiena, *Architectural and perspective designs: dedicated to His Majesty Charles VI, Holy Roman Emperor*. London, Constable and co., 1964; Andrea Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura*. Madrid, Akal, 1988 (1570); Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'architettura*. Sala Bolognese, A. Forni, 1978 (reimpresión de la ed. Venecia, 1584); Rudolf Wittkower, *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*.

¹⁸⁵ Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*, pg., 171.

teatro entendido como arte pictórico, intentaron encontrar vías equivalentes a esas pinturas para un nuevo tipo de cine”¹⁸⁶. Un nuevo tipo de cine, y también de teatro donde triunfa lo visual sobre la dimensión literario-dramática.

Otro dato a tener en cuenta, que hasta ahora no ha sido muy analizado y del que dejamos tan solo aquí un apunte, es la vinculación que hace Arnheim entre montaje y teatro. Es ya un lugar común tener el montaje como algo genuino del cine, que además lo caracterizaba frente a otras artes, aunque siempre hay escépticos como Luigi Chiarini que nos recuerda que su esencia está “en la posibilidad de elaborar artísticamente, sin mediaciones literarias o teatrales previas, un material aún informe desde el punto de vista estético”¹⁸⁷. Así la creencia en el montaje como característica constitutiva del cine ha dado lugar a numerosas teorías, escuelas y estilos, entre ellos la soviética (otras serían: la tendencia orgánica de la escuela americana, la expresionista alemana y la francesa).

Arnheim viene a relacionar el montaje con el teatro: “... en las escenas shakesperianas de batallas, se alterna con frecuencia la acción entre un bando y otro. En el cine la utilización de este procedimiento resultaba mucho más simple porque, en vez de tener que rehacer la escena en el escenario, una escena podía suceder a otra en una secuencia rápida y límpida”¹⁸⁸. Esto viene a dar sentido a los estudios posteriores de Arnheim que se concentran en lo visual, en lo pictórico y nos ayuda en nuestro trabajo de desvinculación literaria.

Tarkovski tampoco cree que el montaje sea el elemento característico del cine y ampara con este término a todas las artes que hacen del montaje “una selección y nueva composición de partes y elementos”¹⁸⁹. Insistirá en que para él, el elemento constitutivamente formal, no es el montaje (el montaje entendido como *découpage*), sino el ritmo, el flujo temporal dentro del plano, resultando el montaje un ensamblaje de diferentes tiempos.

John L. Fell también viene a apoyar esta teoría que vincula el montaje al teatro, si bien su mayor afán consiste en vincular el cine con la tradición literaria sea ésta teatral o novelada. Fell recoge la transición que se hizo del espectáculo del melodrama y las variedades al cine, centrándose en la sociedad estadounidense, aunque sus datos se pueden hacer extensibles en general¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Lea Jacobs, “The Whip: del escenario a la pantalla” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 29, junio 1998, pgs. 10-25.

¹⁸⁷ Citado por Casetti, *op. cit.* pg. 40.

¹⁸⁸ Arnheim, *El cine como arte*, pg. 75.

¹⁸⁹ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, pg. 140.

¹⁹⁰ Nos centramos aquí en el lugar de exhibición, donde se pasó de los barracones a las salas de teatro y cines especializados. Véase Josefina Martínez, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid. 1896-1920*. Sobre el ambiente que rodean estos primeros años de cine español, Carranque de Ríos, *Cinematógrafo*. Madrid, Viamonte, 1997 (Espasa Calpe, 1936), y además el peculiar recorrido cinematográfico que hace Ramón Gómez de la Serna, *Cinelandia*. Madrid, Valdemar, 1995. Asimismo, VV.AA. (Carlos F. Heredero, coord.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 2002. Para una visión general de esta transformación, no sólo arquitectónica, sino urbanística y tomando Madrid como referencia podemos consultar: Eduardo Alaminos López, “Cinematógrafos madrileños (1896-1918)” en *Villa de Madrid*, año XIV, nº 88, 1986-II, pgs. 48-66; Teodoro de Anasagasti, *Enseñanza de la Arquitectura. Cultura moderna técnico-artística*. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 1995. (Prólogo de Navascués) (1ª ed. 1923); “Un cinematógrafo de actualidades en Madrid” en *Nuevas Formas*, año II, núm. 7, 1935-36 pgs. 368-371; R. Atkinson, “The Design of the Picture Theatre” en *RIBA Journal* (Londres), Junio 1921, pgs. 441-455; Miguel Ángel Baldellou, *Luis Gutiérrez Soto*. Madrid, Serv. Pub. Mº Educación y Ciencia, 1973; L. Blanco Soler, “La arquitectura en el moderno teatro y en el film”, en *Arquitectura*, nº 62, 1924, pgs. 194-195; Harol Burris-Meyer, *Theatres et auditorium*. New York, Reinhold Publishing Co., 1949; *Acoustics for the architect*. New York, Reinhold, 1957; Joaquín Cánovas Belchi, *El cine en Madrid: 1919-1930*.

En nuestra opinión el melodrama puede ser la fuente argumental pero no visual. Incluso una pintura no debe ser la fuente, es decir, un cuadro de Rembrandt no debe ser la fuente de toda una película (sí, quizá, una cita en una secuencia). Nosotros estamos interesados más en cómo y por qué Rembrandt llega a ese claroscuro y las consecuencias estéticas y plásticas que ello supone en el film. Así mismo, Fell viene a decir que el teatro hacia 1880 explora un mecanismo de transición entre escenas que anticipan el corte cinematográfico¹⁹¹, con lo que llegado el caso, Griffith sólo vendría a acelerar el *tempo* en el cine con el montaje paralelo. Además analiza un tipo de melodramas “escritos para los ojos” porque el ruido producido por los espectadores no dejaba escuchar bien las palabras y también porque los recién llegados al país no alcanzaban a

Hacia la búsqueda de una identidad nacional. Universidad de Murcia, 1990. (Tesis en microficha Universidad de Murcia, Facultad de Letras, 1987); Ignacio de Cárdenas, “El edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España”, en *Arquitectura*, nº 105-106, pgs. 42-46; Pascual Cebollada y Mary G. Santa Eulalia, *Madrid y el Cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*. Comunidad de Madrid (Consejería de Educación), 2000; Mercedes Crespo Jordán, “Estudio geográfico de la distribución espacial de los cines madrileños”, en *Geographica*, 1-4 (enero-diciembre 1974), pgs. 73-131; Sofía Diéguez Patao, *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*. Madrid, Cátedra, 1997; José María Donosty, “Anasagasti y su gran cinematógrafo” en *La Construcción Moderna*, nº 1, 1924, pgs. 10-12; Antonio Fernández García, (dir.), *Historia de Madrid*. Madrid, Ed. Complutense, 1993; Ángel Fernández de los Ríos, *El Futuro Madrid, paseos mentales por la capital de España, tal cual es y tal cual debe dejarla transformada la revolución*. Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica, 1868; *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*. Madrid, Ábaco ed., 1976. (Ed. facsímil de la editada por vez primera en Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1876); Ángel Luis Fernández Muñoz, *Arquitectura teatral en Madrid: del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, El Avapies, 1989; Casto Fernández-Shaw, “El Cine y la Arquitectura” guión de un documental, firmado bajo el seudónimo de Manuel en *Cortijos y Rascacielos*, nº 20, 1936; Carlos Flores, “Gutiérrez Soto y el estilo Gutiérrez Soto” en *Hogar y Arquitectura*, nº 92, enero-febrero 1971, pgs. 11-13; “Teodoro de Anasagasti: enseñanza de la arquitectura”, en *Arquitectura*, nº 240, enero-febrero 1983, pgs. 39-49; *Arquitectura española contemporánea. I 1888-1950*. Madrid, Aguilar, 1989. (1ª ed. 1961); Juan Daniel Fullaondo, “El Capitol. Expresionismo y Comunicación” en *Nueva Forma*, nº 66-67, julio-agosto 1971, pgs. 2-40; “Las mil y una noches de Casto Fernández-Shaw” en *Nueva Forma*, nº 45, octubre 1969, pgs. 2-63. Luis Gutiérrez Soto, “El Cine del Callao”, en *Arquitectura*, año IX, nº 94 febrero 1927, pgs.56-66; Jaime López Amor (et al.), *Rehabilitación del edificio de la Telefónica en la Gran Vía de Madrid*. Madrid, Dragados, 1992. (Incluye “El edificio de la Compañía Telefónica en Madrid” de Pedro Navascués. Madrid, Espasa Calpe, 1984.); Ramón Martínez de la Riva “Un nuevo palacio madrileño. La casa de la Asociación de la Prensa” en *Blanco y Negro*, nº 1953, 21.10.1928; Lilia Maure Rubio, *Secundino Zuazo: arquitecto*. Madrid, COAM – Servicio de Publicaciones, 1987; Carlos de Miguel (dir.), *La obra de Luis Gutiérrez Soto*. Madrid, COAM, 1978; A.S. Meloy, *Theatres and Picture Houses*. New York, 1916; Luis Moya Blanco, “Memorias del arquitecto de la contrata” [para el edificio Capitol] en *Arquitectura* nº 236, mayo-junio 1982, pgs. 59-61; Eulalia Ruiz Palomeque, *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976. pgs. 473-492; “El trazado de la Gran Vía como transformación de un paisaje urbano”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1977, XIV, pgs. 347-358; “Conformación del espacio urbano”, *Establecimientos tradicionales madrileños*. Madrid, Cámara de Comercio e Industria, 1984; *La urbanización de la Gran Vía*. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1985; P.M. Shand, *Modern Theatres and Cinemas*. London, 1937; Dennis Sharp, *The Picture Palace and the other buildings for the movies*; Carlos Sambricio, “Ideologías y reforma urbana: Madrid 1920-1940”, en *Arquitectura*, Madrid enero 1976, pgs. 65-78; *Madrid: Ciudad-Región. I De la Ciudad Ilustrada a la primera mitad del siglo XX*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte, 1999; F.E. Towndrow, *Architectural Design and Construction* (monográficos sobre cines). Londres, Ed. del autor, Marzo 1937 y marzo 1938; Saturnino Ulargui, “Cine Actualidades” en *Arquitectura*, nº 169, 1933, pgs. 136-140; VV.AA., *El cinematógrafo en Madrid: 1896-1960*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Concejalía de Cultura, 1986; VV.AA., *Casto Fernández-Shaw. Arquitecto sin fronteras 1896-1978*. Madrid, Electa, 1999.

¹⁹¹ Este estudio también lo lleva a cabo Lea Jacobs, en el artículo ya citado, referido a una obra teatral con “efectos especiales” que luego será llevada al celuloide, con diversos cambios. El artículo en cuestión, aun estando referido a esa obra en particular (*The Whip*) hace un acercamiento agudo a esa trasposición del lenguaje pictórico aplicado a lo teatral, como forma de avanzar ligero en la dramaturgia.

entender bien el significado y tenían que acentuar la acción. Señala que se intercalaban cartelones explicativos (*cartelli indicatori* los denomina Ragghianti que los considera una impericia escénica) a modo de intertítulos, lo que conlleva cierto grado de histrionismo en la acción aunque carezca de diálogo. Esto pasará al cine mudo.

Podemos deducir que el cine invadió el espacio teatral de variedades, también en relación a lo que se exhibía, solo que el cine era más barato porque permitía una frecuencia mayor de sesiones. Así podemos ver unos toscos efectos especiales que luego le servirían a Méliès en cine; determinados apuntes escénicos que pasan directamente al cine, caso de los “cuadros congelados” que aumentan o posponen la tensión dramática y el acompañamiento musical. Esta misma cuestión prosigue en el estudio de Fell cuando aborda lo que él denomina la subliteratura y nosotros folletín. La costumbre de abordar la cinematografía como un todo indivisible, le lleva a unas vinculaciones directas, tratando por igual la imagen que el texto. Para nosotros el teatro llegará al cine a través de la banda sonora, dentro de lo literario, toda vez que lo predominante en teatro, como ya vimos con Arnheim, es la palabra y no la acción, que sí lo es en cine. Palabra entendida como descripción de una acción y no la acción misma de moverse en el escenario. Por todo esto nuestra alerta ante Eisenstein en el que podemos observar ese montaje entroncado con esta tendencia literaria, frente a un Vertov más pictórico, más dinámico. En este entorno Malevich apunta el fracaso del cine teatral: “formalizan en el color un cuadro ya creado por los medios literarios del artista-escritor [debiéndose] operar la fusión histórica del arte pictórico y el arte cinético como la aspiración tecnológica última del arte”¹⁹².

En relación con esto, es sintomático que un estudioso del cine como Sánchez-Biosca¹⁹³, relacione unos planos del *Acorazado Potemkin* con Bernini, refiriéndose a la amplia secuencia de la escalera de Odesa, donde se produce la muerte de la madre que lleva el famoso coche de bebé que descenderá unos segundos después por los fatídicos escalones. La manera en que muere, la relaciona con el *Éxtasis de Santa Teresa* en la Iglesia de Santa María de la Victoria. Es sintomático, a nuestro entender, porque quizá sea la obra más teatral de Bernini, ya que la tenemos que inscribir en el contexto de la Capilla Cornaro, donde precisamente el grupo escultórico realizado también a las órdenes de Bernini está mirando aquel éxtasis¹⁹⁴. Por otra parte, Sánchez-Biosca nos alienta a enlazar el *pathos* barroco con un misticismo religioso, claro en la santa, pero mucho menos en Bernini, al que sin embargo sí podemos verlo con un espíritu post-humanista, donde el espíritu barroco aún en cada obra la integración de varias artes. Lo podemos apreciar en el entramado arquitectónico de esta capilla configurada a modo teatral, donde el dinamismo centrífugo de la santa queda contrarrestado por la mirada desde el palco de la familia Cornaro; todo ello animado por el carácter pictórico de la líneas enmarcantes de la arquitectura, a modo de *tableau vivant*; de la fuerza de la luz, que abandona el carácter sobrenatural del texto, y acompaña al contraste pictórico entre

¹⁹² Kasimir Malevich, “El pintor y el cine”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 41, junio 2002, pg. 129.

¹⁹³ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas*.

¹⁹⁴ Vid. Catálogo de la exposición *Gian Lorenzo Bernini : regista del barocco*, celebrada en el Palazzo Venezia, Roma, 21 mayo -16 septiembre 1999. Milano : Skira, 1999; Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere : vita di Giovan Lorenzo Bernini*. Roma, Laterza, 2001; Colette Garraud, “Une blancheur douce, un éclat infus... : notes sur la lumière dans l'art du Bernin”, en Michel Makarius (ed.), monográfico: *De la lumière, Revue d'esthétique*, nº 37, año 2000; Irving Lavin, *Bernini and the unity of visual arts*. London, Oxford University Press, 1980; Erwin Panofsky, *Tomb sculpture : four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*; Sebastiano Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi : arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*. Roma, Gangemi, 2004; Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini : El escultor del barroco romano*.

las columnas, haciendo en tres dimensiones lo que los pintores hacían en dos, en definitiva, estableciendo tenues fronteras entre pintura, arquitectura y escultura.

A nuestro entender esta relación que se apunta entre el *Éxtasis* y la escalera de Odesa, nos parece un tanto forzado, máxime cuando no hay una equiparación aproximada entre ambas formas. El plano general de la mujer muriendo en el suelo y tocándose el estómago, es formidablemente breve como para establecer esa comparación, y los diferentes primeros planos del rostro y del estómago, puestos a relacionar, podría hacerse mejor con otras obras de Bernini, como *Beata Ludovica Albertoni* (1671-74) en la Iglesia de San Francisco a Ripa, Capilla Altieri; y también con el *Doctor Fonseca* (1663) en la Iglesia de San Lorenzo in Lucina. Es en esta figura donde encontramos una mayor concomitancia con lo que propone Sánchez-Biosca: el primer plano de la película concuerda más con la forma del busto del doctor, sus manos en el estómago y sus pupilas no están aquí sustraídas por el rapto místico.

Cabrían quizá otras semejanzas, en cuanto al dinamismo espacial de Bernini y el dinamismo establecido por Eisenstein. Ambos eran hombres de teatro, siendo famosas las maquinarias teatrales de Bernini, también lo será Eisenstein con su montaje de atracciones formulado primero para el teatro¹⁹⁵. Sin entrar en un análisis espacial sobre Bernini que nos llevaría otra tesis, sí decir que tanto en sus esculturas como en sus arquitecturas trata de romper el espacio real con otro más teatral, si cabe, más ilusionista (*Scala Regia*, 1663-66) o con fachadas que prometen crear nuevos espacios en cada relectura, en definitiva una interpretación del espacio enriquecida a base de imaginación, que puede recordar a la fragmentación espacial, la multiplicación de los puntos de vista y su movimiento rítmico que realiza también Eisenstein, más en esta secuencia donde la breve y real escalera de Odesa queda desmembrada, disolviéndose en dimensiones interminables, tan propias, luego, de los musicales.

Aprovechando esta relación podemos ir buscando otras que fundamenten nuestro siguiente punto del trabajo. A este respecto las primeras esculturas de Bernini recuperan una atemporalidad que engarza con el mito y la evocación poética griega que fundamentarán unas imágenes de significado cambiante y alegórico, así,

... al igual que se disuelve el tipo arquitectónico clásico en los edificios de madurez del artista, también se disuelve la figura en las más elevadas esculturas de Bernini, como el *Éxtasis de Santa Teresa*, la *Beata Ludovica Albertoni* o los *Angeles* en Sant'Andrea della Fratte. Se ha hablado demasiado del acento ambiguo, entre místico y erótico, de estas figuras, las más turbadoras de cuantas nos ha dejado el *Seicento*. Pero la ambigüedad es, más bien, la que existe entre inspiración lírica y trágica; y no se trata tanto de ambigüedad cuanto de una suma, una recíproca estimulación entre las cualidades de una y otra. Sucede en estas obras lo mismo que en las tragedias de Racine (basta pensar en *Fedra*), cuando el teatro cesa de ser ficción y al diálogo sucede el monólogo, la soledad de la heroína en la ineludible necesidad de la muerte. Ya nada, ni siquiera su drama ya cerrado, la une al mundo; y su pasión asciende sublimándose, de impura y mundana como era, hasta convertirse en pasión moral y hacerla morir, ciertamente, pero de amor.¹⁹⁶

No obstante el teatro no es el mundo inmóvil de la literatura, en él podemos observar elementos visuales dinámicos como el gesto, el movimiento escénico..., podemos incluso entender el telón como un elemento vertical que, en relación con los

¹⁹⁵ Vid. "Eisenstein's aesthetics" en Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*. Sobre el teatro de Bernini, véase, Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione al gran teatro del barocco*. Roma, Bulzoni, 1967.

¹⁹⁶ Argan, *Renacimiento y Barroco*, II, pg. 322.

cuadros, invita a la contemplación visual (telón de fondo en los dioramas), incluso, como veremos más tarde, introduciría al espectador más directamente al núcleo dramático; el componente horizontal, invitaría a ese mismo espectador a participar, a ser participe, a compartir ese mismo drama, añadiendo así ese dinamismo, esa acción que en cierta medida conecta con el cine.

Nos podemos preguntar con Bazin¹⁹⁷, porqué no nos extraña ver piezas teatrales y novelas convertidas en películas y nos extrañaría ver una adaptación teatral de *Madame Bovary* o *Los hermanos Karamazov*. La novela podemos decir que se manifiesta un carácter idealizante frente al ámbito del mundo real y su surgimiento¹⁹⁸ después de la épica, lírica, drama griegos viene a otorgarle un valor no representativo, quizá porque la moral del héroe estaba degradada, no era digna de representación y las graves incógnitas del destino humano, aun planteadas por la filosofía, seguían sin respuesta. Quizá la diferencia mayor esté en el ámbito de representación, acciones teatrales expuestas para ser compartidas en un mismo momento por el público (de ahí el carácter educativo, de entretenimiento, propagandístico...); frente al carácter más íntimo de la novela, donde esas emociones toman ese perfil idealizante, fantástico, menos intelectualizado que en las tragedias. Sin pretender ahora una recensión sobre el origen de la novela, sí podemos decir que existe un paralelismo en alejarse de lo cotidiano, desde la novela griega a la actual, que hace más plausible la adaptación de la novela al cine (también por esa fantasía) que no de la novela al teatro. Así mismo la intimidad de la novela es semejante a la creada en el cine mientras dura la oscuridad y que difiere de ese sentimiento colectivo que se va creando durante la representación teatral. De alguna manera también ese imaginario colectivo también queda plasmado en el cine cuando se articula todo ese material onírico existente en una novela o una poesía.

Bazin distingue el teatro filmado, de la adaptación teatral. El primero sería aquel film que capta toda la pieza en sí, incluyendo sus diálogos; la segunda es otra obra que se inspira de alguna forma en la obra teatral. Nosotros proponemos, además, ese teatro filmado para aquellas acciones (o más que acciones, movimientos, como podemos ver en el arte rococó) que no comportan ninguna información, que no suponen un avance

¹⁹⁷ André Bazin, "Teatro y cine", *¿Qué es el cine?*, pgs. 151-202..

¹⁹⁸ Vid., Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*. Para una ampliación netamente bibliográfica, véase, Tomas Hägg, *Narrative technique in ancient Greek romances*. Stockholm, Uppsala, Almqvist och Wiksell, 1971; Sobre los orígenes, además véase: Mercedes Boixareu, *Novela y subversión: estructuras narrativas en la novela francesa del siglo XVIII*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1987; Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*. Genève, Slatkine, 1970 (París, 1671); P.E. Easterling y B.M.W. Knox (eds.), *The Cambridge History of classical Literature, I, Greek Literature*. London, New York, Melbourne, Cambridge university press, 1985; Robert Flacelière, *L'amour en Grèce*. Paris, Hachette, 1971; M.F. Galiano, J.S. Lasso de la Vega y F.R. Adrados, *El descubrimiento del amor en Grecia*. Madrid, Coloquio, 1985 (conferencias pronunciadas bajo el mismo título y autores en agosto de 1955 en la Universidad de Verano de Santander); Elizabeth Hazelton Haight, *Essays on the greek romances*. Port Washington, N.Y., Kennikat Press, 1965; Arthur Ray Heiserman, *The novel before the novel. Essays and discussions about the beginnings of prose fiction in the West*. Chicago, at the University Press, 1977; Jacques Laurent, *Roman du roman*. Paris, Gallimard, 1980; Bruno Lavagnini, *Storia della letteratura neoellenica*. Firenze, Nuova accademia editrice, 1955; Carles Miralles, *La novela en la antigüedad clásica*. Barcelona, Labor 1968; M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* (Tesis doctoral ed. CSIC, 1960); Ben Edwin Perry, *The ancient romances. A literary-historical account of their origins*. Berkeley, University of California Press, 1967; Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900-Hildesheim, 1960; Consuelo Ruiz Montero, *La estructura de la novela griega*. Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1988. Ian Watt, *The Rise of the Novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London, The Hogarth Press, 1995. Un compendio poético alrededor de estos orígenes lo podemos ver en Aurora Luque, *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*. Madrid, Hipérior, 2000.

dramático: como puedan ser tantas y tantas llegadas de automóviles a un lugar donde aparcar, salir los individuos y punto, sin mayor trascendencia que la de mostrar el lujo del coche. Podemos hablar más de secuencias teatralizadas donde la mayor acción es ver ese coche en movimiento donde no ocurre nada. De ahí su abundancia para llegar a un lugar y allí desarrollar los diálogos a modo teatral, sin sacar provecho espacial. Es una falsa acción en un intento de simple cinetización dramática, que ni siquiera tiene el valor de enseñar literatura a través del cine. En estos casos, y siguiendo el razonamiento de Bazin, el decorado, o un elemento del decorado, se impone encorsetando la acción o el drama; sujetando la cámara a la dramaturgia teatral pierde libertad de movimiento, de acción.

El problema, como reconoce Bazin, es la palabra, no sólo en las adaptaciones, se encuentra en la redacción del propio guión: “Es la palabra la que se resiste a dejarse coger en la ventana de la pantalla”¹⁹⁹. Como iremos viendo más adelante, esta nueva concepción espaciotemporal en cine, implica dejar a un lado la palabra cuando podamos transmitir la información mediante la imagen, de ahí que en muchas ocasiones nos aparezca una acción paralizante (tantas y tantas conversaciones telefónicas para avanzar en el drama) del ritmo visual cuando depositamos en la palabra la acción que podríamos ver en imagen, así la inspiración literaria encuentra en la imagen un sucedáneo, “una exageración del valor del contenido que trata el *engagement* en términos conceptuales, creando un error difundido incluso respecto a la valoración artística de las películas”²⁰⁰. La palabra, como el decorado teatral, funciona como síntesis: la primera sintetiza la acción a la que está restringida el teatro; el decorado sintetiza el espacio. Ambos logran una expansión en la novela, ganando en concreción visual en la pantalla, pero sin perder de vista el común denominador de la palabra, descartable en cine. La palabra en boca del actor teatral convierte a éste en un evocador de imágenes que el cine nos muestra directamente, sin necesidad de mediación.

Esto enlaza con los términos de cinetización y cinematización que Aumont usaba para distinguir ciertos dinamismos y que nosotros podemos ampliar a esos movimientos que se producen en pantalla y que no ofrecen información alguna, en la estela que lo que Kracauer propone como método cinemático donde desechaba estos *impasses* dinámicos, en tanto debía procurarse “la representación de estructuras rítmicas”²⁰¹ que conlleven una desteatralización y por tanto, un alejarse de la palabra del protagonismo de la comunicación. Nosotros también podemos hablar de una simple cinetización para aquellas secuencias o movimientos de cámara que tan solo sobreexponen el mérito técnico o el poderío de producción, donde la cámara se limita a corroborar la existencia de ese movimiento, sin evocar ni provocar nada más de lo que describen.

De alguna manera estamos pidiendo narración, bien sea esta figurativa o abstracta. Para la narración figurativa podemos ver múltiples teorías, para la abstracta nos acercamos a Arnheim para analizar cómo las formas, los colores, la luz, pueden transmitir información, generar en consecuencia cierta narratividad que podemos observar en ciertos films de vanguardia. En cierta medida lo que vemos en esta división es la separación entre una narración literaria y una narración desliteraturizada. Si el peligro para la narración figurativa es el de caer en el teatro filmado, por emplear una terminología muy descriptiva, el de la abstracta es precisamente no tener en cuenta las unidades dramáticas usadas en el teatro. Las obras cortas de Stan Brakhage, a nuestro juicio, gozan de éxito porque en sus formas parece que busquemos un desenlace. En

¹⁹⁹ Bazin, *op. cit.*, pg. 184.

²⁰⁰ Chiarini, *Arte y técnica del film*, pg. 265.

²⁰¹ Kracauer, *Teoría del cine*, pg. 64.

alguna medida estamos compendiando esa disyunción establecida entre films argumentales y no argumentales como propone Kracauer, que es una simplificación sólo válida en la brevedad con la que surge la plural complicación de las películas.

En este contexto debemos investigar también esa separación que hace Brecht: “El rechazo de una estética totalizadora en la que todas las pistas se presten a potenciar un sentimiento único y abrumador”²⁰². Lo que le lleva a proponer un teatro antiaristotélico, fracturando la narración en *sketches*, procurando una separación de elementos “que enfrente escenas entre sí y las pistas (música, diálogo, letras de canciones) también entre sí, de modo que se desacrediten mutuamente en vez de reforzarse recíprocamente”²⁰³. Estos objetivos teatrales aplicables al cine, nos interesan sobremanera toda vez que nosotros no creemos en ese antiaristotelismo sino que lo relacionamos con la pista más literaria que nos ofrece el cine, la del sonido, la de los diálogos, ya que era el mismo Aristóteles quien proponía ciertas reglas para la representación escénica, para la escenificación; separando, a nuestro modo de entender, lo decible y lo visible. Nos interesa esa disyunción para analizar con independencia la imagen, distanciándola de la información de la banda sonora (diálogos fundamentalmente) que le pueda llegar.

Bordwell y Thomson abordan la cuestión de los intertítulos “... durante el periodo entre 1913 y 1916, había una opinión generalizada de que lo ideal era la película sin intertítulos [...] Sin duda alguna a finales de la década de los diez, los títulos de diálogo superaban en número a los títulos expositivos [...] A mediados y finales de la década de los veinte, el predominio de los títulos de diálogo se combina con la utilización general de las escenas para crear películas que estaban preparadas para la introducción del sonido”²⁰⁴. Se ofrece así una vía más rápida y barata; rápida por que se tarda menos en escribir “pasa un millón de búfalos por la pradera” que en ir y roarlo con los consiguientes costes. En resumen, podemos decir que los requisitos estéticos están muy condicionados a los medios financieros que son los que prevalecen, el capitalismo tiene estas reglas, y según Wasco los intereses financieros tomados en Manhattan condicionan o deciden en gran parte la producción y la orientación estética en Hollywood²⁰⁵. De igual forma que los intertítulos recogen descripciones o exposiciones, recogen también los diálogos, siendo la entrada natural de la banda sonora y por tanto de los diálogos y de esa parte teatral, dramática o trágica que alimente la trama: Aristóteles *in audio*. Por un lado veremos una dinámica visual en la continuidad de planos y por otra parte un cine más detenido en lo que representaba un espacio escénico donde se era remiso a utilizar (en 1914) la panorámica porque “pondría de relieve el encuadre en sí, en vez de dirigir la atención hacia lo que ocurría dentro del mismo.”²⁰⁶

Kracauer se hace eco de estas inquietudes, que en el periodo de transición del mudo al sonoro se temían. Había en cierta parte de los realizadores un temor hacia el

²⁰² Recogido en Stam, *Teorías del cine*, pg. 176.

²⁰³ Satm, *op. cit.*, pg. 177.

²⁰⁴ Bordwell y Thomson, *El cine clásico*, pgs. 203-7.

²⁰⁵ Vid. Janet Wasco, *Movies and Money: Financing the American Film Industry*. Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1982. En estos aspectos económicos han sido relevantes los estudios de Thomas Guback, en buena medida reactualizados (no sólo éstos) por Gustavo Buquet Corleto, *El poder de Hollywood. Un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y Estados Unidos*. Madrid. Fundación Autor, 2005. La deriva inmobiliaria y otros negocios ajenos al cine, de la producción cinematográfica también ha sido una constante en España, véase entre otros, Josefina Martínez, *op. cit.*, o Antonio Castro, “Prólogo”, *El cine español en el banquillo*.

²⁰⁶ Bordwell y Thomson, *El cine clásico*, pg. 252.

sonoro en el sentido que veremos con Chaplin, un temor hacia el recargamiento verbal. Kracauer recoge diversos textos (Cavalcanti, L'Herbier, Adler...) donde se pone de manifiesto que el cine "es ante todo un medio de expresión visual"²⁰⁷. Recoge también la diferencia de transmisión de los mensajes, sean éstos a través de la banda sonora o de las imágenes con las aprensiones, ya en Eisenstein, de que "las enunciaciones significantes" se convirtieran en impulsoras de la acción y se derivara, en conclusión, hacia el tópico del teatro filmado.

A nuestro modo de entender pensamos que se ha logrado establecer lo que caracteriza al teatro, esto es, la palabra, como recoge André Antoine, que trató la secuencia cinematográfica con la independencia que iba buscando en este medio y que también experimentó en su carrera teatral: "Pero mientras que en el escenario el principal medio de expresión es la 'palabra', aquí [en el cinematógrafo] se ha impuesto por el contrario, una convención absoluta: la supresión del 'verbo', primera diferencia esencial ligada a la necesidad de una técnica particular para expresar los sentimientos de los personajes y las peripecias de la acción [...] la obra de un autor cinematográfico, debe ser sobre todo un inventor de imágenes, es puramente plástica y justo lo contrario de la de un autor dramático"²⁰⁸. Una palabra cargada de potencial dramático que ha pasado al cine, en su inveterada costumbre de acompañarse del logos: de los explicadores a los intertítulos resulta fácil la transferencia del logos a los diálogos. Ser traspasado por el logos, es en sí el diálogo, véase de manera etimológica o bien referida a ese momento en que la teoría propone la reflexión y se avanza sobre el mito hacia la filosofía y la psicología. Es decir cuando hay teoría hay, digamos, autorreflexión. Nuestra propuesta no viene dada por la reflexión que propone la palabra, el logos, sino la deducción que propone la imagen.

De opinión semejante es Adorno y Eisler: "En el cine, la palabra es la auténtica heredera de los subtítulos..."²⁰⁹. Estos autores estudian fundamentalmente el papel de la música en el cine pero plantean lo que nosotros intentamos exponer acerca de los diálogos. Nos vienen a decir que la melodía no puede acompañar, como se hace, a las nubes que pasan, salidas de sol, etc., porque "su presencia material excluye precisamente ese elemento poético... La exigencia de lo melodioso a cualquier precio y en cualquier ocasión ha frenado más que cualquier otra cosa la evolución de la música en el cine. La exigencia contraria no sería, ciertamente, lo no melódico, sino precisamente la liberación de la melodía de sus trabas convencionales"²¹⁰. Esto mismo ocurre muchas veces con los diálogos, se apoderan, no ya de lo poético, sino, de lo que es más importante, de la acción, en su exigencia de explicación de la acción dramática a cualquier precio, lo que ha frenado un desarrollo visual que pueda desarrollar la acción dramática, como viene a decir Robert Stam: "Eran redundantes por hiperexplícitas: las imágenes alegres se veían intensificadas por sonidos alegres, los momentos trágicos subrayados por armónicos 'trágicos', y los momentos culminantes se ajustaban cuidadosamente mediante subidas y *crescendos*. La imagen quedaba sepultada bajo el peso de un alto coeficiente, pleonástico, de representación"²¹¹.

Es esa manera pleonástica de tratar la información la que nos hace buscar la esencia de la imagen, de semejante forma que lo define Susanne Langer: "Una imagen es, ciertamente, un puro 'objeto' virtual. Su importancia radica en el hecho de que no la usamos para guiarnos hacia algo tangible y práctico, sino que la tratamos como un ser

²⁰⁷ Kracauer, *Teoría del Cine*, pgs. 140-176.

²⁰⁸ André Antoine, "Sobre el cinematógrafo", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 46, Febrero 2004, pg. 111.

²⁰⁹ Adorno y Eisler, *El cine y la música*, pg. 99.

²¹⁰ Adorno y Eisler, *op. cit.*, pg. 23.

²¹¹ Stam, *op. cit.*, pg. 256.

completo con atributos y relaciones sólo visuales. No tiene otros; su carácter visible es todo su ser”²¹². Langer también asocia a la imagen una función ilusoria, creada fundamentalmente por la mirada, que hace desprenderse a la imagen de una significación común o práctica (“Aquí está esa silla”, “Ése es mi teléfono”...) que concuerda con lo que nosotros atribuimos a la banda sonora-diálogos, es decir esa parte redundante que hacer perder la función ilusoria, puesto que al añadir esa sobreinformación se nos priva del ejercicio ilusorio, logrando así, películas articuladas sobre la información contenida en los diálogos, que es lo más cercano al plano discursivo del lenguaje, no lográndose entonces una articulación en base a las imágenes como *formas simbólicas del sentimiento no discursivo*.

Michel Chion es uno de los especialistas que ha investigado el sonido en el cine, a nuestro juicio siempre desde un punto de vista técnico, que logra perfectamente incluirlo en la estética cinematográfica. Pero no analiza la cantidad de información que desde los diálogos llegan a la imagen y si ésta es o no redundante como afirma que debe ser la teoría neoformalista. Estamos de acuerdo con él que “... en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma...”²¹³. Puesto que ya hemos hablado del percepto en Arheim, nosotros también creemos en ese cine sensorial que Chion preconiza, utilizando todos los canales posibles, pero al igual que él hace con el sonido, nosotros también queremos ver la esencia visual, aunque no creemos que ésta radique con que el cine sea vococentrista o verbocentrista. Estamos de acuerdo con que el sonido es un valor añadido que otorga mayor expresión a la imagen, pero hay que tener cuidado con los diálogos.

En la banda sonora podemos diferenciar *grosso modo* tres grandes campos de actuación sonora, esto es la música, los diálogos y los efectos sonoros (diferentes tipos de ruidos, ambientación, etc.). Cada apartado es susceptible de un estudio diferenciado que no nos compete sino en el caso de los diálogos, y que en cualquier caso no cabe calificar a partir de aquí que el cine sea logocentrista (entendiendo esto como “proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido”²¹⁴), ni melocentrista, ni fonocentrista, máxime cuando otro especialista en sonido cinematográfico, Rick Altman, nos dice que el cine se libera de modelos literarios o dramáticos “a partir de 1910, gracias al filme de indios y al *western* seguidos por el filme histórico y otros”²¹⁵, enlazando también, según nuestra opinión, con esa mirada pictórica de la tradición paisajista americana que se fundamenta principalmente en la segunda década del XIX con la llamada Escuela del Hudson.

Que se nos diga que el cine es logocentrista porque la vida lo es, es algo que ni el realismo más osado habría dicho. A este respecto Kracauer nos da un ejemplo interesante tomado de las comedias de René Clair donde las parejas prosiguen hablando tras los cristales, no oyéndose el diálogo, éste cobra una dimensión ocular (como también hará Godard), no importa lo que dicen puesto que la imagen transmite la comprensión²¹⁶. Si el cine fuera logocentrista, no lo entenderíamos. En nuestra opinión

²¹² Langer, *Sentimiento y Forma*, pg. 50.

²¹³ Chion, *La audiovisión*, pg. 11.

²¹⁴ Jacques Derrida, *De la gramatología*, pg. 18. Además véase el documental de Kirby Dick y Amy Ziering Kofman, *Derrida* (2002).

²¹⁵ Rick Altman, “Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis.” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 22, febrero 1996, pg. 11.

²¹⁶ El ejemplo parece, además, coincidir con lo que dice Kandinsky (*Punto y línea sobre el plano*, pg.15): “La calle puede ser observada a través del cristal de una ventana, de modo que sus ruidos nos lleguen amortiguados, los movimientos se vuelvan fantasmales y toda ella, pese a la transparencia del vidrio

esta concepción del cine deriva de una concepción textual demasiado estricta con los análisis semiótico-lingüísticos.

Nuestra investigación se apoya en ésta de Chion pero para destacar hasta dónde ha llegado el poder de la palabra que, a su entender, llega a caracterizar al cine, no sabiendo qué hubiera dejado para definir la esencia del teatro. No sabemos bien en qué lugar deja la palabra finalmente, "... con el nuevo lugar que ocupan los ruidos, la palabra cinematográfica ya no es central, tiende a reinscribirse en un *continuum* sensorial global que la absorbe, y que ocupa los dos espacios, sonoro y visual..." Nosotros pretendemos analizar cómo ocupa el espacio visual, precisamente a partir de la clasificación que hace y que a nosotros nos adelanta la solución del problema (todas las citas se refieren a la misma obra ya señalada).

Viene a establecer una palabra-teatro que reina "sobre el sonido, puesto que condiciona toda la escenificación de la película en el más amplio sentido." Palabra-texto: hereda parte de los intertítulos del mudo, "tiene el poder de evocar la imagen de la cosa, el momento, del lugar, de los personajes, etc." Palabra-emanación: la que menos ligada está a la acción. "En cierto modo, estos tres tipos podían estar presentes en el cine mudo: palabra-texto, palabra-teatro y también palabra-emanación, ya que los personajes se expresaban abundantemente y no se traducían todo lo que decían. El contenido de los diálogos no compelmía, pues, a que la puesta en escena o la interpretación los destacaran palabra por palabra. Con el cine hablado, esta libertad desaparece progresivamente. Al mismo tiempo que el cine generaliza la palabra-teatro y se reestructura alrededor de ella, se alinea cada vez más según el modelo de un *continuum* verbal linealizado"²¹⁷.

Si un especialista en sonido nos separa claramente la acción del diálogo y no duda en diferenciar la redundancia (a diferencia de Bordwell) en el conglomerado audiovisual, a nosotros nos queda apuntar la causa de este dominio teatral.

rígido y frío, aparezca como un ser latente, del otro lado". Lo que a su vez nos recuerda un cierto carácter fantasmagórico que determina el cuadro de Gutiérrez Solana *Las vitrinas* (1910). Para una mayor ampliación sobre este cuadro y Solana en particular, véase Valeriano Bozal "Al margen: Solana", en *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*. (pgs. 499-525); así mismo Calvo Serraller, *Paisajes de luz y muerte*.

²¹⁷ Chion, *op. cit.*, pgs. 161-166.

ARISTÓTELES IN AUDIO

Hasta donde nosotros sabemos, no son pocos los estudios cinematográficos que invocan a Aristóteles para tener un marchamo de calidad prácticamente indiscutible. Excede nuestro propósito el recoger la influencia de la *Poética* en el teatro, pero sí ver cómo, a nuestro juicio, se ha incorporado a Aristóteles al cine, sin hacer las distinciones que aquí proponemos²¹⁸.

Siguiendo el estudio de García Yebra²¹⁹, podemos decir que la *Poética* no empieza a ser un texto ampliamente conocido hasta hace poco, si tenemos en cuenta que ya en la Roma de Cicerón era prácticamente desconocido por la generalidad de los filósofos. La *Poética* permanece en hibernación unos mil años, es entre el XV y XVII cuando se multiplican por Europa diferentes traducciones y ediciones muchas de ellas basadas en la que en 1508 hizo la célebre imprenta de Aldo Manuzio. Hasta 1831 no encontramos otra gran recuperación del texto aristotélico, llevada a cabo por Immanuel Bekker y la Real Academia de Prusia que pasa prácticamente intacto en su reimpresión, un siglo después. Es en esta segunda mitad del XX cuando se multiplican los estudios y textos que vienen recogidos en este estudio de García Yebra, quien destaca, de este periodo, la edición oxoniense de Kassel de 1965.

Podemos subrayar el capítulo seis (“Definición de tragedia. Explicación de sus elementos”. Pgs. 144-151 de su traducción) puesto que hace una referencia a la pintura, el dibujo y los colores (de las diez comparaciones entre pintura y poesía que hace en la *Poética*, en este capítulo se produce la más extensa), pg. 150: “La fábula (argumento) es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (Sucede aproximadamente como en la pintura; pues si uno aplicase confusamente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco [con “tiza” sobre una superficie oscura]).”

A nosotros nos interesa la propia definición de tragedia: Imitación de una acción (praxis) que se efectúa con personajes que obran (que actúan), y no narrativamente (mediante relato)²²⁰.

Hace asimismo una distinción entre los elementos verbales y otros elementos:

Elementos verbales: argumento, caracteres, pensamiento y (elocución) lenguaje .
Elementos restantes: (melopeya) composición musical [música] y el espectáculo (escenografía). La melopeya va unida a las palabras, y por tanto vinculada a los elementos verbales pero solo como aderezo, aunque sea el más importante.

Podemos entender que la acción queda primeramente forjada con la imitación de la fábula o argumento donde se estructuran los hechos o entramado de la acción. Los caracteres y el pensamiento serían unas cualidades “lingüísticas” de las que se podría prescindir, no así de la acción, inseparable de la tragedia. Frecuentemente se ha tomado la *Poética* como un magma, y se ha incorporado a la cinematografía los elementos verbales sin más. Nosotros deberíamos diferenciar el argumento como algo vinculado a la acción, frente a los diálogos que recogen el carácter, pensamiento y lenguaje de los

²¹⁸ Siguiendo a Schlosser, es extensa la mala interpretación de la *Poética* de Aristóteles (*La literatura artística*, pg. 373 y ss). No afirmaremos así que seamos nosotros quien se sitúe en la correcta.

²¹⁹ Valentín García Yebra, *Poética de Aristóteles*. Otros estudios relacionados con esta cuestión: Mario J. Valdés (ed), *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. Barcelona, Zul, 2000.

²²⁰ Una definición más extensa la encontramos en el apéndice de notas de García Yebra, *op. cit.*: *La tragedia es imitación de una acción esforzada completa de cierta amplitud en estilo sazonado con distintos aderezos en las distintas partes actuando los personajes y no mediante relato*.

actores como algo que se puede prescindir si no derivan (si no revisten) en las acciones. La tragedia mueve unos parámetros de acción reducidos al ámbito de la escena teatral y Aristóteles lo considera verbal tanto en el reducido campo de acción escénica como intercambiable con la emoción leída.

Ajustando “la marcha general del conocimiento a la de la acción”²²¹, nosotros podemos ampliar el ámbito rompiendo las barreras escénicas y reducir a mínimos esos elementos que aderezan la acción porque si elevamos estos elementos al orden de la acción, la obra no alcanzará la meta de la tragedia.

Siguiendo a García Yebra y sabiendo que la *Poética* era fundamentalmente un cuaderno de trabajo (una obra esotérica o acroamática, para ser oída, una guía para el maestro al impartir sus lecciones, que le da su carácter incompleto y fragmentario), sin estructurar definitivamente, nos atreveríamos incluso a separar junto al argumento los caracteres, como una parte donde la acción cobra fuerza sin recurrir a las palabras. Diferenciando así:

Elementos verbales: melopeya, pensamiento y lenguaje.

Elementos no verbales: argumento y caracteres.

Elementos restantes: espectáculo.

Hacemos esto teniendo en cuenta el capítulo 24: “La elocución (lenguaje) hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción y que no destacan ni por el carácter ni por el pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece, en cambio, los caracteres y los pensamientos”²²². Algo que por otra parte nos resulta contemporáneo en la figura de Wittgenstein que nos viene a decir que el “lenguaje disfraza el pensamiento”, y enlazando con la definición de tragedia también podemos ver: “Lo que *puede* ser mostrado, no *puede* ser dicho”²²³.

Los tres elementos anteriores pueden tener una correlación en la elaboración del guión cinematográfico que se corresponde con el argumento, los diálogos y la escenografía (puesta en escena o localización). Habría otros elementos que por su extensión se nos escapan al análisis, como el de la música. A nuestro modo de entender Aristóteles hace una diferencia entre los elementos narrados y no narrados que en cine vendría a ser diálogos y acción. Sin embargo al recoger e incorporar la *Poética* se incorpora sin tener en cuenta la especificidad del argumento concebido éste como acción neta, sin el añadido del lenguaje, al que se recurriría cuando no se origine esta acción. Al no tener esto en cuenta, en el campo cinematográfico, se produce un choque de tiempos: el tiempo narrativo (del argumento) que viene dado por el encuentro de lo que nos cuenta la imagen y lo contado en diálogo; el tiempo de la representación (que en teatro viene derivado de la danza) tiene que ver más con el ritmo, que en cine se añade el de la propia representación con el del montaje (tanto el del plano como el *découpage*). Resumiendo, debemos considerar el desarrollo del argumento ligado a la acción y carente en lo posible de palabras, ya que las acciones trágicas se ajustan a la praxis (*prágmata*), mientras que la manifestación del pensamiento se ajusta al *logos* retórico (demostración, refutación, apasionamiento, amplificación y minoración).

Es significativo para nosotros que García Yebra a la hora de ilustrar los efectos de la tragedia, recurra al cine: “Que la compasión o el temor pueden causar placer lo saben muy bien las personas aficionadas a las películas de terror o a las que les permiten

²²¹ Bergson, *La evolución creadora*, pg. 267.

²²² García Yebra, *op. cit.*, pg. 224-5.

²²³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, (proposiciones 4.002 y 4.1212, respectivamente).

‘hartarse de llorar’. Esta compasión y temor placenteros son pasiones voluntarias, no sólo aceptadas, sino buscadas por el paciente. No requieren purgación; son, por el contrario, medios para producirla”²²⁴. El cine no está tan lejos de la tragedia como se podía pensar, o mejor dicho los efectos provocados por la tragedia son comparables a los del cine. ¿Son comparables sus causas, sus estructuras? Es algo que tratamos de responder volcando las partes de la tragedia en la estructura cinematográfica, que encaja con nuestra propuesta que pretende proyectar esa catarsis al cine, precisamente allí donde la acción es preponderante.

Uno de sus elementos es la “unidad de acción” que hoy sigue siendo un elemento a tener en cuenta: “Para el dramaturgo, la unidad de acción es un principio crítico inestimable, pues impone una norma de estricta concentración, y evita la intrusión de lo accidental y lo inconexo en un arte en el cual la sucesión de los acontecimientos en el tiempo debe dirigirse de forma consecuente con un desenlace inevitable”²²⁵. (La doctrina de las tres unidades dramáticas -de acción, tiempo y lugar- fue elaborada por los comentaristas italianos de Aristóteles a lo largo del siglo XVI²²⁶). Siguiendo a García Yebra, Aristóteles se limita a señalar una tendencia o costumbre de la tragedia clásica ya que la primitiva era, como la epopeya, ilimitada en cuanto al tiempo. Podríamos decir también que en la epopeya encontramos diversos temas míticos, no así en la tragedia, limitada en el mito y en el tiempo. Quizá por eso cuando decimos que una película le falta epicidad estamos afirmando que no rompe la barrera del tiempo cronológico para adentrarse en el tiempo mítico, en lo inmortal legendario. ¿Cómo adentrarse en ese tiempo? Enfrentando acciones heroicas.

Una diferencia que establece Aristóteles encaja bien con el cine. Establece para la epopeya la facultad de representar al mismo tiempo varias acciones, mientras que para la tragedia se establecerían las acciones sucesivamente²²⁷. Esa representación de acciones simultáneas encaja bien con el montaje paralelo en cine. Puesto que las partes de la tragedia y epopeya son iguales deberíamos tener en cuenta para la cinematografía esta parte épica de Aristóteles donde la narración se implica con lo maravilloso (lo imposible verosímil –en griego, *eikós*), adaptando para la cinematografía sus elementos para adquirir sus cualidades.

Una película que no rompe la dimensión temporal del drama se queda con los parámetros más lingüísticos que caracterizan lo teatral. La tragedia y la epopeya comparten una serie de elementos, pero se diferencian en dos que son fundamentales desde el punto de vista de la consideración cinematográfica. Si una película no traspasa la dimensión temporal que permite la epopeya (donde no hay un tiempo preciso), ni presenta acciones simultáneas (cosa que también permite la epopeya, no así la tragedia que lo debe hacer de forma sucesiva), la película se está moviendo en unos parámetros teatrales, donde prevalece los caracteres, el pensamiento y el lenguaje, que no son elementos fundamentales de la acción. La acción requiere, en cine, que se traspase épicamente la dimensión temporal del drama (no entendido como género, sino como conflicto dramático).

Para Aristóteles todo avance importante en la dramaturgia tiene que ver con la acción, podríamos decir con un dinamismo de los sentimientos. El objetivo de la tragedia era suscitar compasión y temor mediante la peripecia y la agnición. Hoy, en una película, la compasión y el temor podríamos ampliarlo a un catálogo más general de emociones e igualmente los medios para conseguirlo. Pero básicamente nos seguimos

²²⁴ García Yebra, *op. cit.*, pg. 390.

²²⁵ R. Lee, *Ut pictura poesis*, pg. 127.

²²⁶ García Yebra, *op. cit.*, pg. 263.

²²⁷ *Vid.* García Yebra, *op. cit.*, cap. 24, nota 334.

reconociendo y deseando esa alteración emocional, que a nuestro juicio, está mucho más lograda, si la inducción de las palabras se sustituye por la seducción de las imágenes. Así: “El hecho de que Orestes la reconozca [a Ifigenia] por este motivo se produce al margen de la intención de ella. Esta agnición es incluida por Aristóteles entre las mejores. En cambio, el reconocimiento de Orestes por Ifigenia lo provoca él adrede con palabras que le descubren. Por eso dice Aristóteles que en este caso se anda cerca del error mencionado antes, es decir, el de la agnición provocada intencionadamente por señales...”²²⁸ La peripecia podemos definirla como un hecho producido al margen de la intención de los actores, basada más en la acción (los hechos) que las palabras. Otro ejemplo: “... los autores que hacer surgir el temor y la compasión de la estructura misma de la fábula, se llevan la palma. Vienen luego los que hacen que el temor y la compasión nazcan del espectáculo, con lo cual tienden a alejarse del arte del poeta trágico y se acercan al del director de escena. En tercer lugar, los que utilizan el espectáculo escénico para impresionar a los espectadores poniéndoles delante lo portentoso. Éstos, dice Aristóteles, ‘nada tienen que ver con la tragedia’”²²⁹. Esto lo podemos aplicar al cine. Un guión que nos conmueva será un buen guión, lo que no quiere decir que luego sea una buena película. Este es un tópico que se ha venido repitiendo frecuentemente. El problema, pensamos, surge cuando se trata de llevar ese guión literalmente a la pantalla, buscando con las imágenes lo que antes nos había producido el guión escrito. Habrá que atender a la estructura misma de la película más que en un intento de traducir lo intraducible, de convocar la correspondencia artística (básicamente imagen y literatura en este caso): “Debo adelantar que nunca he considerado que el guión sea un género literario propio. No; cuanto más cinematográfico sea un guión, menos éxito literario tendrá; no le sucederá lo que pasa con una obra teatral”²³⁰. Si nos atenemos a lo hemos recogido, el desarrollo de una película debería basar su entramado en la acción y no por palabras que la descubran o por la espectacularidad que la encubra, de donde el guión de cine debería ser un indicativo para que no se produzca la colisión entre aquello que comunica la imagen y lo que puede ser transmitido por los elementos restantes.

A nosotros nos parece vital esa información que se traspasa desde los diálogos a la imagen, no de los diálogos en la imagen (que es lo que más analiza Michel Chion). ¿Qué cantidad de información puedo transmitir desde la banda sonora para obtener una imagen de acuerdo al medio en el que me encuentro? ¿Cómo construir una imagen lo más autónoma posible? Todo ello teniendo en cuenta que no deseamos volver al cine mudo y podemos emplear una gama amplia de recursos técnicos, pero sin caer en la redundancia informativa. Para nosotros la banda, canal o pista que registra el “sonido fonético” sería realmente donde se depositasen los “materiales de expresión” narratológicos derivados de esa parte literaria (los intertítulos) en donde el cine se puede apoyar para transmitir información y completar el componente visual sólo en caso necesario, ya que la elocución, como vimos, llega a oscurecer la acción.

Cuando al final del capítulo anterior decíamos que Michel Chion nos adelantaba la solución, intentábamos exponer tanto el planteamiento del problema y la salida del mismo, esto es, decíamos que había un teatro filmado, un cine donde la acción era inane y la solución o la información recibida llegaba por la preponderancia que había tomado la palabra dentro de la imagen (téngase en cuenta que, según José Nieto, más del sesenta

²²⁸ García Yebra, pg. 300. En este sentido lo recogido por Lessing, viene a relacionarse en este afán diferenciador sobre lo mostrado y lo dicho: “Una cosa es la impresión que causa un grito narrado y otra es la que produce este grito mismo.” (*Laocoonte*, pg. 65).

²²⁹ García Yebra, pg. 288.

²³⁰ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, pg. 151.

por ciento de la información y de las sensaciones nos llega por el canal audio, y aún así, seguimos diciendo que hemos ‘visto’ una película)²³¹.

A nuestro juicio con los instrumentos que nos da Aristóteles se puede ver el proceso. La palabra que es un aditamento de la acción teatral, se ha incorporado al cine a través de la banda sonora, sea esta un explicador, unos intertítulos o los diálogos y ahí deberíamos hacer el ejercicio reflexivo tanto en la escritura del guión, como en la realización, para que el desarrollo se organice alrededor de la imagen: “Quien tiene una inspiración cinematográfica, empieza ya a ver las imágenes en su valor de luz, corte y ritmo: esta primera inspiración se hace cada vez más clara, a medida que va tomando cuerpo, lo que ya es elaboración de un film sin que haya solución de continuidad entre argumento y montaje”,²³².

Podríamos decir que la palabra por esa necesidad cultural de preservar la huella (no confiada a la imagen) y transformarse en escritura, se apodera, a través del guión, tanto de los diálogos como de la imagen, produciéndose ese logocentrismo o fonocentrismo como forma de fijar convenciones, lo que da lugar a estudios como el de Ropars que analiza por separado la banda de imagen y la de sonido, estableciendo una relación de orden lingüístico o escritural donde “les voix appellent l’image”²³³. Nuestra propuesta, aun separando las dos bandas, tratamos su interdependencia desde la imagen, donde a ésta no le hagan falta las voces.

²³¹ José Nieto, “Música, Cine y Poesía”, en VV.AA., *Litoral*, pg. 140.

²³² L. Chiarini, *Arte y técnica del film*, pg. 38.

²³³ “las voces llaman a la imagen”. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé*. Pg. 146.

DESAJUSTES SEMIOLÓGICOS

Nuestra hipótesis de trabajo consiste, básicamente, en aplicar el lema de Horacio *ut pictura poesis* al cine. Más concretamente, investigar si el proceso de desarrollo de ese lema se puede llevar a cabo en el cine con el fin primordial de librarse de un exceso de significación del texto, de poder aislar y potenciar la imagen. Asimismo pretendemos buscar un vínculo con la Historia del Arte, desde la fragmentación histórica que proponía Tafuri. Ya vimos como el cine se insertaba en las vanguardias del XX por esa semejanza fragmentaria. No obstante Tafuri lleva ese inicio hasta Brunelleschi y nuestro reto sería ver si es posible una lectura histórica que nos lleve hasta la cinematografía.

Dado su corta existencia el cine ha tenido la primera mitad del XX para su formación ontológica, siendo su segunda mitad, de fragmentación, pero fragmentar lo fragmentario, se nos antoja un pequeño resto ontológico y creemos que su inserción histórica debe remontarse más atrás de su invención como aparato técnico, proponiendo esa disyunción entre texto e imagen. *Mutatis mutandi* la historia del cine en su comienzo coincide con el ahistoricismo que se propone en arquitectura en la primera mitad del XX. Es un falso ahistoricismo, pero no cabe hacer una lectura de la historia al uso hasta finales del XIX. La fragmentación histórica en Gropius podemos decir que se inicia con esa nueva naturaleza introducida por la máquina, la naturaleza industrial. Gropius, Mies, Le Corbusier²³⁴ y también Wright²³⁵ se incorporan esa naturaleza sin nostalgia de la mimesis cuya mentalidad aún invadía a los futuristas. Aquellos insertan sus objetos en un presente continuo al que privan de historicidad aunque no de historia pero ésta hay que descubrirla en fragmentos²³⁶. Así la Arquitectura mira sin nostalgia fragmentos de la Historia, el cine en cambio, para mirar a la Historia, debe insertarse primero en ella para que luego no se produzca una pérdida del objeto mismo, del cine mismo en los análisis de finales del XX y comienzos del XXI. De ahí que busquemos trabajos donde haya una preeminencia de la mirada frente al texto, con el objetivo de

²³⁴ Vid. G.C. Argan, *Walter Gropius y la Bauhaus*; Paolo Berdini, *Walter Gropius*. Barcelona, Gustavo Gili, 1996; catálogo exposición *Walter Gropius: obras y proyectos, 1906- 1969*. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1975. Sobre Mies van der Rohe: catálogo exposición *Minimalismos, un signo de los tiempos* (realizada en el Museo Reina Sofía entre 11.07-08.10.2001. Madrid, ALDEASA-MNCARS, 2001; catálogo exposición *Arquiescultura: diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII al presente* (realizada en el Museo Guggenheim de Bilbao entre 28.10.2005 – 26.02.2006). Basilea, Fondation Beyeler, 2005; Jean-Louis Cohen, *Mies van der Rohe*. Madrid, Akal, 2002; Philip Johnson, *Mies van der Rohe*. Buenos Aires, Víctor Lerú, 1960; Franz Schulze, *Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Madrid, Hermann Blume, 1986; David Spaeth, *Mies van der Rohe*. Barcelona, Gustavo Gili, 1986; Mies van der Rohe, *Escritos, diálogos y discursos*. Murcia, Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981. Sobre Le Corbusier, Geoffrey Baker, *Le Corbusier: el análisis de la forma*. Barcelona, Gustavo Gili, 1994; catálogo *Arquiescultura, op. cit.*; Emil Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982; Le Corbusier, *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Barcelona, Poseidon, 1979; *Hacia una arquitectura*. Barcelona. Poseidon, 1977; *Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*. Barcelona. Ariel, 1975; *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Buenos Aires, Infinito, 2003; cat. exp. *Le poème de l'angle droit*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006 (1955); Juan Antonio Ramírez, *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier; Edificios-cuerpo*; Willie Boediger (ed), *Le Corbusier: ouvre complète*. Zurich, Les Éditions d'Architecture, 1966 (6 vol.).

²³⁵ Vid. los catálogos citados *Arquitecturas ausentes* y *Arquiescultura*; Henry-Russell Hitchcock, Frank Lloyd Wright: obras 1887-1941. Barcelona, Gustavo Gili, 1982; Kevin Nute, *Frank Lloyd Wright and Japan : the role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. London, Chapman and Hall, 1993; Juan Antonio Ramírez, *Edificios-cuerpo*; Daniel Triber, *Frank Lloyd Wright*. Madrid, Akal, 1996; Frank Lloyd Wright, *Autobiografía, 1867-1943*. Madrid, Croquis Editorial, 1998; *El futuro de la arquitectura*. Barcelona, Poseidón, 1979; Bruno Zevi, *Frank Lloyd Wright*. Barcelona, Gustavo Gili, 1985.

²³⁶ Vid. Delfín Rodríguez Ruiz, *La arquitectura del siglo XX*. Madrid, Historia 16, 2002.

estudiar la relación entre cine y pintura, donde la imagen devenga expresión y no significado práctico.

Nuestra propuesta plantea adentrarse en ese terreno expandido que configuró la exposición sobre Hitchcock y películas como *Exótica* o *Lejos del cielo*. Si en un primer momento el catálogo de citas hacía referencia a *La Kermesse Heroica* (citas fotográficas, de luz) para más tarde adentrarse en los *tableaux vivants* (composición del plano), nuestro estudio no pretende tanto la cita como acercar la forma pictórica. Y esto afecta a los elementos que hemos visto en capítulos anteriores como espacio, luz y movimiento que nos acerquen más al concepto pictórico, al concepto de la forma pictórica, como consecuencia de una teoría, de una estética plástica.

En la mirada de inscripción histórica nos remitimos al arraigo del cine con la máquina, retomándolo en una posible génesis, nos tenemos que remontar fundamentalmente a las cámaras oscuras renacentistas herederas de aquellas de Alhazén (s. X), Roger Bacon (s. XIII) y el afán de enmarcar, de plasmar, la mirada a través de una “máquina” que se prolongará en diversos lentes, microscopios, telescopios, lámparas mágicas, panoramas, kinetoscopios varios, hasta llegar por este camino al cinematógrafo, que sintetiza movimiento y marco. La vía de la máquina-visión, que nuestro estudio propugna, parece evidente y en cambio sobreabundan aquellas historias de cine ligadas a lo literario. Es curioso observar a múltiples autores que ven acción, planos con teleobjetivo incluido, *flashbacks*, fundidos, cortes... en diferentes frases, párrafos y textos; algo que vimos ya con Eisenstein y Dickens. Es paradójico que se haya incidido tanto en ver el movimiento en la palabra que lo relata y no en la imagen que lo genera y que nosotros asociamos básicamente a la pintura sin excluir arquitectura, escultura o música (piénsese en la división en movimientos de las sinfonías).

Aunque somos conscientes que si solo nos fijásemos en los valores puramente plásticos tal como los conoce la pintura, llegaríamos a un cine demasiado denso, desvinculado de la riqueza de la existencia real, provocador de cierta *anhedonia* y mero juego formalista de conceptos vacíos, demasiado árido para verlo proyectado en las salas habituales de pago, por no provocar “ningún sentimiento de duración vivido, ninguna plenitud temporal sabrían ser comunicadas por estas duraciones sin sustancia, exentas de toda *cualidad* emocional profunda”²³⁷. Un ejemplo de esto pueden ser algunas películas del ciclo Cine y Pintura visto en la Filmoteca Nacional. Algunas películas sacadas fuera del contexto artístico en el que fueron creados, ya sea el surrealismo o películas concebidas para exhibirse en el entorno de un museo o galería, nos provocan cierta incertidumbre ante un orden del que no obtenemos el significado acostumbrado ante una mirada constreñida al negro de la sala. En este sentido el trabajo que están haciendo en el MOMA (desde 1935 con la Film Library), Louvre, Pompidou, MACBA, el Reina Sofía (o como se ha hecho en la galería Elba Benítez con películas de Sokurov), es destacable porque han integrado el cine en una correlación artística que trata de dar el sentido original con el que fue concebido: una mirada compartida,

²³⁷ Jean Mitry, *Historia del cine experimental*, pg. 113. Esta afirmación de Mitry la empleamos nosotros para las formalidades excesivas, toda vez que otra afirmación suya en esta obra (pg. 113): “Está demostrado que el ritmo visual está desprovisto de capacidad emocional y de significación desde el instante en que las formas están desprovistas de significación objetiva y de fuerza emocional inicial”, choca con los planteamientos de análisis de la forma vistos con Arnheim. Por otra parte Mitry, en esta obra mencionada, selecciona los elementos pictóricos que nosotros también estamos manejando, pero con un sentido restrictivo, como si tan sólo éstos pudieran remitir a cierto e inevitable decorativismo, o como mucho ayudar en el encuadre o la composición del plano.

artísticamente compartida²³⁸. Aparte de esto, la intervención de los museos mitiga esa máxima de Fellini donde venía a decir que el cine se acabaría cuando no quedara dinero; más que referirse a una película podría hacerse extensivo a todo el cine, pues su industria depende básicamente del dinero. Los museos así, vendrían a compensar la naturaleza artística, tan desasistida por lo financiero, recobrando aquélla que vemos con Lindsay o con Julien Levy en su galería²³⁹. Si primero se mercantilizó el cine (hablamos de funciones preponderantes), luego se literalizó, puede ahora con los museos, añadirse esa contemplación estética, kantiana, que siempre ha estado acosada por esas dos funciones anteriores, sin necesidad de perderlas, ahora mitigada. Con las salas de exposición y los museos, el potencial de algunas películas no se acaba en su fase de explotación comercial.

Entre las historias de cine consultadas hay un momento común de coincidencia entre todas ellas, en la década de los sesenta, después de una ontología cinematográfica (tanto en lo relativo a la formación de una base conceptual, como en una mirada global hacia todo el cine) se deriva hacia una diversidad teórica, que afianza una epistemología del medio, convertido ya en artístico y por tanto enlazado con esa posibilidad de investigación sobre la naturaleza y extensión del conocimiento. Periodos que vienen a coincidir con la periodización que establece Kubler: “Ciertas clases de desarrollos técnicos en la historia del arte requieren cerca de 60 años para sus primeras aplicaciones sistemáticas”²⁴⁰. Kubler se está refiriendo a desarrollos arquitectónicos, pictóricos y procedimientos cerámicos. El cine acelera esas aplicaciones técnicas, pero lo que nos interesa de ese estudio es que después de sesenta años aproximadamente, se procede una sistematización artística, que en nuestro caso coincide con el desarrollo de los nuevos cines y con esa sistematización teórica del cine producida desde entonces en avalanchas sucesivas.

A nuestro modo de entender los estudios semióticos del cine se han ocupado de él, en general, como una unidad que engloba el mensaje de la imagen y el del sonido. Es decir se ha unificado la información de la banda de imagen y la de sonido. Es cierto que vemos el cine como una entidad espacio-temporal, pero lo que estamos tratando de definir es la peculiaridad de la imagen, o bien de aquellas películas donde la imagen emite una información no paralizante de la acción dramática. La entidad espacio-temporal no implica unidad de información que conlleve una tautología informativa o repeticiones innecesarias que solo parecen tener consideración en la cinematografía.

Ya analizamos cómo la información dramática había pasado a la banda sonora acaparando el espacio visual. Entendemos que la semiótica se ha centrado en el análisis de la imagen globalmente entendida, analizando los mensajes integrales que le llegan al espectador. Nosotros pensamos en una disgregación necesaria. Por otra parte, la creencia en un significado último que resida en el signo lingüístico, el asumir las

²³⁸ Aparte de las exposiciones en relación con el cine o la imagen en movimiento, los museos de arte contemporáneo, en muchas ocasiones, incorporan al margen, ciclos de cine de índole diversa. Al igual que ocurrió en el XVII con la pintura holandesa donde un formato más asequible a los interiores domésticos facilitó un coleccionismo privado, estamos tentados de ver similitudes con el formato de las pantallas cinematográficas. En tanto éstas disminuyen su tamaño y se multiplican los formatos domésticos que permiten un visionado privado, las grandes pantallas (como el gran formato de los lienzos) se van dejando para grandes eventos en festivales, o bien en estos museos (quedaría para otro análisis la exhibición en multicines de grandes centros comerciales, donde el reclamo se produce, en primera instancia, por la espectacularidad técnica).

²³⁹ Vid. Ingrid Schaffner y Lisa Jacobs (comps.), *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*. Cambridge, MIT Press, 1998.

²⁴⁰ Kubler, *La configuración del tiempo*, pg. 166.

imágenes como enunciados dando una preeminencia al texto, a los diálogos, a la palabra, nos determinan de antemano el orden del pensamiento (Magritte²⁴¹); el manejo de la cámara como si fuera una pluma o como si fuera un pincel (ese cinetismo inapropiado que ya hemos visto), nos lleva todo ello a un tipo de cine con trama previsible, sujeto a la narrativa literaria, abandonando el idioma de la imagen, que hace de las películas lecturas estandarizadas: “La tendencia a reducir las obras de arte visuales a la literatura –a asumir automáticamente su legibilidad- se ha visto respaldada por la creencia semiótica en que la obra de arte visual es una especie de escritura”²⁴². Semejantes opiniones vimos ya en Baxandall en referencia a los Estudios visuales, haciendo una defensa de la independencia pictórica, o bien lo que nos dice Langer sobre la poesía donde las leyes de la imaginación quedan oscurecidas por las leyes del discurso²⁴³, a este respecto Krieger señala: “A medida que nos acercamos a nuestra época no solamente es la primacía que se les reconoce a las artes de la palabra y el tiempo (en lugar a las artes de las imágenes y el espacio), sino también la extensión del interés semiótico por los textos lo que absorberá todas las artes, tanto las visuales como las verbales. Las someterá a todas a la temporalidad y las dejará igualmente preparadas para la lectura. Este es el máximo movimiento imperialista alcanzado por la literatura y la crítica literaria al imponer sus términos a todas las artes, y a todas las artes del discurso también”²⁴⁴.

Al llegar a este punto debemos hacer un breve recorrido, sin entrar en un dédalo teórico de la noción de texto, por lo que ha venido significando el texto²⁴⁵, desde que Saussure propuso su análisis, hasta que en la década de los sesenta pasa mayoritariamente a designar (a partir del análisis textual de Metz) también un film, precisamente en ese cambio de lo ontológico a lo metodológico. Es este terreno en el que se desenvuelven mayoritariamente las últimas teorías, si bien últimamente existen rendijas por donde se escapa el esquema y esa preponderancia que se va alejando, ha dejado una importante derrama semántica entre innumerables trabajos.

Analizar el film supone fragmentarlo, pararlo, y esa detención de la imagen-movimiento supone una desnaturalización del medio, una muerte del objeto que habrá que transgredir, traspasarlo, darle otra vida en forma de letra. Se crea así, un estado oximorónico, podríamos decir, se contraponen dos formas contrarias para crear otra nueva, que aunque nosotros no compartamos, sí apreciamos esa superación de antinomias a las cuales otro tipo de trabajos aboca. Por decirlo brevemente, se sabe que se desnaturaliza pero se hace, convirtiendo en el caso de Bellour, por ejemplo, el film en algo citable, en una cita donde las comillas nos remiten de alguna manera al film²⁴⁶.

Algo que no estaba previsto en los presupuestos teóricos de Barthes, que tiende a no caer en tópicos del lenguaje y sabe que el cine tiene que buscar otras vías por esa insuficiencia del lenguaje, que no alcanza determinadas cosas: “La dificultad de una investigación de este tipo reside en una contradicción de naturaleza entre, por un lado, el carácter diacrónico de la imagen fílmica, que no es activa más que en un perpetuo movimiento de elaboración y de defeción, y, por otro lado, las servidumbres de todo

²⁴¹ Vid. René Magritte, *Escritos*. Madrid, Síntesis, 2003. Sobre Magritte, John Berger, *Mirar*; M. Calvesi, *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna*; Foucault, *Esto no es una pipa*; Marchán Fiz, “Las palabras, las imágenes y las cosas: René Magritte”, en G. Solana (et. al), *El Surrealismo y sus imágenes*.

²⁴² Kuspit, *op. cit.*, pg. 370.

²⁴³ Susanne Langer, “Percepción artística y luz natural”, *Los problemas del arte*, pgs 66-83.

²⁴⁴ Murray Krieger, “El problema de la éfrasis”, VV.AA. *Literatura y Pintura*, pg. 158.

²⁴⁵ Para un acercamiento a esta cuestión concreta, J. Aumont, “Cine y Lenguaje”, *Estética del Cine*, pgs. 159-220.

²⁴⁶ Raymond Bellour, *L'analyse du Film*, pgs. 10-28.

análisis sistemático, que sólo se puede nutrir de elementos inmovilizados”²⁴⁷. Testimonio que concuerda con lo recogido por Casetti, donde ya el signo deja de ser el centro, para empezar a ser un rodeo de aquello que se quiere mostrar: “...Barthes pone en crisis su propio proyecto. Ninguna obra (novela, reportaje, filme, etc.) puede reducirse a un conjunto de signos, ni el signo puede reducirse a una yuxtaposición de significante y significado. [...] De modo que las nociones como estructura, función sígnica, etc., son incapaces de decirnos cuál es el estado de la cuestión”²⁴⁸. A pesar de esta ausencia de significante, la imagen se encadena a otras formando un paradigma semejante al lingüístico de ahí las constantes analogías.

Además el rechazo no es tanto como a primera vista puede parecer, dado que los semióticos también dejaban un punto de conexión con la teoría de la percepción: “Un icono no se asemeja a su propio objeto porque lo reproduce, sino porque está basado en *modalidades de producción* de percepciones hechas pertinentes como similares a las experimentadas en presencia del objeto”²⁴⁹. De aquí podemos inferir una cierta semejanza con el “percepto” propuesto por Arnheim. De hecho, y siguiendo a Roger Odin²⁵⁰, quizá más que un cambio de paradigma (del paradigma inmanentista, al pragmático), hay una consecución en la forma de darse que no descarta sus usos sino en la elección discursiva de uno de ellos.

Dentro de los presupuestos metodológicos, al inicio de este trabajo nos planteábamos el tipo de investigación que sería. Siguiendo las propuestas, ya vistas, de Casetti podemos ver que no se ajusta a ninguna de las que propone y en cambio tiene algo de cada una de ellas. Dentro de la época en la que nos encontramos haciendo esta investigación, no cabría volver sobre presupuestos específicos semióticos, psicológicos o sociológicos, si no es incorporándolos a la tesis, que más que nada hoy pregunta al cine para que revele su densidad y las de nuestras hipótesis. Así, en nuestra investigación hemos rechazado partir desde elementos “semiolingüísticos”, por su habitualidad en el campo editorial cinematográfico (no solo aquellas obras específicas, sino también otras muchas que se acogen generosamente a su disciplina) y por esa reducción del arte a texto, del arte visual al arte lingüístico y la visión a un sistema de signos, apareciendo todo el conjunto demasiado semejante a una *summa*, donde el concepto se reduce al significado, actuando así el análisis, sobre uno de sus componentes. No es nuestro objetivo examinar o clasificar las funciones de la imagen, o si ésta es icono, símbolo, índice u otras subdivisiones. En definitiva, someter la imagen a una sistematización de significados, a una sistemática de signos, pensamos que es hacer como la fotografía hace con el arte cinético, que convierte algo dinámico en la antítesis de su naturaleza. Quizá este resultado nos ha hecho desistir de una investigación que desborda ésta que realizamos y por la cual Charles Sanders Peirce llega a incluir también en el percepto a la imagen y al film dentro de las experiencias cinemáticas²⁵¹.

²⁴⁷ Roland Barthes, *La Torre Eiffel*, pg. 36. Bajo este título se recogen una serie de ensayos extraídos de sus obras completas, referidos esencialmente a la imagen, sea ésta pictórica, fotográfica o cinematográfica.

²⁴⁸ Casetti, *Teorías del cine*, pg. 235.

²⁴⁹ Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, pg. 156.

²⁵⁰ Roger Odin, *Cinéma et production de sens*.

²⁵¹ Vid. “The American Vanguard: Flux and Experience”, en Posner, *op. cit.*, pgs. 144-152.

Algo destacable y común a una gran cantidad de analistas y teóricos (fundamentalmente italianos)²⁵² es la complacencia que sienten al llegar a la semiótica. Los adjetivos que se ahorran cuando analizan otras épocas se vuelven generosos en ésta. La semiótica para el teórico es como tierra firme para el náufrago, un territorio donde se valida la metáfora, un instrumento de análisis capaz de diseccionar hasta convertirnos en fisiólogos fílmicos y que la deconstrucción tratará de recomponer, de lograr una síntesis fílmica. Para otros teóricos no afines a estos análisis, lo mejor es pasar por el territorio de las Euménides vigilando no convertirlas en Erinias.

Podemos decir que el film con la semiótica se convierte en texto, aplicándosele fundamentalmente los análisis lingüísticos, que también han formado parte en la teoría (así lo acusaron Lindsay, Astruc, Bazin,...). Con Metz y la Semiótica toda esa dispersión cobra un corpus teórico muy sólido difícil de franquear para sus antagonistas que, sin embargo, se ven forzados a usar esa terminología. Posteriormente esos mismos análisis llevarán a la designificación lingüística, lo que provocará, en alguna medida, el final del análisis semiótico-lingüístico del film, reflejando esa inviabilidad de traducción del lenguaje a la imagen, que va contra su esencia, toda vez que el lenguaje, la literatura “transforma incluso los atributos y las acciones en cosas [...] Las conexiones temporales y espaciales y los vínculos lógicos son igualmente reificados”²⁵³. Al cosificarse la imagen, se modifica sus atributos paralizando la acción, y no sólo ya va contra su esencia sino contra lo que proponíamos con Aristóteles, si entendemos por “cosa” algo que no es dinámico.

La lingüística moderna, la semiótica y el estructuralismo consideran el lenguaje como el sistema donde todos los fenómenos culturales pueden ser comprendidos, rompiendo la distinción que hace Nelson Goodman entre desarticulación y diferenciación sintáctica y semántica que requiere un sistema de notación como el lenguaje o la música, pero no la pintura²⁵⁴. Es brillante la solución al problema de la semántica musical, donde se propone una sintaxis para que la sucesión temporal de sonidos sea eso y no precisamente un amontonamiento de sonidos. De ahí se deriva cierta semántica, pero estas notas o sonidos no ofrecerían un significado determinado sino una polivalencia de significados tal, que prevalezca más el aspecto sintáctico sobre una semántica contingente y verificable a posteriori dentro de determinados cometidos históricos: “Semantividad y expresividad son dos problemas completamente diferentes aun cuando a menudo se los confunde: la música puede perfectamente ser asemántica y, al mismo tiempo, expresiva. La semantividad comporta exclusivamente la posibilidad de *denotación*, y por tanto de *traducción*, que se le reconoce a la música, pero esto, en definitiva, es un problema histórico: la investigación de la que podría deducirse que existe una semantividad histórica y contextual no puede ofrecer, pues, sino por vía indirecta una respuesta a todos los interrogantes de carácter filosófico que en torno a la *esencia* de la música se han ido gestando”²⁵⁵. A esta semantividad histórica nos acogemos, toda vez que si no podemos desvirtuar un film a través del análisis, si no podemos inscribirlo en una mera sucesión lineal de acontecimientos cinematográficos, sólo nos quedan las respuestas estéticas a preguntas que nosotros mismos lanzamos

²⁵² Leyendo a Raghianti podríamos decir, *grosso modo*, que aunque éste asocia el cine a las artes plásticas, su método implica un acercamiento al análisis lingüístico, y esa semejanza de análisis va a concluir, a nuestro juicio en una desvalorización de la imagen que, en cambio, cierta teoría francesa sí ha sabido preservar.

²⁵³ Arnheim, *Nuevos ensayos...* pg. 101.

²⁵⁴ Recogido en Ernest B. Gilman, “Los estudios interartísticos y el ‘imperialismo’ del lenguaje”, VV.AA. *Literatura y Pintura*, pg. 204.

²⁵⁵ Enrico Fubini, *Música y estética en la música contemporánea*, pg. 73.

(sólo hay que observar la batería de preguntas con las que abren muchos manuales y trabajos teóricos).

A juicio de Jean Laude, es precisamente por los préstamos envenenados la causa de los análisis fallidos:

Abordar y considerar un cuadro o un dibujo con instrumentos diseñados para ser utilizados en el estudio de un poema equivale a aceptar el postulado de que el dibujo y el cuadro no son más que medios que dan forma a aquello que puede, con la misma facilidad, ser conformado por un poema. [...] Nos vemos obligados a admitir que la poesía y la pintura difieren debido a los agentes materiales utilizados, pero en especial debido al pensamiento que los convierte en obras. P. Francastel ha definido un pensamiento figurativo como un pensamiento que funciona a un nivel diferente del literario o el matemático. Por lo tanto, el instrumento necesario para el estudio de este tipo de pensamiento plástico no puede ser tomado de la lingüística.²⁵⁶

Lo que no obsta que los usemos, si cabe, para dejar más clara nuestra posición así, sin pretender ser exhaustivos volvemos a Barthes con el fin de aclararlo: “[El filme] trata de explicitar lo más rápido posible una situación desconocida para el espectador, de *significar* el estatuto anterior de los personajes, sus relaciones; paradójicamente en el filme mudo, esta explicación se confiaba a la leyenda escrita; en el filme sonoro, al contrario, la visualidad es la que recibe cada vez más esta carga descriptiva...”²⁵⁷ Nosotros no pensamos así, puesto que hay filmes mudos como *El último* (Murnau, 1924), *The Old Swimmín’ Hole* (Joseph De Grasse, 1921), o muchos de lo que se ha quedado en llamar cine experimental, que no recurren a las leyendas escritas, a los intertítulos, y por otra parte, como hemos visto, es la banda sonora con los diálogos la que más se encarga de describir. Parte de la historiografía del cine se centra en la evolución de la asombrosa técnica para atraer a los espectadores que habían huido de las salas por el recargamiento de los títulos explicativos. Nuestro trabajo deberá estudiar precisamente esa otra historia centrada en lo visual. Pensamos que esa recarga expositiva de títulos pasó posteriormente a los diálogos que narraban una acción imposibilitada de filmar a las cámaras lastradas con el peso de los aparatos registradores de sonido.

Realmente no sabemos muy bien en qué punto las teorías estructuralistas y lingüístico-semióticas convierten las películas en objeto de deseo del signo²⁵⁸, hasta el punto de convertir, como diría Mitchell²⁵⁹, la sociedad en un texto. Se podría deducir, leyendo a Damisch²⁶⁰, que una tradición del signo cobra fuerza con Cassirer, que con su ‘forma simbólica’ amplía el empeño de Leibniz de plasmación conceptual determinada en un signo, que afecta básicamente al lenguaje, al arte, al mito y a la religión. Susanne Langer separará lo discursivo de la forma simbólica, pero otros autores aprovecharán la sistematización que ofrecen estos estudios para dotar de una gramática, por ejemplo (es

²⁵⁶ Jean Laude, “Sobre el análisis de poemas y cuadros”, VV.AA. , *Literatura y Pintura*, pgs., 98-100.

²⁵⁷ Roland Barthes, *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, pg. 29.

²⁵⁸ Aunque podemos tener en Umberto Eco un sostén fundamental: “... ECO substitue-t-il le concept de texte à celui de signe iconique, pour entreprendre alors l’inventaire des modes de production des fonctions sémiotiques” [“Eco sustituye el concepto de texto al de signo icónico, para emprender entonces el inventario de los métodos de producción de las funciones semióticas.”] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé*, pg. 17.

²⁵⁹ W.J.T. Mitchell, *Iconology*.

²⁶⁰ H. Damisch, *El origen de la perspectiva*.

lo que nos afecta más), a la imagen, o más concretamente al cine, sin disociar lo narrativo, como resalta el trabajo de Groupe μ que reseñamos posteriormente.

Un signo convertido fundamentalmente en palabra, porque según Calabrese Jakobson o Mukarovsky entendían un libre albedrío de la imagen fuera de someterla a sus estructuras comunicativas, así Ragghianti habla de una injerencia de la lingüística en materias tales como la psicología o la fisiología que también lo hemos visto en Barthes... La cuestión es que cuando se consulta un manual donde imperan estas teorías de análisis del film, la película analizada sufre un aplastamiento visual (como si de repente una orquesta o un instrumento quisieran tocar todos los acordes en un instante) se convierte en otra cosa, a nuestro juicio, muy alejada de nuestros intereses. Se convierte en algo más cercano a la novela que al film, retrotrayéndonos al estado embrionario del guión, donde leemos más que vemos, donde el movimiento o el dinamismo se reducen a variantes inferiores.

Un resumen de todas estas teorías las podemos encontrar en la obra de Neira Piñeiro que a nuestro juicio inicia su investigación presentando una aporía insalvable en los estudios semiológicos respecto al cine que ya indicara Barthes: “La insuficiencia del lenguaje verbal para describir la interacción de los diversos componentes del discurso, en un momento dado de la cadena fílmica”²⁶¹. Lo que no obsta para seguir aplicando estas teorías en una franja histórica saturada de ellas.

Un ejemplo concluyente a favor de nuestra hipótesis lo refleja Argan cuando está describiendo *La vocación de San Mateo* (1600) de Caravaggio: “San Pedro no hace sino repetir el gesto de Cristo; el diálogo es conciso: tú - ¿yo? – tú. ¡Algo distinto al *ut pictura poesis*, algo que no es literatura traducida a imágenes pictóricas!”²⁶² Algo de esto también debió percibir David Hockney cuando a Caravaggio le llama “verdadero director”²⁶³ quizá por esta libertad respecto al texto y ese desarrollo visual que es lo que pretendemos demostrar que sucede en el cine, si no en todo, sí en algunas películas.

Una lectura semejante presenta Gombrich respecto a *La negación de San Pedro* (h. 1656) de Rembrandt: “Es la ausencia de todo gesto ‘teatral’ [...] lo que nos impide leer la narración como si estuviera escrita en pergamino y nos hace entrar plenamente en el acontecimiento”²⁶⁴. El desarrollo realizado en pintura con la progresiva desaparición

²⁶¹ Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, pg. 13.

²⁶² G. C. Argan, *Renacimiento y Barroco*, pg. 281.

²⁶³ Tomado de Borau, *El cine en la pintura*, pg. 13.

²⁶⁴ Gombrich, *La imagen y el ojo*. Pg. 94. Hay exposiciones como la de *Hitchcock et l'art* o *Le mouvement des images* donde el cine deja de ser cine para ser imagen en movimiento, mejor, para poner en movimiento las imágenes de cuadros, fotografías y demás obras de las que se rodean. De manera semejante exposiciones como la de Picasso en el Prado, devienen en algo más que pintura, quizá pintura-pintura. Así en Amsterdam: *Rembrandt – Caravaggio* (vid. ref. catálogo en bibliografía final), vemos que en este tipo de exposiciones, las confrontaciones se unen en parentesco artístico, desarrollando un nuevo idioma visual. Sobre estos pintores, hacemos una mínima selección bibliográfica: Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*. Roma, Archivio Guido Izzi, 2000 (Bologna 1762); Kurt Bauch, *Rembrandt: Gemälde*. Berlin, W. De Gruyter, 1966; Albert Blankert, *Slected writings. On Dutch painting*. Zwolle, Waanders, 2004; Giovanni Gaetano Bottari, *Racolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*. Milano, G. Silvestri, 1822-25 (8 vol.) (ed. princ. Roma 1757-1773); Abraham Bredius, *Rembrandt. The Complete Edition of the Paintings*. London, Phaidon, 1969; Kenneth Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*. London, Murray, 1966; Silvia Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*. Milano, Electa, 2001; J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*; catálogo exposición, *La luce del vero, Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán*. Bergamo, Cinisello Balsamo, 2000; cat. exp. *Rembrandt: the master and his workshop*. Berlin, Amsterdam, London, New Haven & London, 1991; cat. exp. *Rembrandt's journey: painter, draftsman, etcher*. Boston, Chicago, 2003; cat. exp. *Rembrandt's women*. Edimburgh, London, 2001; cat. exp., *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*. Londo, 1982; cat. exp., *Rembrandt by himself*. London, 1999;

de las filacterias en las Anunciaciones, por innecesarias al ser ya tan evidente el tema, puede servirnos de aclaración para ver en cine la desaparición de los intertítulos, que se reconvirtieron en diálogos en el paso del mudo al sonoro (quizá mejor el término francés *parlant*, puesto que el cine desde los inicios fue sonoro, o precisando más, no fue nunca silente, así pues, el cine no era mudo, sino que estaba afónico, no oíamos sus fuentes).

Otro ejemplo, nos lo brinda Omar Calabrese, que escudándose en Cassirer nos dice: “el lenguaje constituye un punto intermedio entre la visión teórica y la visión estética del mundo. Todos los medios expresivos son, entonces, mediaciones entre esos dos aspectos, ya que todos los medios expresivos funcionan como lenguajes”²⁶⁵. Quizá no, más bien es el lenguaje el que se adapta a la expresividad de cada medio, reformulándose en sus significados en cada uno de ellos. La pintura, la escultura, el cine pueden funcionar como lenguaje si nos atenemos a su formulación de comunicación: mensaje, medio y receptor. Pero una imagen tiene tal capacidad de simultaneidad que es el lenguaje el que se tiene que reificar una y otra vez para acoplar la obra a ese esquema de comunicación que presenta. Así podemos deducirlo en parte con el trabajo del Groupe μ , que responde, de nuevo, a nuestro interés por salirnos de la semiolingüística, ya que existiendo un catálogo de figuras del lenguaje, no existe en cambio una taxonomía de figuras visuales, toda vez “que es casi imposible describir la estructura de una imagen visual haciendo abstracción del material que la actualiza”²⁶⁶. Además propone un sintagma alejado del modelo lingüístico lineal, describiéndolo “como una red espacial de implicaciones recíprocas”²⁶⁷, que a nuestro entender, incide en esa

cat. exp., *Caravaggio. The Final Years*. Naples, London, 2004; cat. exp., *The age of Caravaggio*. New York, Naples, 1985; cat. exp. *Masters of light. Dutch painters in Utrecht during the Golden Age*. San Francisco, Baltimore, Londres, 1997; cat. exp., *Darkness and light. Caravaggio & his world*. Sydney, Melbourne, 2003; cat. exp., *Rembrandt*. Vienna (Albertina), 2004; Walter Friedländer, *Caravaggio Studies*. Princeton, Princeton University Press, 1995; Amy Golahny, *Rembrandt's reading. The artist's bookshelf of ancient poetry and history*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003; Mina Gregory, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*. Milano, Electa, 1991; Marcia B. Hall, *Color and meaning. Practice and theory in Renaissance painting*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992; Howard Hibard, *Caravaggio*. Thames and Hudson, 1983; Helen Langdon, *Caravaggio: a Life*. London, Chatto & Windus, 1998; Roberto Longhi, *Studi caravaggeschi*. Milano, Sansoni, 2000 (2 vol.); Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532-1724*. Roma, U. Bozzi, 2003; Alfred Moir, *Caravaggio and his copyists*. New York, New York University Press, 1976; Benedict Nicolson, *The international Caravaggesque movement : lists of pictures by Caravaggio and his followers throughout Europe from 1590 to 1650*. Oxford, Phaidon, 1979; H. Perry Chapman, *Rembrandt's self-portraits: a study in seventeenth-century identity*. Princeton, Princeton University Press, 1990; Catherine B. Scallen, *Rembrandt. Reputation and the Practice of Connoisseurship*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004; Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della pittura*. Cesena, per il Neri, 1657; Simon Schama, *El desnudo de Rembrandt*. Barcelona, Península, 2006; *Los ojos de Rembrandt*. Barcelona, Plaza & Janés, 2002; John T. Spike, *Caravaggio*. New York, London, Abbeville Press, 2001; Stichting foundation Rembrandt research project, *A corpus of Rembrandt paintings*. Dordrecht, Springer, 1992- 2005 (4 vol.); Walter Strauss and Marjon van der Meulen, *The Rembrandt Documents*. New York, Abaris Books, 1979; Francesco Sussino, *Le vite de' pittori messinesi*. Firenze, F. Le Monnier, 1960 (ed. princ. Messina 1724); Christian Tümpel, *Rembrandt, études iconographiques. Signification et interprétation du contenu des images*. Saint-Pierre-de-Salerno, G. Monfort, 2004; Filip Vermeulen, *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. Turnhout (Belgique), Brepols, 2003; Ernst van de Wetering, *Rembrandt the Painter at the Work*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1997; Mina Gregori, *Caravaggio*. Milán, Electa, 1995.

²⁶⁵ Calabrese, *El lenguaje del arte*, pg. 28. Además véase, Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004; *Filosofía de las formas simbólicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (3 vol.).

²⁶⁶ Groupe μ , *Tratado del signo visual*, pg. 261.

²⁶⁷ Groupe μ , *op. cit.*, pg. 286.

yuxtaposición de elementos, más plástica que retórica, de la que venimos hablando a propósito de las vanguardias que rompe con la linealidad histórica, narrativa y secuencial.

Además el lenguaje no solo funciona como comunicación: “Ciertamente, el decir es mostrar, dejar aparecer, lo que propicia otra proximidad. Se ha insistido en que tenemos una relación con el lenguaje que, más bien, en tanto que pone en camino al mundo es ‘la relación de todas las relaciones’ (Heidegger), hasta el punto de que en rigor no es una relación del hombre con su lenguaje, sino que es en él en el que se viene a ser hombre. En efecto, no es un intermediario, un mero instrumento para la comunicación, sino el evento en el que el ser y el hombre son lo que son”²⁶⁸. Según esto podemos considerar el lenguaje con otras funciones que las de la comunicación, un carácter ontológico que en absoluto podemos obviar. Pero si decir es mostrar, lo que pretendemos es mostrar el ser, la esencia, precisamente, sin caer en duplicaciones, entendida ésta, no como el hallazgo de un objeto en sí (ese esencialismo tan fuera de uso en la Historia del arte), sino como la formación de un proceso (la formación de la imagen). Esencia de la palabra cuando no pueda ser imagen. La esencia no cabe ser mera acompañante de una ilustración²⁶⁹. Hoy la comunicación apenas se puede someter al esquema tradicional de emisor, receptor y canal por donde circula el mensaje, ya que éste está tan sumamente simplificado que la respuesta que debería dar el receptor está ya implícita en la emisión del mismo, podría ser ahora uno de los casos de autocomunicación donde remitente y destinatario coinciden. Esto se puede ver en las preguntas que nos lanzan para que llamemos a un teléfono, y que son del tipo ¿de qué color era el caballo blanco de Santiago? a) blanco, b) de otro color. Los sociólogos no deberían sentirse muy satisfechos con las estadísticas que se sacaran de estas respuestas. El receptor se limita tan solo a ratificar la respuesta que le envían preparada y que desde el punto de vista cualitativo de la información no debería ser visto como respuesta; la respuesta está ya en encender el aparato, pero no en el hecho en sí de descolgar y dar (confirmar) la respuesta. De ahí que las casas comerciales que se anuncian o que patrocinan programas no esperen un aumento de las ventas inmediato al emitir el anuncio, la cuestión es mantenerse dentro de los medios de comunicación, permanecer en esa banda de imagen continua, darse a conocer. ¿Si no porqué entonces las llamadas telefónicas reiterativas y personalizadas insistiendo en el anuncio del producto que hemos visto/oido en los *media*? Podríamos decir que la forma usual de anunciarse en los medios tradicionales se va acabando y una nueva mercadotecnia está al acecho en móviles, agendas, *blogs* y demás instrumentos electrónicos en la esfera personal, donde nosotros mismos hacemos la oferta o la pregunta que nos interese. Sabemos el ejemplo trivial que hemos puesto, pero habría que reflexionar, dado su actual estado, si en vez de una teoría de la comunicación, no deberíamos replantearnos una teoría de la transmisión, dada la banalidad de lo que se comunica y la relevancia, en cambio, que cobra el medio por el que se hace.

²⁶⁸ Ángel Gabilondo, *Mortal de necesidad. La filosofía, la salud y la muerte*. Madrid, Abada editores. 2004. Pg. 117.

²⁶⁹ Cabe un modo más complejo de ilustración que propone Berenson en *Estética e historia en las artes visuales*, como la creación de un mundo completo en sí mismo. Nosotros nos referimos a lo que habitualmente se entiende, Berenson también, en el sentido más ordinario, de ilustración de un texto (un libro, un periódico, etc).

FORMACIÓN DE LA METÁFORA

Quizá sea el campo del lenguaje figurado, donde más se acerquen cine y lenguaje, puesto que en ambos se trata de formar imágenes. Cabe destacar en este ámbito la metáfora, que abordaremos más desde la fascinación que nos produce, que desde la exhaustividad del estudio. Consideraremos la metáfora como el instrumento con el que los lingüistas, desde los retóricos a nosotros, han tratado la imagen para poder hablar así de ékfrasis, hipotiposis y demás. Como el elemento de contigüidad entre la física de las imágenes y la metafísica de la connotación de las palabras (de las ideas asociadas).

Según Le Guern podríamos entender muchas palabras como una evolución desde la imagen a la metáfora gastada: “La frecuencia con que se ha utilizado esta metáfora ha hecho olvidar el sentido primitivo de la palabra, y la metáfora se ha lexicalizado totalmente; la desaparición de la imagen asociada ha precedido necesariamente al olvido del sentido primitivo [...] La metáfora desgastada tiende a convertirse en el término propio, y la imagen se atenúa progresivamente hasta el punto de dejar de percibirse”²⁷⁰. Cuando proclamamos la igualdad del texto y la imagen, lo hacemos para equiparar elementos de análisis. Más que alcanzar esa imagentexto tan cara a Mitchell, deseamos clarificar u ordenar términos en la medida que propugna Groupe μ y salvar la trampa que tiende la lingüística.

Hemos de ver que los lingüistas y gramáticos analizan los elementos del lenguaje con los mismos elementos que lo componen y en alguna medida, en los análisis cinematográficos se intenta aplicar ese mismo método de disección. Difícil es para un historiador del cine analizar imágenes con imágenes, Godard lo ha intentado, pero entonces no estaríamos en este medio escrito. A nosotros nos parece difícil realizar ese proceso de análisis de la imagen realizando la segmentación que hacen los lingüistas, hablando así de referentes, deícticos, sememas o lexemas... Nos parece que esa disección deja fuera necesariamente unos elementos conformadores de la imagen, que se le escapan al aplicar un análisis semiolingüístico. Elementos como el movimiento pueden ser analizados de forma genérica, pero si analizamos un plano como analizamos una frase hay elementos, como aquél, que escapan. La frase se puede sacar de contexto y analizar sus elementos, con la imagen habría que utilizar la imagen misma para verlo. Se pueden poner ejemplos, decimos: “Beber un vaso de agua”, produciéndose una elipsis, puesto que lo que bebemos no es un vaso sino el contenido del mismo. Con la imagen es inútil este análisis, entrando en juego otros factores como el punto de vista, el brillo del vaso, el color, etc. Siguiendo a Le Guern podemos ver que

²⁷⁰ Le Guern, *La metáfora y la metonimia*, pg. 51. Además se pueden consultar, entre otros, Josep Català Doménech, *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005; Arthur Danto, *Más allá de la Caja Brillo : las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid, Akal, 2003; Álvaro Delgado-Gal, *Buscando el cero*. Madrid, Taurus, 2005; Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*. Paris, Honoré Champion, 2001; E. Gombrich, *Los usos de las imágenes : estudios sobre la función social del arte y la comunicación*; Juan A. Hernández Les, *Cine y literatura. Una metáfora visual*. Madrid, JC, 2005; Masako Hiraga, *Metaphor and Iconicity. A Cognitive Approach to Analysing Texts*. New York, Palgrave MacMillan, 2005; Murray Knowles y Rosamund Moon, *Introducing Metaphor*. London, New York, Routledge, 2006; Zoltán Kövecses, *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. New York, Cambridge University Press, 2005 ; Antonio Mengs, *Stalker de Andrei Tarkovsky. La metáfora del camino*. Barcelona, Rialp, 2004; Gijs van Tuyl (et. al.), *Contemporanea : Kunstmuseum Wolfsburg* - Madrid, Fundación Juan March – Arte y ciencia, 2005 ; Tomás Rodríguez Cidón, *Realidad, representación y metáfora en el cine de Eric Rohmer*. Madrid, Universidad Complutense – Servicio de Publicaciones, 2004; Margarita Vega Rodríguez, *Aristóteles y la metáfora*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

la evolución de la metáfora parte de una “imagen afectiva” pasando a una “imagen muerta” para convertirse en una “palabra propia”. Podríamos decir que en el análisis semiolingüístico, el cine pierde lo que la lengua gana en la formación de esas palabras propias. De ahí nuestra insistencia: en la escritura del guión, la imagen no debe dejarse atrapar por la palabra; en el rodaje los diálogos no deben imponerse a la imagen. Podemos hablar lo que se quiera de comunicación y enfatizar que de lo que se trata en cine es que el mensaje llegue cuanto más fácil mejor. No si lo hacemos desde el rigor, de tratarlo desde el punto de vista preeminente de imagen en movimiento.

Teniendo toda la prudencia que recomienda Le Guern para no confundir la semiótica con la lingüística en este campo de la metáfora y asociar imágenes que corresponden a la formación del símbolo y viceversa, a nosotros nos interesa esa primera asociación de la imagen a la palabra, independientemente si ésta es o no utilizada en todo su significado. Entendiendo que la metáfora precede al significado concreto de la palabra, podemos decir con Susanne Langer que la metáfora no es lenguaje, “es una idea expresada mediante lenguaje [...] No es discursiva y por lo tanto no hace realmente un enunciado de la idea que trasmite”²⁷¹.

Los estudios más recientes que conocemos sobre la concreción visual de la metáfora proceden de Markiewicz²⁷², que estudia este contexto en relación con las artes plásticas, fundamentalmente con la pintura y que vienen a resaltar las posibilidades plásticas en la poesía a través de la metáfora y la sinestesia que mezcla las representaciones auditivas con las visuales. Lo que Markiewicz estudia es la tendencia a la visualización de la poesía; aquellos elementos y estructura del lenguaje que tienden a la representación visual, a la imagen poética. Así lo podemos ver en numerosos estudios: “Si ponemos el acento sobre el carácter involuntario e incontrolado del surgimiento de las imágenes, como es el caso para las imágenes-relámpago, los sueños, el descubrimiento inesperado de metáforas...”²⁷³ O bien: “... de los acontecimientos mentales debe hablarse metafóricamente, en un lenguaje de objetos que fue desarrollado para tratar, literalmente, con el mundo físico. Como resultado de ello, nuestra concepción de esos acontecimientos es peculiarmente susceptible a la influencia formativa de las metáforas físicas con que discurrimos acerca de ellos, y a las analogías físicas subyacentes de que esas metáforas derivan”²⁷⁴.

Si cada metáfora es un pequeño mito según Vico²⁷⁵ y como hemos visto con Gilbert Durand, éste pertenece al ámbito de la imaginación, no cabe por menos de asociar la imagen que estamos analizando al ámbito del conocimiento, hay conocimiento aunque no haya teoría, ese teoría vendrá de la mano de los análisis que hemos visto en la introducción de este trabajo. Pero el conocimiento ligado a la fantasía de la imaginación, podemos decir que se puede sustentar en la imagen misma, sin necesidad de teoría, es decir del logos. Nuestro propósito no es hacer inteligible las

²⁷¹ Susanne Langer, *Los problemas del arte*, pg. 31.

²⁷² Henryk Markiewicz, “Ut pictura poesis: historia del topos y del problema”, VV.AA. *Literatura y Pintura*, pgs. 51-86.

²⁷³ Philippe Malrieu, *La construcción de lo imaginario*, pg. 14.

²⁷⁴ Abrams, *El espejo y la lámpara*, pg. 280-1.

²⁷⁵ Tomado de Luis Díez del Corral, *El rapto de Europa*, pg. 114. Véase también, Giambattista Vico, *Elementos de retórica. El sistema de los estudios de nuestro tiempo y Principios de oratoria*. Madrid, Trotta, 2005; *Ciencia Nueva*. Madrid, Tecnos, 1995; *Commento all' "Arte poetica di Orazio"*. Napoli, Alfredo Guida, 1988; *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*. Madrid, Aguilar, 1975 (4 vol.); Isaiah Berlin, *Vico y Herder: dos estudios en la historia de las ideas*. Madrid, Cátedra, 2000; Peter Burke, *Vico*. New York, Oxford University Press, 1985; Benedetto Croce, *La filosofía di Giambattista Vico*. Bari, Laterza & Figli, 1962; VV.AA., *Cuadernos sobre Vico* /Centro de Investigaciones sobre Vico. Sevilla, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1991.

metáforas, como se proponen algunos estudios (v. gr. Alberto Carrere y José Saborit, *Retórica de la pintura*), sino intervenir en el proceso de formación en el plano de la imagen que da origen a su formación en numerosas ocasiones y que posteriormente se convierte en palabras o en conceptos, produciéndose en este cambio una petrificación de la mirada, de la impresión (Nietzsche²⁷⁶).

“La metáfora, es el prototipo de todos los signos que pueden sustituirse unos a otros por semejanza; la metonimia, es el prototipo de todos los signos de los que el sentido se cubre porque entran en contigüidad, en contagio podría decirse; por ejemplo, un calendario que se deshoja, es una metáfora; y estaría tentado de decir que el cine, todo montaje, es decir toda contigüidad significativa, es una metonimia, y puesto que el cine es montaje, que el cine es un arte metonímico, (al menos ahora)²⁷⁷. Pensamos que no, si tenemos en cuenta que la imagen entra a formar parte del proceso de formación del lenguaje figurado. El cine accede a la imagen de forma “natural”, intrínsecamente, es su medio. La literatura tiene que servirse de la imagen para buscar esas relaciones nuevas: “La metáfora, empero, sea viva o moribunda, es un elemento inseparable de todo discurso, incluso de aquel cuya finalidad no es persuasiva ni estética sino descriptiva e informativa”²⁷⁸. Es la literatura la que forma metáforas, el cine no necesita decir que accede a la metáfora, simplemente une los planos, ya lo vio Kuleshov. Sí pensamos que esos análisis semiolingüísticos son metonímicos, pues como ya hemos visto antes se deja fuera una parte constitutiva de la imagen (luz, movimiento...).

A Barthes en 1960-1 prácticamente le fuerzan a asociar de alguna forma el cine a la lingüística, al menos eso es lo que se puede deducir de la entrevista de *Cahiers* de donde tomamos la cita anterior, constatando que al menos hasta esa fecha no había ese tipo de asociación estructuralista de lenguaje y cine²⁷⁹. Son los sesenta cuando esa explosión de teorías también envuelva al cine, donde, como ya hemos dicho anteriormente, estaba más o menos resuelto su carácter de formación, pero no tanto el proceso de análisis, y en la formación de una semiología de la imagen fílmica, se tendrá la oportunidad de alejarse de la cinefilia que lo impregnaba: “Todo el arte, si se quiere, consiste en nombrar todas las cosas con un nombre que no es el suyo. Pero libres al fin de la mediación de las palabras, saboreemos el extraño goce de convertir al mismo tiempo a Aquiles en un guerrero y un torrente, un dios y un cataclismo. ¿Por qué no acoplar dos términos que sólo la imperfección del lenguaje nos obliga a aislar? [...] Así pues, ¡viva el cine, que sólo pretende mostrar y nos dispensa del fraude de decir [...] La metáfora nació de una carencia, de la imposibilidad con que se encuentra el lenguaje para presentar una realidad concreta. Los poetas, al comparar lo incomparable, al cultivar sistemáticamente el término impropio, no han cesado de mentir a lo largo de los siglos, pero la mentira era más respetuosa con la esencia secreta de las cosas que las

²⁷⁶ Según Aumont, *La estética hoy*, pg. 219. Sobre esta relación imagen-concepto, Sartre cita a R.P. Peillaube: “Las imágenes son necesarias para la formación de los conceptos, no hay un solo concepto que sea innato. La abstracción tiene por finalidad, precisamente, en su función original y generadora de lo inteligible, elevarnos por encima de la imagen y permitirnos pensar su objeto bajo una forma necesaria y universal. Nuestro espíritu no puede concebir directamente otro inteligible que el inteligible abstracto y el inteligible abstracto no puede ser producido sino por la imagen y con la imagen por la actividad intelectual. Toda materia susceptible de ser explotada por la inteligencia es de origen sensorial e imaginativo...” (Sartre, *La imaginación*, pg. 59; R.P. Peillaube, *Les images*. Paris, 1910).

²⁷⁷ « Entretien avec Roland Barthes », VV.AA., *Théories du cinéma*, pg. 46.

²⁷⁸ Abrams, *El espejo y la lámpara*, pg. 60.

²⁷⁹ En 1936 cuando Sartre publica *La imaginación*, podemos aventurar que la asociación imagen-signo no está solidificada, pues nos dice: “¿No es posible *a priori* que la imagen, en lugar de ser un apoyo inerte del pensamiento, sea *el pensamiento* mismo bajo cierta forma? Quizá la imagen es cualquier cosa menos un signo”. (pg. 110).

pálidas, apagadas y abstractas denominaciones del habla ordinaria”²⁸⁰. Con Rohmer pasamos de la imagen conceptual al cine, alejándonos de la lingüística, que es algo que propone la metáfora casi desde el inicio: . “*La metáfora se define en términos de movimiento: la epífora de una palabra se describe como una especie de desplazamiento desde ... hacia...*”²⁸¹ El cine tiene la imagen (nos la pone delante de los ojos como dice Aristóteles con la metáfora) y el dinamismo que la metáfora requiere. La imagen cinematográfica puede ser esa otra realidad completamente distinta donde Le Guern hace recurrir al lenguaje para que logre designar una realidad y la metáfora introduce esa imagen.

La metáfora es para nosotros el elemento de unión de la imagen a la lengua. Con una doble función: por un lado deslitteraturiza en el sentido de buscar en fuentes ajenas al lenguaje, es decir en la imagen; por otro amplía ese lenguaje cuando semantiza la imagen. Es el elemento que nos permite desligarnos de los análisis semiolingüísticos; en nuestro caso, tratamos la formación de la metáfora desde la imagen que provoca y la provoca, el estado preparatorio conceptual antes de que se semantice. Así, dejar de hablar metafóricamente es dejar de pedir excusas por utilizar un léxico que en alguna medida la imagen ha ayudado a forjar. Si la historia del arte ha estado ligada, en buena medida, al concepto de belleza, y ahora lo está, siguiendo a Calvo Serraller al de libertad; libertad, diríamos de anular metáforas, por compartir la misma materia.

En cine, no es necesario pasar al plano verbal y se puede desarrollar el núcleo no verbal de la imaginación (usando los términos de Ricoeur) en un encadenamiento de imágenes sin conexión verbal. Ni siquiera es necesaria la inversión de la denotación que Ricoeur propone al analizar un color gris en pintura²⁸². La descripción se puede lograr con la propia imagen, puede hacerlo sin necesidad de lenguaje: “El cerebro humano trabaja a partir de asociaciones y la analogía es un puente sobre distintas cadenas en el inconsciente. La metáfora no es sino una suerte de pensamiento analógico [...] Es, en general, un método sencillo y muy eficaz de comunicar una idea. El propio lenguaje visual en la pintura es muchas veces analógico”²⁸³. Por eso insistimos en la doble mimesis y el cuidado en el guión, donde se cae con frecuencia en la evocación imaginaria a través del plano verbal.

En cualquier caso el estudio sobre la metáfora nos ofrece la posibilidad de desvincular la imagen del signo, en el sentido de no estar vinculado al vaivén de significante-significado; de separarnos del logocentrismo entendido éste como voz del ser cinematógrafo: en cine hay vida aparte del logos.

²⁸⁰ Eric Rohmer, *El gusto por la belleza*, pg. 77 y 157.

²⁸¹ Ricoeur, *La metáfora viva*, pg. 28. Además véase, Mario J. Valdés (ed), *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. Barcelona, Zul, 2000.

²⁸² Ricoeur, *op. cit.*, pg. 316.

²⁸³ Berriatúa, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, pg., 107.

TRADICIÓN DEL *UT PICTURA POESIS*

La *Iliada* y la *Odisea* vinieron a fijar en la escritura aquellos poemas que la ejecución de los rapsodas iba confiando a la memoria, provocando una suerte de recuerdo común al albur de someras improvisaciones surgidas por doquier²⁸⁴. Igualmente se trató de establecer por escrito normas y reglas formales para arquitectos, pintores o escultores, como el *Canon* de Policeto. Podemos entender que había un empeño en fijar aquello que se prestaba a la fugacidad interpretativa, los artistas plásticos (*plastikés*) escribían sobre su arte y los poetas líricos fijaban las tragedias para sus representaciones. La arquitectura hablaba de su propia técnica y también lo hacían la escultura y la pintura, pero no había una teoría que hablara de todas ellas en conjunto y relacionándolas a un tiempo. La filosofía vendrá a paliar esa falta de teoría que no hallamos en un conocimiento anterior basado en el mito; por ende la teoría artística añadió reflexión “estética” a los prontuarios técnicos²⁸⁵.

Desde que Simónides de Ceos iniciara el recorrido del *ut pictura poesis* en torno al VI-V a.C. la preocupación se centra en intercambiar las propiedades sensitivas de la pintura y la poesía o bien, utilizar las cualidades pictóricas para fundamentar una teoría artística (Platón). Establecido tácitamente el *topos* en la Grecia clásica quedará expreso en Horacio y toda la ausencia teórica que encontramos en la Edad Media va a quedar satisfecha a partir del Humanismo renacentista, donde el proceso de comparación artística va en aumento en ininterrumpida línea hasta nuestros días. En el Renacimiento se retoma buscando equiparar la pintura con el prestigio social literario, recuperando pronto el debate sobre las cualidades artísticas con Leonardo como adalid de la pintura. A partir de aquí el *ut pictura poesis* ya no se centrará primordialmente en dilucidar las mayores o mejores cualidades artísticas, pasaremos de las comparaciones competitivas a los paralelismos artísticos, donde podremos establecer el mayor o menor grado de dependencia y acercamiento textual o pictórico (los extremos serían una pintura literaria en exceso descriptiva y una poesía de afán ilustrativo)²⁸⁶.

Los estudios más habituales del *ut pictura poesis* suelen tomar prestado la cita de Horacio para centrarse en el Renacimiento y desde ahí dirigirse hacia el punto de atención requerido. El proceso de formación que estudia la profesora Galí²⁸⁷, amplía notablemente el campo de acción de este *topos*, puesto que abarca un periodo en el cual la palabra escrita toma conciencia de sí, donde la imagen y la palabra empiezan a adquirir sus estatutos teóricos. Aún siendo, el *ut pictura poesis* un *topos* de la escritura, en su estudio podemos observar que surge en un medio predominantemente oral. El cambio de la oralidad a la escritura supone, entre otras cosas, un cambio de tiempo. De hecho la autora marca esta nueva etapa de la escritura como un periodo estático, pudiendo deducir en consecuencia, que el tiempo oral era (y es) más dinámico. Algo

²⁸⁴ Vid. Pierre Vidal-Naquet, *El mundo de Homero. Breve historia de la mitología griega*. Barcelona, Península, 2002; Homero, *Iliada/Odisea*. (Edición de Carlos García-Gual). Madrid, Espasa-Calpe, 1999 (véase también de García Gual edición de la *Odisea*. Alianza, 2004 y *Viajes, mitos, héroes.*); Homero, *Odisea*. Madrid, Gredos, 2005.

²⁸⁵ Siguiendo a Abrams (*El espejo y la lámpara*), podemos decir que cada vez que se emplea la teoría se produce un ensanche de las facultades mentales, que en el XVIII era, en muchas ocasiones, una readaptación de vocabulario, así pasamos desde el mito a la filosofía y de ésta a la psicología del arte.

²⁸⁶ Aparte de las referencias sobre Horacio en la bibliografía final véase, Francisco Luis Delgado Escobar, *Los poetas latinos como críticos literarios desde Terencio hasta Juvenal*. Madrid, Universidad Complutense – Servicio de Publicaciones, 2002; Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*. Madrid, Cupsa editorial, 1977; Aníbal González, *Artes Poéticas: Aristóteles, Horacio*.

²⁸⁷ Neus Galí, *Poesía silencia, pintura que habla*.

que concuerda con lo estudiado también con Arnheim, sobre el lenguaje que “sirve como mero auxiliar a vehículos primordiales del pensamiento, inmensamente mejor equipados para representar objetos y relaciones pertinentes mediante la forma articulada. La función del lenguaje es esencialmente conservadora y estabilizadora, y, por tanto, tiende también, desde un punto de vista negativo, a hacer la cognición estática e inmóvil”²⁸⁸.

Por los estudios de la profesora Galí deducimos que fue la poesía la que buscaba una equiparación con la pintura, que, podríamos decir, ya estaba allí²⁸⁹. Hasta Simónides, la imagen se podía plasmar en pintura, o bien plasmarla en palabra, máxime si tenemos en cuenta que espacio y tiempo tienen en la filosofía antigua el mismo origen y el mismo valor²⁹⁰, pasando desde ahí al concepto de Forma más allá de la extensión espacio-temporal. La concepción de la mimesis preplatónica como imitación de acciones humanas (mimesis simpatética) es más asequible para nuestra teoría puesto que mantenía la duplicidad de las cosas (el cuadro y el motivo pintado; la acción y lo narrado) sin unificarlas en un texto para remitirnos a una idealidad²⁹¹. Pasar de esas correspondencias físicas a la correlación de ideas platónicas, lo da el texto escrito.

Según Simónides las palabras son las imágenes de las cosas²⁹², mas si la palabra es la imagen, ¿la propia imagen qué es? A nuestro juicio esto puede indicarnos que la imagen podría tomar un derrotero plástico-dinámico o bien un camino estático-escrito, tratando de desarrollar el mundo sinestésico recién abierto. Simónides nos indica que la pintura representa la acción cuando sucede, mientras las palabras presentan y describen la acción cuando ya ha sucedido, algo semejante a lo que vimos con Aristóteles que separaba la acción de lo narrado. Podríamos pensar que la pintura es la imagen de una acción (dinámica) y la palabra imagen de una ‘cosa’, incluso de una acción, pero ya pasada (estática). Mientras que con los aedos la poesía era oralidad, con Simónides, la poesía se materializa (no solo como mercancía, también como materia sensible, modificable), alcanzando la materialidad de las artes plásticas (de ahí también la comparación). Con las escrituras se asegura una perpetuación que con los aedos no tenía. Si la oralidad manifiesta un carácter temporal y la escritura fundamentalmente es estática, con las poesías escritas se intenta reproducir o evocar ese espacio-tiempo de los aedos, como si la experiencia del gesto sonoro quisieran contenerla en el trazo del signo escrito.

El recurso a una ilustración va a ser utilizado por Aristóteles y Horacio, ya Sócrates en el *Político* “utiliza un símil pictórico para luego reprocharse a sí mismo tal

²⁸⁸ Arnheim, *El pensamiento visual*, pg. 240.

²⁸⁹ Tomando como excusa el ejemplo que da Umberto Eco en el ámbito del color, donde tras la medida científica del espectro lumínico, existe un *continuum* en el que ya, antes de las longitudes de onda correspondiente, había unas porciones de ese *continuum* con el nombre de verde o azul. Siguiendo con su razonamiento habría que decir que antes de la denominación habría un recorte del *continuum*: la imagen de ese verde, mejor la propia imagen del espectro luminoso. (*La estructura ausente*, pgs. 98-101). También a este respecto véase lo que nos dice John Berger: “Las artes visuales han existido siempre dentro de cierto coto; inicialmente, este coto era mágico o sagrado. Pero era también físico: era el lugar, la caverna, el edificio en el que o para el que se hacía la obra”. (John Berger, *Modos de ver*, pg., 40).

²⁹⁰ Vid. Bergson, *La evolución creadora*, pg. 277.

²⁹¹ Vid.; Valeriano Bozal, *Mimesis. Las imágenes y las cosas*; Pascale Dubus, “Les splendeurs de la mimésis : l'éclair dans la théorie de l'art de la Renaissance” en Makarius (ed.) *De la Lumière, Revue d'esthétique*; Gunter Gebauer, *Mimesis. Culture, Art, Society*. Berkeley, University of California Press, 1995; Carlo Gentili, *Poetica e mimesis*. Modena, Mucchi, 1984; P.P. Pasolini, *La divina mimesis*; W.J. Verdenius, *Mimesis. Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*. Leiden, E.J. Brill, 1962; Tatarkiewicz, *Historia de la estética; Historia de seis ideas*.

²⁹² Aparte del texto señalado de Neus Galí, véase, Anne Carson, *Economy of Unlost. Reading Simonides of Keos with Paul Celan*. Princeton, Princeton University Press, 1999.

utilización [...] El uso de metáforas pictóricas queda relegado a los que, por su corta inteligencia, son incapaces de seguir un razonamiento puramente discursivo que no recurre a imágenes y ejemplos”²⁹³. Hoy nos puede servir para ver cómo la mezcla ya le resultaba peligrosa a Platón dado que las imágenes pueden abarcar parcelas de razonamiento discursivo y éste no debe contener imágenes. Aplíquese al discurrir de imágenes. Nosotros no vamos a ser tan estrictos, aunque ni siquiera Platón lo fue, puesto que se valió de un símil pictórico y utilizó la pintura como medio comparativo. La poesía tenía un peso relevante en la educación griega, y no se hubiera entendido que la atacara directamente. Invasión incluso el campo de la elocuencia que, si hacemos caso a Henri Bremond²⁹⁴, era una forma de poesía, mientras en nuestra época es la prosa la que subyuga cualquier naciente lirismo, la poesía convertida en literatura.

La pintura no tenía esa relevancia, llevando la poesía al terreno de la mimesis pictórica, Platón rebaja aquélla a ésta y su teoría de educación basada en la filosofía puede adquirir mayor fundamento. Al aislar poesía y pintura ha creado ¿sin quererlo? el campo artístico, una disciplina separada, el concepto de arte. Las separa del resto de las *tekhnai*, “Platón concibe el arte como una disciplina desviada de la recta razón, separada del conocimiento y de la verdad. [...] En primer lugar, el objetivo de su condena es la poesía, para la que la pintura sirve de mera ilustración. En segundo, la poesía era efectivamente valorada como una fuente de instrucción y saber. Por consiguiente, Platón no está interesado en juzgar los méritos estéticos de las obras de arte, sino en desacreditar la función educativa y social de la poesía. [...] Al expulsar a los poetas del lugar que, para Platón, han de ocupar los filósofos, les crea un nuevo lugar: la esfera de la imitación, el ámbito de la imagen”²⁹⁵.

A partir de aquí, podríamos considerar que la formulación explícita del *ut pictura poesis* por parte de Horacio, incorpora la cuestión ilustrativa para aclarar un texto, añadiéndose además la formulación mimética, asentada por Platón del original y la copia. A nuestro modo de entender podría entenderse ya no solo como original y copia respecto a un solo arte, es decir, el cuadro respecto al motivo, sino también de un arte hacia otro. Hemos de tener en cuenta que Horacio formula este *topos* desde el plano contemplativo para emitir un posible juicio. No lo hace, a nuestro entender, desde el plano creativo o productivo, puesto que ya estaban los diversos cánones y la *Poética* de Aristóteles para esos fines (si no la *Poética* misma, que parece ser no conoció, según García Yebra, sí las doctrinas aristotélicas). En Horacio ya podemos ver *in nuce* las divisiones posibles del *ut pictura poesis* que van a sucederse en el Renacimiento. Horacio arrostra la comparación interartística que Platón teorizó, mal que le pese, con procedimiento ilustrativo incorporado; compensando ese afán de Platón de dictar lo que debe o no debe hacerse, pensamos que Horacio trata de emitir un juicio “estético” desde la recepción o contemplación del cuadro haciendo presente, así, sus preferencias epicúreas. Analiza, no normaliza, propone al poeta que consiga “con sus versos efectos tan asombrosos como los que obtenía la pintura [...] poesía hecha de imágenes fulgurantes, inesperadas, lo suficientemente fuertes como para provocar verdaderas ‘visiones’. [...] En otras palabras aún, reconocía la fuerza mayor de la imagen visual y de la pintura, que era donde esta fuerza reinaba”²⁹⁶.

La huellas del *ut pictura poesis* no parecen sentirse mucho en la Edad Media y aun conocida, la sentencia horaciana se aplicaba para adentrarse en la comprensión de los textos literarios y espirituales más que a las cuestiones de la artes plásticas. En el

²⁹³ Galí, *op. cit.*, pg. 280.

²⁹⁴ Bremond, *La poesía pura*, pg. 243.

²⁹⁵ Galí, *op. cit.*, pg. 367.

²⁹⁶ Jaques Aumont, *La estética hoy*, pg. 106.

Humanismo renacentista, necesitados de una teoría del arte y volviendo a gustar de la comparación griega entre artes, se redescubren las teorías de Horacio y Vitruvio²⁹⁷. Ficino en su Academia florentina, eleva ya la pintura y la arquitectura a categoría de artes liberales en cuanto las junta con la poesía²⁹⁸. Adentrados ya en el Renacimiento se fuerza su aplicación añadiendo esquemas y una argumentación fuera de la obra de Horacio o Aristóteles, haciendo de Horacio más una autoridad que un poeta (Lomazzo y Armenini²⁹⁹). Lo que nos lleva a pensar si a veces el afán de desvincularse de la perspectiva renacentista no está impulsada más por ese carácter nominalista que lo invade todo y cuyas reglas pueden alejar a los contemporáneos. Si nos alejamos de ese carácter sistematizador la perspectiva tiene en sí misma componentes visuales que ayudarán a ver sin plantillas, hasta llegar a la “visión salvaje” surrealista.

Del siglo XVI al XVIII el *ut pictura poesis* servirá para llamar pintores a los poetas y viceversa. Veían en los pintores, no tanto las posibilidades de representación, como las condiciones descriptivas que se daban en la poesía. Nosotros pensamos que es un empeño banal someter algo adimensional (un sinespacio, en expresión del profesor García Berrio) como la literatura a dos, tres o cuatro dimensiones. Quizá se produce aquí un primer error de aplicación, tratar de acoplar un arte a otro, en vez de transformar y avanzar en cada apartado artístico; de analizar las diversas correspondencias artísticas. De donde podemos deducir que el lema horaciano se aplicaba en el Renacimiento para tener a la pintura como un arte liberal, buscando ese plus intelectual que no compartía con la poesía. La costumbre de considerar al poeta como pintor se producirá con frecuencia desde Ludovico Dolce³⁰⁰ hasta Reynolds donde calificarlos como descriptivos suponía el mayor elogio. Excepto para Lessing que retomando a Simónides se manifiesta contra la pintura alegórica a la que califica de poesía muda. De aquí podemos inferir que la pintura descriptiva se asocia no con la poesía (representativa) sino con lo literario, viendo aquí géneros alejados de la poesía, cuyas palabras en sucesión no hacen más que describir o designar, según Diderot, pero no mostrar los objetos como sí lo hace la pintura³⁰¹.

Siguiendo el estudio de Renselaer W. Lee, podemos aceptar que la aplicación al pie de la letra del *ut pictura poesis* desde el Humanismo puede considerarse un error, toda vez que Aristóteles y Horacio apuntan analogías pero no llegan a la identificación que se hace en el Renacimiento y el Barroco. Aristóteles en la *Poética* intenta, con la comparación, clarificar su discurso sobre el drama y también Horacio (*Ars poetica*) lo hace con un ánimo esclarecedor. Podemos deducir que tanto en Aristóteles como en

²⁹⁷ Véase la versión de José Luis Oliver Domingo, con introducción del profesor Delfín Rodríguez Ruiz, a Marco Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura (De architectura)*. Madrid, Alianza, 1995.

²⁹⁸ Marsilio Ficino, *De amore. Comentario a 'El Banquete' de Platón*. Madrid, Tecnos, 1994; *Sobre el furor divino y otros textos*. Barcelona, Anthropos, 1993; Ernst Cassirer (ed. et. al.), *The Renaissance Philosophy of Man. Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Vives*. Chicago & London, University Press, 1967; André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*. Genève, Droz, 1975.

²⁹⁹ Vid. Giovanni Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*. Firenze, Marchi & Bertolli, 1973-4; *Trattato dell'arte della pittura*. Hildesheim, Olms, 1968 (facsimil de la ed. princ. Milán 1584); Sobre Lomazzo, se puede consultar, Charles Bouleau, *Tramas: la geometría secreta de los pintores*. Madrid, Akal, 1996. Sobre Armenini véase la traducción de la profesora Bernárdez Sanchís: Giovanni Battista Armenini, *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Madrid, Visor Libros, 2000 (ed. princ. Ravenna 1587).

³⁰⁰ Vid. Ronnie Terpening, Ludovico Dolce. *Renaissance Man of Letters*. Toronto, Toronto University Press, 1997.

³⁰¹ Vid. Dennis Diderot, *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. Madrid, La piqueta, 1978; “Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello” en Jean le Rond d’Alembert, *Discurso preliminar de la enciclopedia*. Barcelona, Orbis, 1984 (hay también ed. en Aguilar Argentina, 1981 a cargo de Francisco Calvo Serraller); *Escritos sobre el arte*, (Guillermo Solana ed.). Madrid, Siruela, 1994; *Salons*. Paris, Flammarion, 1967.

Horacio la comparación atañe a cuestiones artísticas (*techne*), referidas a la subjetiva característica evocada por cada arte; frente al Renacimiento y Barroco donde la comparación se refiere a la categoría social, dignidad artística e investidura humanista.

A semejante conclusión llega también Mario Praz, otro estudioso del tema: "... la expresión *ut pictura poesis*, tomada del *Ars poetica*, que se interpretó como un precepto, cuando en realidad el poeta sólo quería decir que, como sucede con algunas pinturas, ciertos poemas sólo gustan una vez, mientras que otros toleran repetidas lecturas y un examen crítico minucioso..."³⁰² Siendo corroborada esta desvirtuación también por Tatarkiewicz, Abrams y Quignard. Dejando a un lado la elevación social, que fructifica tanto en la Antigüedad como en el Renacimiento, se podrá llegar a entender que el *ut pictura poesis* presenta mayores posibilidades de desarrollo en tanto se aplique desde la pintura hacia la poesía (literatura) y no al contrario, puesto que produce cierta inhibición en el desarrollo pictórico.

Las teorías que resultan, son en muchos casos muy sistemáticas y conllevan unas disciplinas detalladas y técnicas, con una acumulación de figuras y material que preveían cualquier contenido o preocupación artística. Ésto conlleva que en el siglo XVII se realicen correspondencias puramente formales como ya había hecho Cicerón, estableciendo semejanzas entre palabras y colores, composición y argumento³⁰³ (esa comparación hoy día la podemos ver en teoría del cine donde se establecen semejanzas entre el montaje de planos y el modelo gramatical: sintagmas homogéneos y heterogéneos...). En primer lugar, siguiendo el estudio de Lee, podemos considerar que Bellori traslada la *Poética* a la pintura, formulando que la poesía y la pintura son imitaciones de la acción humana con una significación superior a la común. Pero a nuestro juicio esa acción se desvirtúa cuando se someten al pie de la letra los temas que suministra la Biblia o los clásicos: "...en las mentes académicas, *ut pictura poesis* fue una doctrina que tendió a limitar y formalizar el arte de la pintura, negándole condiciones adecuadas para su propio desarrollo..."³⁰⁴

En este apego al texto se basa el clérigo Giovanni Andrea Gilio da Fabriano para reprocharle a Miguel Ángel su desviación de la tradición escrita en el *Juicio final*. Siguiendo el estudio de Praz, el clérigo pretendía que los pintores fueran hombres de letras y que ajustasen los temas a la letra, quizá por esa huída del texto valoramos en tanto a Miguel Ángel, en el que, sin embargo, podemos reconocer también las huellas de la letra: su evocación poética de la noche en la famosa estatua medicea. Miguel Ángel saca de quicio a los fieles seguidores del decoro que en su afán normativo suponen la preponderancia del texto frente a su invención anatómica, por ejemplo. Gilio le reprocha esta invención y su desviación del texto bíblico aunque más tarde ensalza su arte y equipara al pintor con los antiguos Apeles, Zeuxis... Gilio aprecia una falta de soporte textual en la obra de Miguel Ángel, que en absoluto es desconocimiento por parte del autor, este clérigo realiza una interpretación literal olvidándose de su significado dramático³⁰⁵. A nuestro juicio Miguel Ángel ha sintetizado el texto bíblico ofreciéndonos una interpretación imaginativa que no está vacía de contenido pero, lo que es importante, lo textual no se impone a lo pictórico. La primacía de lo pictórico es

³⁰² Praz, *Mnemosyne*, pg. 10.

³⁰³ Marco Tulio Ciceron, *De oratore*. Madrid, Gredos, 2002; *Rhetorica*. Madrid, Gredos, 1997.

³⁰⁴ Lee, *op. cit.*, pg. 39.

³⁰⁵ Este sometimiento de la imagen venía siendo tradición desde la Edad Media, donde la forma figurativa debía responder a un intrincado significado simbólico espiritual, así: "La imagen era, según un dicho famoso, el texto de los *iletrados*, un sucedáneo necesario pero inferior [...] La imagen deleita de momento, pero sirve sólo a un sentido y no merece la menor fe, porque falsifica el verdadero significado de las cosas; sólo el texto puede ser norma de salvación". (Julius Schlosser, *La literatura artística*, pg. 85.)

notable en tanto el característico movimiento que define una genuina mimesis está presente en el dinamismo de las figuras sixtinas.

Lomazzo lleva al extremo la teoría de la empatía o sugestión y trata de comparar la pintura también con el orador (Cicerón) para suscitar emociones similares a las dichas. Tesis contraria propone Roger de Piles³⁰⁶ que anima a romper reglas (a salirse del *ut pictura poesis*, no así Le Brun³⁰⁷). Algo más tarde se incorporará al *ut pictura poesis* el racionalismo cartesiano: Poussin, Boileau³⁰⁸ y Félibien³⁰⁹. Estos dos últimos ven un cuadro o un poema perfecto si pueden hacerse construcciones lógicas de la razón, la teoría del *ut pictura poesis* estaba más presente en los críticos y teóricos que en los pintores, que en muchas ocasiones lo obviaban. Poussin prescinde en numerosas ocasiones de un estricto *ut pictura poesis* y se remite más a la tradición iconográfica, somete la idea, el dibujo y el color de la obra a la plasmación de la acción. Diríamos que se trata de una acción contenida, una acción siempre a punto de ocurrir pero que no rompe, de ahí el misterio que parece brotar de sus cuadros. Sería un cartesianismo (según Lee no había leído a Descartes) conceptual que se lleva mal con su plasmación pictórica, quizá de ahí su tardanza en la creación, por la tremenda dificultad de ordenar lo que propende al maremágnum: Los espejismos de Poussin³¹⁰. Aunque desconfiase de la percepción sensorial, bienvenidos sean los espejismos que provocan los sentidos pues completan la rigidez del orden mental. Después de pasear y ordenar el espejismo se revelaba en el lienzo cual oasis. Podemos decir con el profesor Calvo Serraller que Poussin es un buen historiador, que narra visualmente los mitos, simplificando la acción

³⁰⁶ Vid. Roger Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven, Yale University Press, 1985; Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*. Paris, Bibliothèque des arts, 1957.

³⁰⁷ Vid. Michel Gareau, *Charles Le Brun : premier peintre du roi Louis XIV*. Paris, Hazan, 1992; Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's. Conference sur l'expression générale et particulière*. New Haven, London, Yale University Press, 1994; Jacques Thuillier, *Propos sur La Tour, Le Nain, Poussin, Le Brun*. Paris, Réunion de Musées Nationaux, 1991;

³⁰⁸ Vid. Nicolas Boileau-Despréaux, *Ouvres. I, Satires; Oeuvres. II, Épîtres; Art poétique; Oeuvres diverses*. Paris, Garnier-Flammarion, 1969; Aníbal González Pérez, *Poéticas. Aristóteles, Horacio, Boileau*.

³⁰⁹ En las obras de André Félibien abundan numerosas memorias y relaciones de obras para el Rey, descripciones de festejos y demás, podríamos hablar de una afición a la catalogación y taxonomía que no tenía, por supuesto, en exclusividad y era habitual entre los autores de la época. Al margen de esto, destacaríamos: André Félibien, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*. Paris, Vve et fils de J.-B. Coignard, 1697; *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Amsterdam, E. Roger, 1706; *L'Idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*. Londres, D. Mortier, 1707; *Noms des peintres les plus célèbres et les plus connus, anciens et modernes*. Paris, 1679; Georges Roque, *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000.

³¹⁰ Nicolas Poussin, *Cartas y consideraciones en torno al arte*. Madrid, Visor, 1995. Sobre Poussin, véase, Anthony Blunt, *Nicolas Poussin*; Francisco Calvo Serraller, *Nicolas Poussin*; André Fontaine, *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques, de Poussin a Diderot*; Walter Friedlander (ed.), *The drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné*. London, Warburg Institute, 1939-63 (5 vol); Julián Gállego, *De Velázquez a Picasso. Crónicas de París (1954-1973)*. Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura – Ibercaja, 2002; Antonio Manuel González Rodríguez, *Las Musas y la inspiración del poeta. A propósito de 'El Parnaso' de Nicolas Poussin del Museo del Prado*. Madrid, Universidad Complutense, 2001; Algirdas Julien Greimas, *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*. México, Madrid, Siglo XXI, 1994; Claude Lévy-Strauss, *Mirar, escuchar, leer*; Milovan Stanic, *Poussin. Beauté de l'énigme*. Paris, Jean Michel Place, 1994; A propósito de Caravaggio y Rembrandt o Picasso en el Museo del Prado, hemos comentado lo habitual que viene siendo las exposiciones donde el contraste es la tónica que nos hace avanzar por la exposición. A este respecto la reseña que viene a continuación presenta esos contrastes como el de Poussin - Balthus, Burgeoise - Turner o Hockney – Ingres: Richard Morphet, *Encounters New Art from Old*. London, National Gallery Company, 2000.

en la representación trágica, reduciendo la historia a lo esencial, por ejemplo en *Eliécer y Rebeca* (c. 1648) suprime los diez camellos, por lo que fue muy criticado ya que se salía del texto, de la *poesis*: “En el tratado de Zarlino encontré Poussin el fundamento para su manera de pintar, puesto que, según él, la pintura, al igual que la música, debía ser una transposición de los estados de ánimo. En su caso, el precepto de Horacio *ut pictura poesis* actuaba a la inversa; su credo era *ut poesis pictura*, y para él, como para Milton, la poesía era ante todo música”³¹¹. La pintura al carecer de las posibilidades que ofrece la sucesión de palabras para narrar un hecho, debe elegir un momento que dé verosimilitud al cuadro. Esto, lejos de ser una desventaja puede suponer una barrera frente a los excesos verbales o narrativos que en el lienzo se detienen. De aquí las licencias que se toma Poussin. No obstante, frente a la pintura de Historia, la pintura de Género desarrolla un tema, una acción más estática y con una temporalidad no tan lineal como en el suceso histórico, sino abatida sobre sí misma, como en un sinfín, dispuesta en cualquier momento a recomenzar desde el inminente final que propone el vivir a ras de lo cotidiano.

La mirada retrospectiva que va a hacer Cézanne sobre Poussin, liberando forma, luz y color, nos es oportuna en tanto la llegada de las vanguardias del XX también realizarán esa mirada histórica, descargada de lo textual, puesto que, podríamos decir, ya lo había hecho Poussin, o Tiziano³¹². Así los cuadros van careciendo de aquella profundidad (en Caravaggio se puede ver cómo las figuras tratan de invadir la superficie del espectador) y la perspectiva se queda sólo en un primer plano, el dramatismo de la superficie, olvidando la “profundidad de campo”, hasta que con Duchamp se inicie la separación de lo visual, del ojo, respecto al cuerpo, a la corporalidad del observador, que estudia Jonathan Crary³¹³. Podríamos decir que el desprendimiento textual que se va operando en Poussin, y como diría Bergson, aplicando la lógica de los sólidos donde triunfa la inteligencia en la geometría, se llega a Cézanne, ofreciéndonos una superficie cargada de posibilidades volumétricas (incluso con ese cierto encorsetamiento geométrico que mantenía petrificada la acción en Poussin), esencializada en lo pictórico, transmitiendo a Picasso y las vanguardias una facetación donde multiplicar el espacio y el tiempo³¹⁴.

Como si al desprenderse del texto, la pintura fuera saliendo a la superficie: “El cuadro no es sección transversal de nuestra mirada, sino sección de otra mirada que viene desde las profundidades donde todas las paralelas se encuentran”³¹⁵. Así nos

³¹¹ Praz, *Mnemosyne*, pg. 93.

³¹² Vid. Catálogo *Arte y Poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*. En particular, “Pintura, música, literatura: algunos fundamentos de la creación pictórica en Tiziano Vecellio”, del profesor Checa Cremades, donde en varios pasajes insiste en la preponderancia visual y el aquilatamiento textual que hace Tiziano, así: *Una de las más extraordinarias aportaciones de la pintura veneciana del siglo XVI y, sobre todo, de Giorgione y Tiziano al debate artístico del Cinquecento, es el de la invención de determinados modelos iconográficos que, si bien basados en la fuentes literarias de la Antigüedad, no responden a textos tan precisos como el poema de Ovidio o el libro de Filóstrato. El más famoso de estos tipos es el de la mujer desnuda reclinada, habitualmente asociado a Venus, pero que también puede estarlo a la figura de una ninfa, a Ariadna o a Dánae* (pg. 113).

³¹³ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990; London, MIT Press 2001.

WJT Mitchell en su *Picture Theory* sintetiza la tesis de Crary: si en el Renacimiento el observador devenía incorpóreo dentro de la cámara oscura, en el XIX se le devuelve esta corporalidad a través de la mirada.

³¹⁴ Esa mirada correlativa podría continuar con la pareja Peter Hadke y Wim Wenders que estudia el profesor Zunzunegui en *Paisajes de la forma*. De hecho, el primero, en su libro *La doctrina del Sainte-Victoire*, nos complementa esta fundamentación: “la forma que no lamenta la desaparición de las cosas en los avatares de la historia” (pg. 20), es la esencia a la que llega Cézanne.

³¹⁵ Ángel González, *el Resto*, pg. 117.

encontramos no sólo a Cézanne, también veremos a Maurice Denis y sobre todo a Pierre Bonnard, en el que encontramos una especie de velo antecediendo a las figuras, procurando que no se pierda esa antigua distancia (*Mujer poniéndose las medias*, 1893; *Niño comiendo cerezas*, 1895; *Autorretrato. Primer retrato del pintor por sí mismo*, 1889; *El baño*, 1925). Ese desprendimiento textual sucede tanto en los impresionistas como en estos *Nabis*, y fuera de esa lucha improductiva por el abandono de la forma³¹⁶ podemos ver en ambos una paralización temporal en el caso del Impresionismo y una congelación espacial en Bonnard (que también mira a Tiziano) y compañía, que el cine, como último grado de las impresiones superficiales, se encargará de re-mover.

En consecuencia, podemos decir que el *ut pictura poesis* humanista renació para dar prestigio a la pintura como arte liberal, con unos valores humanos perdurables. En el siglo XVI y XVII el *ut pictura poesis* deriva hacia la vía del formalismo o del didacticismo y queda anquilosada en convencionalismos “pues al aplicar las reglas de la poesía a la pintura, algunos críticos, como Félibien y Le Brun, habían intelectualizado tanto el arte pictórico que llegó a olvidarse su carácter primario de arte visual, capaz de afectar a la imaginación humana solamente con su poder originario sobre el sentido de la vista”³¹⁷. Se olvida *delectare* y se hace hincapié en instruir, situación que empezará a cambiar a finales del XVIII, tras Addison y se comenzará a buscar explicaciones al placer que el arte debía proporcionar.

Se llegó a hacer un programa tan riguroso que se impuso la literatura sacra a la poesía, olvidándose, a nuestro juicio, algo que se repite de continuo: estamos de acuerdo que la poesía debe imitar la acción humana, igual que la pintura también lo puede hacer. Pero, retomando a Lessing, cuando la pintura en vez de imitar esa acción, imita o plasma la literatura de esa acción, lo que hace es ilustrar la acción literaria más que representarla. Desde el punto de vista aristotélico, podríamos decir que se está corrompiendo la imitación, pues no se imita directamente la naturaleza, sino que se hace a través de intermediarios. La imitación directa de la naturaleza refleja la consecuencia de una acción, cuando no la acción misma (caso del cine), pero la imitación de la imitación produce un esquema estático: la doble mimesis. Es como los pintores mediocres que en vez de imitar la naturaleza misma, imitaban pinturas famosas que lo hubieran tratado con éxito. Desde nuestro punto de vista los pintores se deben basar más en la tradición iconográfica (en la imagen podemos decir) que en el texto literario, sin olvidar, para nuestro propósito, las palabras de los *Discursos* de Reynolds donde poesía y pintura están unidas por nobleza de concepto³¹⁸. Con la doble imitación no estamos aludiendo a la correlación de ideas platónicas, sino más bien a la desvirtuación que supone la mimesis aristotélica. Siguiendo a Paul Ricoeur, la mimesis supone la creación del *mythos* (del argumento) directamente desde el dominio de la naturaleza, no en el sentido de copia: “La mimesis es poiesis, y recíprocamente”³¹⁹. De ahí que nosotros veamos la doble mimesis al crearse el guión, el encuentro de dos poesis posibles, dos creaciones, desde la búsqueda inicial de la acción, una al producirse la imagen, otra en los diálogos del guión³²⁰. La doble mimesis amplía lo que vimos con la *Poética*, la

³¹⁶ Vid. catálogo exposición *Forma*.

³¹⁷ Lee, *op. cit.*, pg. 120.

³¹⁸ Joshua Reynolds, *Quince discursos pronunciados en la Real Academia de Londres*. Madrid, Visor Libros, 2005. Sobre Joshua Reynolds véase, G. Baldwin Brown, *The Art of the Cave Dweller*. New York, R.V. Coleman, 1931.

³¹⁹ Ricoeur, *La metáfora viva*, pg. 63.

³²⁰ Podemos también acercarnos a esta doble mimesis sobre la base del *Laocoonte* de Lessing, que aunque no menciona el lema de Horacio *ut pictura poesis*, parece planear por toda la obra. Si la pintura “debía” mostrar el momento pregnante de la acción, detenida por necesidades espaciales del cuadro; si la poesía daba libertad de acción con su temporalidad intrínseca, el cine recogería ese momento pregnante y lo

imagen es capaz de generar sus propias unidades espaciotemporales, al igual que considerando la parte narrativa literaria del guión se puede hacer también. La doble mimesis obedece también a esa estructura de choque dramática donde puede quedar desvirtuada tanto la mimesis directa como la poiesis original. Una aplicación más coherente, a nuestro entender, sería buscar la mimesis y la poiesis desde uno de los dos estadios, bien desde la imagen, bien desde los diálogos (por así decir narrativo); ya que nosotros estamos dando prioridad a la imagen, consideramos esa configuración desde estos objetivos.

En la cuestión del Paragone, Leonardo no ve a la poesía y a la pintura en esa unión fraternal que era corriente en su época sino que establece una superioridad de la pintura por la inmediatez, frente a la descripción lenta de la poesía³²¹. Más que resolver una competición, a nuestro juicio, está reintroduciendo el factor tiempo de aquella acción dinámica que Simónides atribuía a la pintura y que la tradición literaria y su estatismo había ocultado. Addison³²² también encomia el sentido de la vista y se une a la división de mirada interna y externa de Leonardo, pero equilibrando la balanza. Si una imagen vale mil palabras (o diez mil, según el “proverbio chino de Murnau”), mil palabras a veces no consiguen conformar una imagen. Addison opina que una imagen reproduce una realidad que las palabras no logran, pero, a su vez, las palabras describen a menudo de una manera más detallada que la imagen no alcanza, describir lo irrepresentable. Con este autor podemos iniciar toda una serie de provocaciones lanzadas a la imaginación de poetas y escritores generadas por su contacto con la Naturaleza. Si hasta ahora habíamos visto una mimesis que remedaba la naturaleza bien en su conjunto, bien sus mejores trazos, ahora se nos presenta el sujeto, el poeta o artista inscrito en la naturaleza misma. No forma parte de ella (por esa definición de lo sublime) pero están tan próximos a ella como los griegos les permiten. Los griegos eran parte de esa naturaleza y se distancian para imitarla y reconocerse como individuos. Los románticos en su inicio evocan la naturaleza como paisaje de la ilusión en la que ellos mismos se reinscriben. Ilusión que cabe extenderla a la lengua tanto en su afán etimológico, como en formación de neologismos, tratando de cimentarse sobre el *ethos* griego, con el que tratamos de acercarlo a ese rasgo escritural, lingüístico, si se quiere: el gesto etimológico; que también señala el ancestral gesto que unía la imagen con el *écrit* del aedo.

Comentario [JRA1]:

Comentario [J2]:

expande en la acción que le propone el movimiento. La capacidad del cine de efectuar una mimesis efectiva y no reiterativa debería pasar por el filtro de la alternancia, no de la superioridad de un arte sobre otro, para crear una trama sucesiva de momentos pregnantes que incite la imaginación humana, no que la delimite. A este respecto, “Ernst Bloch, en su *Prinzip Hoffnung (Principio Esperanza)* [Madrid, Aguilar, 1977-80]), echa mano de las ideas de Lessing para caracterizar la esencia del cine: presenta no acciones por medio de cuerpos estáticos – como, según Lessing, puede hacer la pintura -, ni cuerpos por medio de acciones – como, según este mismo autor, puede hacer la poesía – sino acciones por medio de cuerpos en movimiento. (En realidad Bloch dice aquí del cine lo mismo que Lessing dijo ya del drama). El cine es, pues, un arte en el que se borran las fronteras de espacio y tiempo que separan a la poesía de la pintura.” (Cita recogida en la introducción (pg. 35) de Eustaquio Barjau, a la edición del *Laocoonte* que estamos manejando).

³²¹ Sobre el Paragone, véase, Moshe Barash, *Teorías del Arte*; catálogo exposición *Tiziano-Rubens. Venus ante el espejo*. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2002. Sobre Leonardo, básicamente nos remitimos a la edición preparada por el profesor Ángel González García: Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*. Madrid, Akal, 1993; véase también, A. Phillip McMahon, *Treatise on painting (Codex Urbinas Latinus 1270), by Leonardo da Vinci*. Princeton, Princeton University Press, 1956 (2 vol.).

³²² Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación...*; J. Addison, Richard Steele y Henry Morley, *The Spectator. A new edition, reproducing the original text, both as first issued and as corrected by its authors*. London, G. Routledge & sons, 1891 (facsimil ed. de 1711-1714).

Nosotros entendemos el *ut pictura poesis* como proceso de “desliteraturización”. Lee nos ofrece un recorrido en el que vemos cómo ese proceso puede tener varias vertientes. La invención se atiene a ese proceso, en este caso sometido a la mayor o menor medida en que el pintor se ajuste bien a los mitos o bien a la Historia. El mayor o menor grado vendría por los detalles que reflejen o bien por ser capaces de concentrar el desarrollo dramático en un punto álgido que lo condense y que permita cierta invención al artista: “¿Cómo descifrar una pintura antigua? Aristóteles, en su *Poética*, explica que la tragedia consta de tres elementos distintos: el relato, el carácter, el fin (el *mythos*, el *ethos*, el *télos*). El propósito de la pintura es mostrar cómo la situación revela el carácter. Se trata de hacer que coincidan el *mythos* que cuenta el fresco y el *ethos* del personaje central en el momento del *télos* o justo antes del *télos*. La mejor ética es bien la consecuencia del acto: Troya en llamas, Fedra ahorcada, Cinégyro con las manos cortadas; o bien el momento previo: Narciso ante su reflejo; Medea ante sus dos hijos, a los que está a punto de matar. La consecuencia ética se convierte en el atributo que permite no inscribir el nombre del héroe junto a la figura”³²³.

Con la expresión, igual. La expresión es importante, pero no es lo mismo captarla del natural, empíricamente, como hacía Leonardo, que hacerlo de un prontuario de posturas expresivas, por muy bien que estuviera realizado por Alberti. Podemos decir que tanto el naturalismo como la abstracción vienen de antiguo. Por una parte tenemos la anécdota de Zeuxis y Parrasio que alimenta tanto el naturalismo como el *trompe l’oeil*. Por otra parte, siguiendo a Plinio³²⁴, podemos ver una delineación competitiva entre Apeles y Protógenes como antecedente del virtuosismo técnico que deben tener los pintores y como un excelso antecedente no figurativo; por no hablar de las franjas decorativas abstractas en las vasijas del periodo geométrico. Podemos añadir a esto la evolución de los temas. La pintura que reflejaba las hazañas de los héroes mitológicos viene a ser sustituida por los temas de historia en la Academia Francesa, quedando aquella calificación de pintor de historia, paisajes y naturalezas muertas. Pero el cambio de tema no debe confundirnos y aceptar el cambio que refleje la dramaturgia. Se puede caer en la pintura ilustrativa tanto en los mitos como en la historia; en los dos casos podemos ver una pintura literaria.

Esta trayectoria puede ser vislumbrada en cualquier momento artístico siempre que la sinestesia recoja la literatura y la poesía. Podemos darle un inicio post-empirista, después de que Leonardo, Lomazzo y Armenini, entre otros, compendiaran teóricamente sus experiencias pictóricas. Haciendo un breve resumen podemos ver cómo en Italia fuerzan su nacimiento como teoría, posteriormente pasamos a la detallada normativa francesa que se va agrandando hasta volverse inabarcable, aunque sí, aliviada por la teoría inglesa. Los teóricos franceses del siglo XVII impulsados por la teoría de Bellori³²⁵, promueven una clasificación de la pintura donde el tema es lo principal, dando prioridad al pintor de historia hasta llegar al final de su clasificación con los bodegones. De esta intrincada normativa se irá saliendo paulatinamente con la reformulación de la “invención” por De Piles y los *Discursos* de Reynolds.

Nos centraremos en ese concepto, en esa “cosa mental” (Leonardo) para establecer las sensaciones producidas entre la pintura y la poesía. Praz va estableciendo un recorrido de sensaciones paralelas desde las *ekphrasis* hasta la primera mitad del siglo XX teniendo sumo cuidado de no invadir competencias artísticas. Deja claro que habla de esquemas y fundamentalmente, de paralelismos, no de equivalencias directas.

³²³ Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, pg. 40.

³²⁴ Cayo Plinio Segundo (Plinio el Viejo), *Historia natural* (Ed. de Esperanza Torregro). Madrid, Visor, 1987.

³²⁵ Vid. Giovan Pietro Bellori, *Vidas de pintores*. Madrid, Akal, 2005 (ed. princ. Roma 1672).

Porque si de algo pecan numerosos estudios que hablan de cine es de no separar esos esquemas y relegan e integran la imagen en un mismo discurso (literario). Estos paralelismos los podemos establecer nosotros en este recorrido histórico, gracias a cierta identidad referencial, pero es curioso, y así Praz lo refleja, cómo Diderot echó en falta unos trabajos que relacionen las distintas “bellezas” de cada arte, en un momento en que están fraguando la noción de estética de Baumgarten³²⁶, los textos de Winckelmann³²⁷ y Lessing.

Así, desde esta perspectiva histórica podemos observar que con la profesora Galí vimos la formación del *topos*; Lee estudia su aplicación y “deformación” en el Renacimiento: el *ut pictura poesis* de inicio tiene una finalidad de realce social de la pintura; conseguido esto y también como consecuencia, se deriva hacia el famoso parangón artístico; por último, es el encorsetamiento que sufrió la pintura por forzar la máxima horaciana y atenerse a unas normas literarias. La tendencia a la unidad artística del Renacimiento quebrada por la tendencia hacia lo múltiple del Manierismo y Barroco hacen que el *topos* horaciano se convierta a partir del XVII y fundamentalmente del XVIII, siguiendo los estudios de Praz, en otro tripartito dependiendo de su mayor o menor fidelidad a un texto literario. Podemos decir, en términos del profesor García Berrio, que se fuerza una sinonimia de valores entre literariedad y poeticidad, donde la *poesis* se ha convertido en literatura, bien normativa, bien inspiradora del tema pictórico.

Con Praz nos adentramos más en las relaciones de forma entre pintura y poesía y ampliamos la amalgama de sensaciones: de pintores que hacen poesía, de poetas que hacen pintura, de pintores que hacen cuadros como poesías y de poetas que componen a modo de cuadros. De esta manera veremos pintores que se inspiran en motivos literarios y que trasladan éstos según unas normas académicas; de otra, habrá pintores que inspirándose en la literatura no apliquen un estricto *ut pictura poesis*; por último aquellos que su tema pictórico no guarde relación con la literatura. El estudio que realiza Praz ya no se refiere tanto a las comparaciones que toman la pintura o la poesía como artes mediadoras para alcanzar un fin artístico o social, como vimos en la Antigüedad y el Renacimiento, el parangón que nos ofrece Praz, se ocupa más de resaltar el paralelismo entre las obras, para llegar, si acaso al de las artes que las integran, recogiendo esa inquietud que manifestaba Diderot.

No se trata meramente de ofrecer una serie de correlaciones aproximativas entre textos y pinturas, sino de ofrecer una serie de correspondencias con elementos expresivos comparables (personificaciones, alegorías...) y equivalentes pictóricos capaces en cualquier caso de crear el mismo tipo de sentimiento o reacción (infelicidad, deseo...). Estos paralelismos aumentan en tanto se ve la imposibilidad de la traducción de la palabra a imagen y nos queda por tanto establecer ese otro tipo de relaciones, bien sea la correspondencia artística o bien sea la semántica histórica, donde se trate de superar la mera exposición de “equivalentes” entre el cine y la literatura.

Praz nos ofrece una comparativa de los juicios artísticos y cómo van evolucionando: algunos de estos juicios sobre obras de arte (como la Plaza de San Marcos) vuelven a ser obras merecedoras de calificación artística (como un pasaje de Ruskin sobre Venecia u otro de Winckelmann sobre el *Torso Belvedere*). Podrían ser poemas en prosa donde más que el juicio, se proyecta la fantasía del crítico, lo que

³²⁶ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona, Alba, 1999; *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires, Aguilar, 1975.

³²⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura; Historia del arte en la antigüedad. Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*.

Wellek y Warren llaman “crítica creadora”. Así mismo podemos ver estos poemas dentro del *ut pictura poesis*, en ese juego donde anteriormente decíamos que todos hacían de todo, en tanto que las palabras ya no vienen directamente desde la pintura, sino que pasan por el tamiz de una crítica sometida a la razón. Si bien se elabora un texto que tiene en origen una pintura, se hace necesario o aconsejable ver la obra para entender la crítica; en tanto los textos de Ruskin o Winckelmann con su poder de evocación hacen innecesario el viaje, se presupone la obra porque no parte de un análisis formal de ésta sino que se basa más en una imagen de aquélla. Lo que no obsta para que haya críticos que emitan juicios cargados de poesía (Argan, Bonnefoy, Calvo Serraller; no se trata de un lirismo vacío, más bien genera un deseo por ver y aprehender – ¿como ellos? -la obra), mas en sus textos hay una vinculación directa con la obra, una referencia recíproca entre la palabra y el objeto, y no tanto una llamada a la evocación fantástica. Son críticas con expresiones filosóficas revestidas de poética, cercanas también a la naturaleza misteriosa de la creación artística, donde la intuición aplaza la explicación del gesto.

La crítica, en estos casos, se acerca tanto al poema que parece fusionarse con él, de ahí que presenten problemas particulares y requieran una atención detenida donde dejaríamos de ocuparnos de las obras de arte y entraríamos en la pragmática del discurso que se centra en la comparación de juicios y comentarios críticos propios de la filosofía del lenguaje. Murray Krieger hace una síntesis sugerente a este respecto, encontrando momentos en la historia de la crítica donde ésta es “moldeada por lo puramente verbal como no-pictórico, o momentos en los que la crítica se dedica a las palabras que capturan lo inmóvil y momentos en que la crítica se dedica a las palabras que señalan el movimiento, o incluso momentos dedicados a la más difícil visión de las palabras que tratan de capturar un *movimiento detenido*”³²⁸.

Una vez abordados ciertas concomitancias, Praz se apoya en Lessing para destacar la intraducibilidad entre artes y entre obras. Lo que nos sirve a nosotros para avanzar la imposibilidad de una traducción directa a imágenes del guión o novela pretendidamente cinematográficos. Tengamos en cuenta que el guión trata de recoger diferentes expresiones estéticas como el habla y oído, en relación con las artes verbales, a las que hay que sumar la vista, en relación, si se quiere, con las artes figurativas. Praz recoge un ejemplo clarificador de esta cuestión: el reflejo de la naturaleza en Constable y en Wordsworth, “Constable transmite esa sensación de manera implícita, a través de las formas [...] Wordsworth la transmite describiendo los movimientos que el paisaje suscita en el alma, y el aura de infinito que irradia la escena”³²⁹. A nuestro juicio queda reflejado el uso de diferentes lenguajes para provocar una sensación semejante en la que podemos diferenciar la cuestión del tiempo. Frente a las formas pictóricas implícitas y percepción instantánea, se presenta lo informe de la poesía cuya provocación inmaterial es más diferida.

Otros paralelismos como Dante y Giotto provocan esas concomitancias inundadas de necesidad histórica, como si estuvieran impelidas por el “denominador óptico” común a una época, una cierta necesidad espiritual expresada en similares formas. Este concepto, de Wölfflin, podría anticiparse al concepto de “dominante” que proponen Tynianov y Jakobson³³⁰ y que ha venido siendo reelaborado hasta los

³²⁸ Murray Krieger, “El problema de la éfrasis”, VV.AA. *Literatura y pintura*, pg. 141.

³²⁹ Praz, *Mnemosyne*, pg. 62.

³³⁰ Vid. Roman Jakobson, *El marco del lenguaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996; *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992; *Lingüística y poética* Madrid, Cátedra, D.L. 1988; *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Ariel, 1984; Jorge Mittelman, *Lenguaje y pensamiento. El ‘cours’ de Saussure y su recepción crítica en Jakobson y Derrida*. Pamplona,

ochenta, de forma que podríamos verlo en ese “ojo de la época” que propone Baxandall como equipamiento mental, hasta llegar a la ergonomía visual y cognitiva de los Estudios visuales. Asimismo enlaza con el “modelo central de sensibilidad” que poetas y artistas de un mismo lugar y tiempo comparten, propuesto por la *Strukturforschung* alemana en los años cincuenta donde estudiaban “las premisas subyacentes a la literatura y al arte de la misma generación en un mismo lugar”³³¹.

Wordsworth y Constable, Dante y Giotto, Chaucer y Brueghel, son ejemplos suministrados por Praz, de ese paralelismo artístico donde queda anulada la competición por ser el primero. Encontramos una muchedumbre semejante en Chaucer y Brueghel³³². Otras comparaciones posibles: *Adonis* de Marino y las *Alegorías de los Sentidos* de Brueghel con amplias acumulaciones en ambos que “abordan un tema que estaba de moda: la transformación en poesía de catálogos casi científicos de objetos, la elaboración de complejas y vertiginosas sinfonías con las nociones comunes acerca de los sentidos y de los objetos que los impresionan”³³³. Bernini y Herrick nos salvan de la acumulación anterior. El manierismo y lo sinuoso, lo múltiple, nos conducirá a una minuciosa elaboración barroca que se deja sentir no solo en la arquitectura sino también en el vestido: gorgueras, abullonadas mangas, numerosos dijes... La moda en color negro lo asocia Praz al rigor que debía tener la prosa a lo largo del siglo XVI. Hemos entrado de lleno en el campo de las cualidades extensivas a diferentes tipos de arte donde un epigrama o unos escorzos provocarían sensaciones semejantes de visión fugaz.

La podredumbre y la fealdad reflejada en los cuadros de Caravaggio o Rembrandt tendrá que esperar al siglo XIX con George Eliot, pudiendo hablar entonces de un paralelismo diacrónico. La diacronía se reduce de dos a un siglo entre el escritor inglés John Dryden (1631-1700) y Tiepolo. Watteau y Marivaux, pero también Diderot y su facilidad para abordar un tema tras otro como motivos ornamentales en sucesión decorativa rococó. El afán de plasmar la acción es una constante aristotélica con mejor o peor fortuna, así el rococó está desprovisto de acción en tanto que supone un mero movimiento ornamental que prolonga la acción barroca anterior, ésta sí, con sustrato y dinamismo arquitectónico, resolviendo un matiz entre acción y movimiento: la primera sería consecuencia de un dinamismo con sustrato interno (lo que Rodin denomina la temporalidad de los materiales) frente al mero movimiento ornamental.

En este paralelismo de artes, a veces diacrónico, Praz observa cómo la literatura se va infiltrando en la arquitectura que si era la guía de la artes, según avance el XVIII y ya en el XIX, será reemplazada por la literatura³³⁴. En arquitectura podemos ver un antecedente de lo que nosotros pensamos que sucede en el cine, su lenguaje de formas se convierte en una “lengua de llegada [...] la arquitectura dejó de valer por sí misma, como un arte gobernado por sus reglas internas...”³³⁵. Si Poussin reconvertía el texto escrito en tradición iconográfica, Ingres, según Praz, procederá más directamente, sin destilar, a su plasmación, caso de *Et tu Marcellus eris* (1819) donde se atiene más a los requerimientos de Wickelmann. “Una multitud de objetos, de imágenes, de

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, D.L.2000; T. Todorov (coord.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo Veintiuno, 1987; Marc Weinstein, *Tynianov ou La poétique de la relativité*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, c.1996.

³³¹ Kubler, *La configuración del tiempo*, pg. 85.

³³² Además el *Icaro* dará lugar a un poema de Auden y a una película de Marcel Hanoun.

³³³ Praz, *Menmosyne*, pg. 119.

³³⁴ Mario Praz tiene otro estudio, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, en el que podemos observar también ese afán de la literatura por apoderarse de cualquier imagen, con lemas superficiales y vulgares que no añaden información, restringiendo la perspicacia sugerente de emblemas y empresas.

³³⁵ Praz, *Mnemosyne*, pg. 157.

comparaciones, que se creía irreductibles al verbo, han entrado en el lenguaje y allí han quedado; la esfera de la literatura se ha ampliado y su inmenso orbe incluye ahora la esfera del arte”³³⁶. Vemos que la literatura lo ha invadido prácticamente todo, así el detallismo descriptivo de Balzac va a tener su reflejo en una arquitectura abigarrada y en una pintura cargada de detalles.

La fugacidad fotográfica y el Impresionismo vinieron a romper la preponderancia de la narrativa literaria, de forma que determinados ambientes circenses, de cabaret o music-hall reflejados por los impresionistas serán tratados con semejante intención expresiva por Proust, Henry James o Virginia Woolf donde dispone los nuevos prólogos de *The Waves* a modo de “otros tantos cuadros impresionistas traducidos en palabras”³³⁷. Por su parte Henry James equipara la novela con la pintura, integrando aquélla entre las Bellas Artes³³⁸. Desde la segunda mitad del XIX, la pintura se va emancipando lentamente del patrocinio de la literatura, la historia o la mitología. Así mismo la poesía, especialmente desde Mallarmé va configurando su autonomía en base a su lenguaje no discursivo. Es a partir de aquí cuando el proceso de desliteraturización se hace más patente, afectando a la pintura, a la poesía (vimos en el Renacimiento como la *poesis* se convertía en literatura) e incluso, podríamos decir, a la misma literatura.

El magma artístico de inicios del XX va a dar, lo que podríamos llamar, una mayor frecuencia de intercambios del *ut pictura poesis*. La tendencia de cada parcela artística a buscar su límite, traerá un condominio prolijo de lenguajes. El juego es el mismo: paralelismos pintura-poesía, pero los registros son mayores. Si hemos hablado de un *ut pictura poesis* diacrónico, ahora podemos hablar de un *ut pictura poesis* multiestilístico donde la interpenetración de lenguajes puede abarcar diferentes épocas artísticas. Picasso, Joyce, Stravinsky o Ezra Pound elaboran obras con un carácter tan heteróclito que a la búsqueda de paralelismos hay que añadir una yuxtaposición de lenguajes, épocas y estilos. Así en Eliot podemos encontrar citas emboscadas de Shakespeare y Verlaine; en Braque, variaciones sobre el retrato de Simonetta Vespucci de Piero di Cosimo (h. 1480); los *collages* cubistas y surrealistas... Esta disociación no es patrimonio del siglo XX pues podemos encontrar ejemplos en la historia y, así, entender, por ejemplo, que Giovanni Bellini libera a la pintura de esa obligación de consigna medieval mediante la perspectiva, y con los colores y el primer plano, traslada los valores humanistas más allá de los cristianos. Luego Van Eyck o Dirk Bouts van a organizar esos colores sin la trascendencia de Bellini, dando lugar a estudios de luz que iban implícitos en éste. O la independencia del trazo que sugieren los grabados de madera, donde podemos ver los dibujos que acompañan a las capitales de comienzos tan curvados. Esta cierta acumulación de lenguajes o materiales no obsta para que al tiempo se produzcan disociaciones que lleven a la oración gramatical a ser mero signo gráfico, a la independencia de sonidos de Webern o de colores de Mondrian, hasta llegar a la sutileza que presenta e.e. cummings que funde el *ut pictura poesis* al capricho de nuestra elección pues “son de hecho poesía y pintura al mismo tiempo”³³⁹, como lo podría ser en William Blake.

³³⁶ Gautier citado por Praz, *Mnemosyne*, pg. 174.

³³⁷ Praz, *Mnemosyne*, pg. 184.

³³⁸ H. James, *El futuro de la novela*.

³³⁹ Praz, *Mnemosyne*, pg. 207.

En conclusión:

- *Ut pictura poesis* de formación mimética y equiparación artística.
- *Ut pictura poesis* de formación humanista, Paragone y formalismo textual.
- Paralelismos artísticos, sincrónicos y diacrónicos; yuxtaposiciones de lenguajes y materiales que nos llevan a un *ut pictura poesis* multiestilístico o bien a un *ut pictura poesis* subjetivo y disociativo.

DESLITERATURIZACIÓN³⁴⁰

El subjetivismo del *ut pictura poesis* lo podemos encontrar en Yves Bonnefoy, apreciando aquella disociación del signo en Chardin, que trata de “disipar el eterno enigma de la evidencia”³⁴¹ hallado en un Morandi ajeno a la palabra: El signo no remite a significación literaria alguna y su manifestación procura su trascendencia, iconos o palabras se re-estructuran para transfigurar nuestras lenguas o nuestras imágenes porque no remiten “al trabajo del signo en la sustancia del mundo sino, más bien, a la emergencia de ésta...”³⁴² Bonnefoy entiende el *ut pictura poesis* como una disyunción del ser.

Después de las interpretaciones de Lee y Praz ligadas a la doble cuestión de la creación pictórica o literaria, lo que apunta Bonnefoy enlaza más con ese ser creativo de la Antigüedad todavía no escindido entre su espacio visual y su espacio literario, semejante, podemos creer, a la unidad que presentaba la *triúnica choreia*, antes de que el canto se articulase en lengua³⁴³. Desde el Renacimiento se interpreta el *ut pictura poesis* como teoría independiente, se escinde más la unidad creativa, la “relación de evidencia”. Unidad creativa que posteriormente puede derivar en poesía, en pintura, en danza, música o cine. Al reformular el *ut pictura poesis* entramos en ese espacio de disgregación, que nosotros entendemos clave para el cine. No con el ánimo fundamentalista, como podría entender Bonnefoy, que nos haga perder el sentido de disfrutar, sino para recuperarlo con la imagen. Es hacer el camino inverso para ver donde se produce esa disyunción en el cine que lo convierte en literatura animada.

Con el peculiar estilo narrativo, de carácter cinematográfico de e. e. cummings³⁴⁴ habíamos llegado a una cierta ambigüedad en el *ut pictura poesis* en los comienzos siglo XX que lingüistas y/o semióticos van a tratar de dirimir. En alguna medida este estudio entronca con el problema que presenta para ciertos teóricos la visualidad de la poesía o el poema visual. La poesía concreta, según dom sylvester houédard (que también, como cummings, escribe su nombre con caja baja), sigue reduciendo su lenguaje al mínimo llegando a identificar el logos y el icono, dotando al poema de cinetismo al hacer que el lector supla la falta de sintaxis en la brevedad del poema, y que la información le venga dada por la tipografía, comportándose el poema, a su vez, como los pictogramas³⁴⁵.

La visualización en el campo semántico es algo que los estudios no han dejado resuelto aún y la visualización sensitiva de la poesía, es decir, sinestésica, donde cabría hablar de construcciones lingüísticas que imitan algunos sonidos, lo que viene a denominarse metáforas acústicas o simbolismos sonoros, nos llevan hacia el *ut música*

³⁴⁰ Desliteraturización es un término tomado de las columnas publicadas por el profesor Calvo Serraller en *El País-Babelia* y que se encuentra *in extenso* en *Los géneros de la pintura*.

³⁴¹ Bonnefoy, *La nuebe roja*, pg. 37.

³⁴² Bonnefoy, *op. cit.*, pg. 102.

³⁴³ Vid. Tatrkievicz, *Historia de la estética*, I.

³⁴⁴ Podemos destacar los siguientes poemarios de e.e. cummings: *Búfalo Bill ha muerto*. (*Antología poética 1910-1962*). Madrid, Hiperión, 1996; *La habitación enorme*. Madrid, Alfaguara, 1982; *Poema*. Madrid, Alberto Corazón, 1969; Sobre e.e. cummings véase, Irene R. Fairley, *E. E. Cummings and Ungrammar. A Study of Syntactic Deviance in his Poems*. Searingtown, N.Y., Watermill Publishers, c.1975; Norman Friedman, *E.E. Cummings. The Art of his Poetry*. Baltimore, John Hopkins Press, c.1960; Richard S. Kennedy, *Dreams in the Mirror. A Biography of E.E. Cummings*. New York, Liveright, 1980; Guy Rotella (ed.), *Critical essays on E.E. Cummings*. Boston, G.K. Hall, 1984; Antonio Ruiz Sánchez, *‘Hijo del exceso’ la poesía trascendental de E.E. Cummings*. Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2000; M. Rushworth Kidder, *E.E. Cummings : an introduction to the poetry*. New York, Columbia University Press, 1979.

³⁴⁵ dom sylvester houédard, “La poesía concreta” en catálogo exposición *Campos de fuerzas*, pg. 302.

*poesis*³⁴⁶. En cualquier caso esa visualización que procura la poesía vendría a ser un sucedáneo o un valor potencial de representación muy distante del que nos procuran las artes plásticas: “Así pues, aplicar el término ‘imagen’, a las creaciones lingüísticas, resulta ser una metáfora no del todo inofensiva”³⁴⁷. De aquí parten los últimos coletazos del *ut pictura poesis* que más que plantearse la relaciones se plantean la posibilidad misma, su planteamiento metodológico, la legitimidad de plantearse artefactos verbales o transferir métodos empleados de un campo a otro.

De estas cuestiones de visualidad se ha ocupado Markiewicz, que en este proceso disyuntivo que decíamos nos presenta la poesía concreta como una disgregación entre la semántica y la graffa. En la poesía concreta, “el problema *ut pictura poesis* se convierte en una pregunta: ¿está la obra literaria compuesta de signos icónicos?”³⁴⁸ El proceso de desliteraturización que a nosotros nos interesa desde el punto de vista cinematográfico, parece que también afecta a la misma literatura en forma de poesía y atañe al concepto de lo icónico en relación con las creaciones lingüísticas. Es un campo que no atañe a nuestro estudio más que en lo relativo a aquellos poetas concretos que debido a su carga iconográfica tendían a calificarlos como artistas plásticos, (rechazándolo ellos de plano *v. gr.* uno de los fundadores, Eugen Gomringer, rechaza ese calificativo, a nuestro entender, porque se quiere mantener en el campo literario forzándolo hasta el extremo de la significación. dom sylvester houédard tiende a contextualizar la poesía concreta dentro de cierto constructivismo). Aquí podemos ver claramente cómo la poesía y por ende cierto tipo de literatura presenta un grado de visualidad susceptible de ser asumido en sí misma. Es decir (y volvemos de nuevo al inicio) hay cierta literatura que provoca una visualidad tal que no haría falta la imagen explícita, y si existiera ésta tan solo subrayaría el texto, lo ilustraría. Claro, todo esto sin tener en cuenta que hay teóricos literarios (Markiewicz) que ven una comunicación lingüística fuera de la propia literatura: en los diálogos dramáticos o en las expresiones dialectales, ampliando aquel campo de las onomatopeyas y las metáforas sonoras, a lo que denominan metasignos diagramáticos, donde lo icónico se potencia a base de un mimetismo formal que todavía no ha resuelto ciertas diferencias entre los significados y significantes originarios y los consecuentes.

Nuestro acercamiento a la poesía se pergeña como simple esbozo con la finalidad de presentar a la poesía como la culminación de ese proceso de desliteraturización, con máxima capacidad de sugestión, un campo común de creación donde lo mismo actúa Mallarmé que Vertov³⁴⁹. Se trata de la conquista de lo visible, bien sea por la representación, por la imagen o la literatura, que nosotros proponemos por la invasión de la imagen sin cualesquier filtros literarios. Si hemos tratado la independencia de la imagen, ahora estamos viendo hasta donde llega la independencia del texto escrito.

La cuestión se complicaría si se tiene que analizar algunas obras de Charles Sandison que opera con esos signos icónicos que se preguntaba Markiewicz, en el mismo espacio de representación que Bill Viola pero en vez de trabajar con actores lo hace con textos, convirtiendo el signo en trazo al operar en el Modo de Representación Pictórico, máxime cuando Sandison afirma: “Mi técnica consiste en pintar con luz,

³⁴⁶ La acusada abstracción de la música, no es óbice para que en el Romanticismo la música también se literaturizase, o mejor la literatura se musicalizase tratando de tomar forma de sinfonía, o de una sección de fuga, según Abrams (*El espejo y la lámpara*, pag. 173). Con lo que podríamos llegar al lied o a la música programática, donde la literatura cobra el ansiado estro poético.

³⁴⁷ Markiewicz, *op. cit.*, pg. 71.

³⁴⁸ Markiewicz, *op. cit.*, pg. 79.

³⁴⁹ La revista *Litoral* en 2003, dedica su número 235 “La poesía del cine”, a este tipo de relaciones, ofreciendo un actualizado estado de la cuestión.

tiempo y elementos básicos”³⁵⁰. En *Origins* (2004), por ejemplo, el texto no llega a leerse (una especie de *eyeverse* concreto), igual que los actores está en un primer plano sin profundidad de campo, conserva la semántica en ciertas palabras pero la sintaxis va cambiando y generando, quién sabe si nuevos textos, siempre con la misma apariencia, podríamos decir, con la misma iconicidad. La antigua ilusión de las *technopaigina* de figurar con el texto cobra realidad ahora con el movimiento; una puesta al día de la obra inédita de Mallarmé: “El *Livre* debía ser un monumento móvil, y no sólo en el sentido en que era móvil y ‘abierto’ una composición como el *Coup de dés*, donde gramática, sintaxis y disposición tipográfica del texto introducían una poliforme pluralidad de elementos en relación no determinada”³⁵¹.

Esta comunicación extra-literaria, también ha sido analizada como comunicación no verbal por el profesor Fernando Poyatos con una terminología diferente a la empleada por Markiewicz, podemos decir que hallamos una confluencia en la investigación sobre la designificación literaria entre esos diálogos dramáticos y en las descripciones paralingüísticas como propone Poyatos³⁵².

A lo largo de nuestro estudio, hemos visto los esfuerzos de Tafuri, Langer o Praz por delimitar el campo de la imagen sin tener que depender del signo lingüístico. Con los últimos estudios lingüísticos que hemos citado, los historiadores de arte y los teóricos de la imagen podemos dejar de sentirnos culpables por utilizar una herramienta como el lenguaje que hasta cierto punto, se podía entender como prestada. Así hemos hablado de la intraducibilidad de la imagen, de la metáfora y las onomatopeyas como elementos que venían a dar especificidad e independencia a los estudios sobre la imagen. Estos propios estudios asumen esa intraducibilidad como intertextualidad o transmutación intersemiótica; amplían el campo de la desliteraturización que vamos buscando, no solo las onomatopeyas, sino también otros fragmentos textuales o entidades lingüísticas que quedan así de-significados, acotando de esta manera esos “muchos usos del lenguaje que, estrictamente, o al menos primariamente, no son comunicativos”³⁵³. Si la comparación y la metáfora son dos elementos principales en la transformación del significado de las palabras, podemos decir que el grado de visualidad de la metáfora se ha ampliado tanto que podemos dejar de hablar ya metafóricamente (pues según *Tristram Shandy* no hay nada más fraudulento en un historiador que hacer uso de ellas). La disolución de esta significación hace que la metáfora (considerada como resultado de lo visual más lo literal) se pueda desprender del vestigio lingüístico o literal. Hemos seguido a Susan Langer, que proponía la metáfora como “una idea expresada mediante lenguaje” ahora podemos considerarla “una idea expresada”. Los estudios llevados a cabo tanto por lingüistas como por historiadores han llegado a dar un valor referencial del lenguaje y un valor formal que va más allá de los sonidos, sílabas y raíces. Esa insuficiencia del lenguaje para expresar la riqueza de la realidad, y la insuficiencia de la estructura lógica del discurso para alcanzar el pleno sentido de las cosas hace de la metáfora ese recurso habitual para ampliar significados, llegando a las dinámicas de significación o a ese “significado flotante” que propone Marchán Fiz y que también trató Tynianov:

³⁵⁰ Recogido en el DVD que acompaña al catálogo de la exposición *Charles Sandison. The Reading Room*, además de esto, véase: María Hirvi, “Charles Sandison”. Venecia, 49ª Bienal de Venecia, 2001; Guitemie Maldonado, “Charles Sandison”. ARTFORUM, 2003. Algunas de las obras del catálogo citado se han podido ver en la Galería Max Estrella de Madrid, durante el mes de octubre de 2006, enlazando con lo que hemos tratado ya con Bill Viola y la Caixa, Alexander Sokurov y la galería Elba Benítez.

³⁵¹ Humberto Eco, *Obra abierta*, pg. 41 y ss.

³⁵² Fernando Poyatos, *La comunicación no verbal*.

³⁵³ Wellek y Warren, *Teoría literaria*, pg. 29.

Lo particularmente concreto de la palabra es justamente opuesto a lo concreto en la pintura: cuanto más viva, más perceptible es la palabra, tanto más difícil es transformarla en el plano de la imagen. Lo concreto de la palabra poética reside no en la imagen visual que hay tras ella, pues esta parte de la palabra es la más desgarrada y nebulosa, sino en el particular proceso de transformación de los significados de la palabra, que lo hacen vivo y nuevo. Los principales medios de concreción de una palabra, la comparación y la metáfora, no tienen ningún sentido en la pintura.³⁵⁴

A partir de considerar la intraducibilidad de la imagen, se llegó a dar a la imagen características del texto, incluso se llegó a considerar el texto como metáfora no sólo visual sino dirigida al análisis de edificios, llegando a ser el texto el soporte de lo que vemos y no tanto de lo que leemos. Así el texto se convierte en texto artístico (Marchán Fiz), o bien los cuadros pasan a ser textos (también sin el “como”) en el análisis de García Berrio: “...un cuadro es ante todo un texto...”³⁵⁵ Entendiéndolo en el mismo sentido que Arnheim al decirnos que “toda representación pictórica es una enunciación”³⁵⁶. En conclusión, la noción de texto, sustentada por el espacio sensible-imaginario, se ha ampliado tanto que abarca novelas, representaciones teatrales, mensajes publicitarios, las fotografías, las arquitecturas, los films... Pero en esta noción parece flotar siempre un “como si” que, por lo general, nos remite a lo literario, aunque sea tácitamente. Nosotros proponemos un texto donde el sistema textual pasaría en todo caso a ser sistema visual, porque si texto también es un film o un segmento del mismo, ¿entonces qué es lo que estoy leyendo?

Uniendo el ansia y el declive de los análisis lingüísticos (Marchán Fiz) donde la imagen devenía texto, y si la metáfora ha venido desarrollado la dimensión no verbal, esa visualidad que los lingüistas colocan al margen de la literatura, de lo literal, podemos considerar, el texto no como-si-fuera-imagen, sino que podemos afirmar ya, que el texto es imagen, como en la citada pieza de Sandison *Origins*, donde se produciría, como afirmaba dom sylvester houédard, la identificación del icono con el logos. Aquí el texto presenta unas características que ya auguraban Barthes o Ropars, como alejamiento del signo (una falla en la semiótica) o combinatoria de elementos, pero siempre desde un plano cercano a la escritura. Con esta obra y con los argumentos vistos, el texto es una combinatoria aleatoria de elementos alejados de la escritura, o más bien del escribir. Ya podemos dejar de hablar desde una percepción metafórica, y utilizar sin miedo términos como “leer” o “lenguaje” sin que tengan un trasfondo literario: “La iconicidad [...] es un imaginario implicado en el mismo lenguaje; forma parte del propio juego del lenguaje”³⁵⁷. Ya que forma parte, y como vemos en la metáfora, nos quedamos en esa parte de formación y no de integración en él.

La imagen que proponemos no es la que nos dice Saussure (escritura como imagen, como revestimiento del habla) y que Derrida denuncia³⁵⁸. En nuestra propuesta la imagen no proviene desde un adentro que aflora en un afuera, sino que o bien procede de un texto designificado, como en *Origins*; o mejor, la imagen no es consecuencia de nada escrito, de manera que en nuestro acercamiento a la imagen el texto no hace de sostén del film o del relato, pensamos que la propia imagen puede mantener la estructura del relato, narración o como quiera llamarse.

³⁵⁴ Recogido en VV.AA., *Literatura y pintura*, pg. 66.

³⁵⁵ García Berrio, *Ut poesis pictura*, pg. 39.

³⁵⁶ Arnheim, *El pensamiento visual*, pg. 305.

³⁵⁷ Ricoeur, *La metáfora viva*, pg. 287.

³⁵⁸ Derrida, *De la gramatología*, pg. 56 y ss.

Si en la poesía concreta, en la caligrafía, la letra se metamorfoseaba en imagen, en la teoría de la imagen sucedía al contrario, la imagen devenía texto. Y ha sido este proceso tan habitual, que se establecía una mecánica sinestésica donde convertir las imágenes en palabras. El texto que proponemos quedaría fuera del discurso o de la narración que proponen los análisis semilínguísticos cuando analizan una obra, por esa misma habitualidad sinestésica que era tan rechazada en las creaciones desde el Barroco a nuestros días donde la normatividad teórica impedía el desarrollo inherente de la pintura. Son esas semejanzas funcionales entre el resultado de unas pinceladas y el resultado de un enunciado o una oración los que encorsetaron de algún modo la pintura. Calabrese al igual que otros muchos nos ofrece otro ejemplo de la utilización de texto como soporte de otra cosa que no sea literatura desde el punto de vista de la comunicación, “nunca intentará decir si una obra de arte es ‘bella’; sin embargo, dirá cómo y por qué esa obra puede querer producir un efecto que consista en la posibilidad de que alguien le diga ‘bella’. Y más aún: no tratará de explicar ‘lo que quería decir el artista’, sino, más bien, ‘cómo la obra dice aquello que dice’. En síntesis [...] el punto de vista de la comunicación quiere limitarse sólo al texto y no a los elementos exteriores a él (vida del artista, sucesos históricos, Psicología de los participantes en el intercambio de la comunicación, intuición del crítico, ‘documentos de la época, etc.’)”³⁵⁹. A nuestro modo de entender el texto que nosotros proponemos está tan alejado como el que él propone lo está de esos otros textos históricos, psicológicos, *vite*... Tanta comunicación se produce en uno como en otros.

Si nos interesa decir que el texto es imagen es para todo lo contrario y de algún modo agradecer (finalizando así la relación) la liberación de la imagen a partir de las designificaciones literarias realizadas en sus mismos estudios. En esos estudios, de alguna manera, se trata de establecer criterios de distinción entre literariedad y poeticidad, para el buen entendimiento en las disciplinas críticas, nosotros también queremos separar la literariedad de la poeticidad, en este caso, que comporta la imagen. No se trata de un mero cambio o una “ricerca di legittimazione estetica attraverso l’assunzione di modelli culturalmente qualificati per riscattare il cine dalle sue umilissime origini...”³⁶⁰. Lo que proponemos no es un simple cambio de paradigma sino estudiar la pintura como paradigma visual, predecesor de otro medio también visual, el cine, que expande ciertos valores de aquélla.

En alguna medida estamos tratando de aclarar cómo en el cine es frecuente distinguir una ópera filmada de una ópera representada en un teatro y seguramente podamos definir claramente lo que las diferencian como diferenciamos la retransmisión de una función de ballet, de las *Zapatillas rojas* (*The red shoes*, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1948). Viene a ser más difícil con la literatura o el propio teatro. Sabemos perfectamente diferenciar un libro de una película, pero no solemos hacer el ejercicio de diferenciación como lo hacemos con la ópera o el ballet o el teatro. Así como vemos que un aria es propio de la ópera, un paso es propio del ballet, un *récit*, del teatro; ¿qué es lo propio del libro? Sería ingenuo limitar un libro a la letra o a la literatura, pero hemos de reconocer esos elementos como constituyentes. De igual manera deberíamos reflexionar sobre la imagen en cine y cómo llegan a ella todos esos elementos anteriores que hemos dicho. No es que no se pueda filmar ópera, ballet o teatro, pero cuando lo hacemos lo reconocemos, pero nos cuesta mucho más reconocer cuándo la literatura le arrebató la información a la imagen.

³⁵⁹ Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, pg. 15

³⁶⁰ “búsqueda de legitimación estética por la asunción de modelos culturalmente calificados para rescatar el cine de sus humildes orígenes...” Antonio Costa, *Cinema e pittura*, pg. 50.

La linealidad narrativa fílmica se ha emparentado directamente con la linealidad narrativa literaria. La desliteraturización del film tiene que ver más con esa impresión directa de la pintura donde la mirada recorre *ad libitum* la pieza, recomponiéndola luego, como también ocurre en algunas películas.

Podríamos decir cuando se leen reflexiones semejantes a la que hace Bellour en “D’une histoire”³⁶¹, que en teoría cinematográfica hay un cambio profundo cuando la disponibilidad de las copias es prácticamente total en base al vídeo y los soportes digitales. La fragmentación del film y su posterior conversión en segmentos lingüísticos obedece a una forma de analizar los films que estaban sujetos a la oportunidad de la exhibición, a la fiabilidad de los apuntes tomados en la sala a oscuras, y a la variabilidad de la memoria. Así el film pasaba a tener un *découpage* escrito que servía en algunos casos como fuente principal de análisis. En muchos casos, lo que ha ocurrido al considerar fundamentalmente el cine como relato y por ende como narración, es que estos elementos no sólo han invadido una forma de contar, sino que han decidido su forma de significar, acomodando la imagen a las necesidades del relato.

Chiarini trata de hacer una diferencia entre simple material y estructura estética en cuanto a las adaptaciones de novelas a films. Así una novela puede ser sólo material e inspirar una película que tendrá poco de literaria. En cambio si forma parte de la estructura estética (esta diferencia entre materiales y estructura deriva de la teoría literaria de Wellek y Warren) la película podría pecar de literaria. En cambio a Visconti le concede una influencia en la estructura, que afecta al guión pero no a la plasticidad del film (*Rocco y sus hermanos*). Esto nos indica que la laxitud de las normas depende del genio que las aplique, desbaratándolas. A nosotros, aun participando de esa diferencia entre material y estructura, nos atenemos a la interacción informativa palabra-imagen como medida de “literariedad”. Por sintetizar este punto, si la situación revela el carácter (Quignard), diremos que en pintura el espacio envuelve el *mythos* (el relato). Hablaríamos de pintura literaria si el relato predomina ante el espacio. En cine, es el espacio-tiempo el que desarrolla el relato (que ya no está “comprimido”), si la narración predomina sobre esos elementos se podría hablar también de un cine literario.

Han sido extensos los trabajos que desde el campo de la lingüística se ocupan de su relación con el cine y no cabría aquí ocuparse de todos ellos³⁶², sino tan sólo hacer una referencia para observar cierto cambio en el tratamiento, que ha sobrepasado ese querer atrapar la imagen, de cercarla, sometiéndola a la dicotomía significante-significado. Podríamos decir que desde los años ochenta en el campo literario se ha abandonado la intensa búsqueda de la metanarratividad y ahora la imagen parece levitar, amarrada tan solo por la metáfora. De ello se han ocupado en *Moenia*, con especial relevancia Carmen Peña-Ardid y Antonio Monegal, caso de este último trabaja con los materiales literarios (ékfrasis, hipotiposis ...) al límite de sus posibilidades, donde “la literatura se asoma a la alteridad, a las otras artes”³⁶³.

Otros estudios reseñables en el mencionado número de la revista *Litoral* es un artículo de Buñuel donde nos dice: “las pantallas hacen gala del vacío moral e intelectual en que prospera el cine, que se limita a imitar la novela o el teatro, con la diferencia de que sus medios son menos ricos para expresar psicologías; repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo diecinueve y que aún se

³⁶¹ Raymond Bellour, *L'analyse du Film*. Pgs. 9-31.

³⁶² Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, ofrece, a nuestro juicio, una síntesis con una exposición altamente docente de cada teoría.

³⁶³ Antonio Monegal, “La imagen fugaz: el rastro de la visualidad en la escritura”, en *Moenia*, 2 (1996), pg. 310.

siguen repitiendo en la novela contemporánea”³⁶⁴. Son declaraciones del mismo tono que ya vimos en Griffith cuando alertaba ante la confusión del cine con modos de expresión de las viejas formas artísticas, en este caso con la novela. De semejante opinión es Gabriele Morelli, que en el mismo número de *Litoral* recoge una opinión de igual cariz que Buñuel. A este respecto no pensamos que Borau estuviera muy de acuerdo con lo dicho por Buñuel una vez concluido el siglo XX, o al menos llenaría de matices aquellas afirmaciones. Borau que últimamente se ha dedicado a los trasvases del cine con otras artes, presenta un estudio donde las obras cinematográficas han dado lugar a novelas. Es decir, el proceso contrario al que hemos propuesto en este trabajo.

De Borau ya vimos el intercambio entre la pintura y el cine; ahora describe, sin ánimo científico (según sus propias palabras) las fuentes de aquellas novelas que han sido antes películas o pensadas primero para el celuloide³⁶⁵. Siguiendo aquella fórmula empleada por Aumont (también por otros) según había un cinetizar o cinematizar la imagen (cinetización: un vago hacerse movimiento; y un proceso de cinematización: hacerse-cine de la pintura), Manuel Vidal, en este mismo número donde escribe Borau, nos habla también de una serie de adaptaciones que dejan aquel cliché donde el cine era subyugado por el corsé literario y más que adaptaciones, son un hacerse “cine de la literatura”³⁶⁶ llegando al equilibrio que propone el profesor Calvo Serraller donde no hay deudas que pagar con la novela porque ambos (cine y novela) “son géneros concurrentes y hasta intercambiables...”³⁶⁷.

Nuestro empeño de desliteraturización viene avalado por ese otro de desemantización recogido por Groupe μ como propuesta más radical que ahorra la semiótica hacia una significación de la imagen autónoma, esto es, sin pasar por la verbalización y por la aplicación del enfoque estructuralista lingüístico al dominio visual que “conlleva el riesgo de no ver más que lo que se lee, y de perder así lo que es específico de lo visual”³⁶⁸. Para ello separan hecho visual y relación con su enunciado como naturaleza física, de modo que éste no pierda esas dimensiones espacio temporales a las que nos referimos cuando la imagen se convierte en texto, considerando además un plano plástico y otro icónico dotados cada uno de expresión y contenido, obviando la verbalización que pasa por la bina significante/significado. Sus estudios amplían los de la percepción de Arnheim, llegando a señalar que las “características perceptivas globales sirven entonces para proseguir el análisis en el nivel de las partes”³⁶⁹, es decir, el proceso de percepción se realiza de lo global a lo particular. ¿Nos serviría esto para aplicarlo al cine y considerar su imagen globalmente en movimiento, y particularmente detenida como fotografía? Máxime cuando en uno de los apartados, analizando un vaso de cerveza y su imagen que Eco pone como ejemplo para diferenciar propiedades entre signo y objeto, se admite que podemos ser engañados por el signo que pasa a ser objeto. Así lo visto en cine, sus propiedades (aquellas que hemos visto sobre el vértigo), ¿lo harían convertirse en objeto? Pensamos que las sensaciones no son iguales cuando te deslizas en la montaña rusa que cuando lo ves, pero este engaño que produce el signo comparte tales puntos de acercamiento a la

³⁶⁴ Luis Buñuel, “El Cine, instrumento de poesía”, en VV.AA., *Litoral*, nº 234, 2003, pg. 159.

³⁶⁵ “Antecedentes fílmicos. Viajes desde el cine a la literatura.” en Carlos Heredero (coord.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Cuadernos de la Academia, nº 11/12, 2002.

³⁶⁶ Manuel Vidal Estévez, “Lo literario como presencia. Cuatro ejemplos de adaptaciones inusuales” en Carlos Heredero (coord.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Cuadernos de la Academia, nº 11/12, 2002.

³⁶⁷ Francisco Calvo Serraller, “La fotogenia cinematográfica de los artistas”, en *Arte y Parte*, nº 28, agosto-septiembre, 2000, pg. 85.

³⁶⁸ Groupe μ , *Tratado del signo visual*, pg. 22.

³⁶⁹ Groupe μ , *op. cit.*, pg., 87.

percepción “real” que, volvemos a insistir, el movimiento (su pretendida falta) no sería una de las razones para no considerar sus propiedades dinámicas, y por otra parte vemos la cosificación que produce el signo, la reificación del lenguaje cosifica la imagen (la convierte en objeto) y como proponía Arnheim, modifica sus atributos paralizando la acción.

En cierta medida los estudios del Groupe μ confirman el interés por desentrañar lo plástico de lo literario, forjando la trayectoria que hemos visto desde la cineplástica de Faure en su deseo de expresar la forma con el movimiento, a la iconoplástica de este grupo que tamiza una y otra vez los códigos retóricos, para no acabar, como diría Paul Ricoeur, en un “tópica”, demostrando la necesidad de ayuda identificativa tanto entre plástico e icónico, como en la dotación de contenido plástico a lo icónico.



Sandison libera las palabras del texto, comportándose cada una de manera particular, reaccionando unas con otras uniéndose o eludiéndose, moviéndose independientemente por la pantalla generando nuevos textos. Sandison describe el movimiento de la pieza utilizando la analogía con el comportamiento de los pájaros sobre los tendidos, donde el espacio libre es recuperado por otro.

(Aparte de haber sido exhibida la pieza en Arco 2004, agradecemos la información en detalle suministrada por Elisa Kay de Lisson Gallery, Londres y a la galería Max Estrella de Madrid el catálogo de la exposición en Koldo Mitxelena Kulturunea con sus obras).

CAPÍTULO IV MULTIPLICIDAD TEÓRICA

QUALIA CINEMATOGRAFICA

No podemos encerrarnos en un coto artístico y declinar lo que nos puedan deparar otras artes. Etienne Souriau viene a decir que el Arte es lo que hace equiparables a la pintura y a la poesía o una sinfonía y una catedral³⁷⁰ y es en este terreno común donde nosotros estamos investigando. Este mismo autor distingue un estatuto existencial que caracteriza a una serie de obras, póngase por ejemplo el oído para las sinfonías o el tacto para la escultura. Ello no obsta para que el silencio se haga presente en música con el mismo rango de acorde, o el sutil rasgado de un lienzo sea considerado escultórico (Lucio Fontana). Es decir, ese estatuto existencial, puede ser compartido. De ahí que el estatuto de la imagen pictórica la tratemos de aplicar al cine, ya que el movimiento puede ser un estatuto esencial al cine, pero existencial en ambos (existe un movimiento en pintura, como hemos visto con Arnheim y Gombrich, que podríamos llamar de grado cero, como de mera observación en graduación susceptible de determinar). Souriau habla de la preeminencia de una acción específica de las *qualia* sensibles que conforman una obra: lo sensible propio, ese universo propio donde se articula la forma artística.

Esto nos lleva a seguir analizando los diálogos en cine. Los diálogos vendrían a conformar esta fenomenología literaria que acompaña a la imagen: “El mundo presentado en el plano existencial de la representación artística, no tiene en forma alguna obligación de corresponder, rojo por rojo, azul por azul, a lo que constituye la obra en el plano existencial de su fenomenología cualitativa directa”³⁷¹. Si ya hemos visto un Cristo amarillo en Gauguin, posturas femeninas imposibles en Ingres, y mucho antes, caballos azules y prados rojos en Paolo Ucello, que enriquecen el dominio de la imaginación³⁷², ¿por qué el estatuto de los diálogos es, hasta la saciedad, imitativo de ese plano existencial, que ya nos ofrece el plano visual? Un ejemplo lo pone Barthes: “si el filme relata, en acto, el encuentro amoroso de dos personajes, este encuentro se vive ante el espectador, no tiene que ser notificado...”³⁷³ Harto frecuente es que la palabra explique, sin ser necesario, el sentido del gesto, aumentando así nuestra pereza visual: viene a ser ese actor que mientras le hemos visto beber un vaso de agua, previamente nos ha dicho: “Me voy a beber un vaso de agua”. Esta sencilla tautología, inicia el capítulo narrativo del cine invadiendo las *qualia* propias de la imagen, llegando a

³⁷⁰ Etienne Souriau, *La correspondencia de las artes*. Frente a esta posición donde prima lo artístico desde un punto de vista estético, señalamos ésta de Ernest Lindgren: “Una comedia, un poema, una novela, una escultura, una sinfonía o un cuadro, tienen algo en común: ser normalmente, obra de una sola persona, producto del genio creador de un individuo, de un artista”. (*El arte del cine*, pg. 19). Lindgren fundamenta su juicio sobre un criterio fundamentalmente técnico, en tanto analiza el cine más como artesanía que como arte, entendiendo aquella como una descomposición al detalle de los oficios o las gestiones que la forman.

³⁷¹ Souriau, *La correspondencia de las artes*, pg. 79.

³⁷² Sobre la imaginación desbordada en Ucello, véase, James Bloedé, *Paolo Ucello et la représentation du mouvement. Regards sur 'La Bataille de San Romano'*. Paris. École nationale supérieure des beaux-arts, 2005. Aquí se analizan las tres tablas (Louvre, National Gallery y Uffizi) que forman el conjunto de la batalla. Bloedé lo analiza con el lápiz el desorden geométrico que llega a descomponer el movimiento a la manera de Duchamp o Muybridge. Es un movimiento que partiendo de nuestro espacio mental, con características semejantes a la persistencia retiniana, nos lo trasladará a nuestro espacio visual.

³⁷³ Barthes, *La Torre Eiffel*, pg. 33. Cfr. con la definición que vimos de la Tragedia de Aristóteles, si los personajes están actuando, esa acción no debería añadirse un relato complementario, pues ya lo vemos.

subvertirlas o confundirlas y en muchos casos a desproveerlas de su correspondencia semántica, de su significado visual, logrando aquellas tramas pre-visibles, tan previsibles que casi no hace falta mirar para saber lo que ha pasado, puesto que ya lo hemos oído. Hemos elegido este ejemplo del agua porque es el que pone Méliès: “Si en el teatro decís: ‘Tengo sed’, está claro que no os llevaréis el pulgar con el puño cerrado a la boca para simular una botella. Es absolutamente inútil, porque todo el mundo ha oído que tenáis sed. Pero, en la pantomima, es evidente que os veréis obligados a hacer ese gesto”³⁷⁴. A nuestro entender se deja bien claro, desde el origen, que en el cine se trate de evitar las reiteraciones informativas tan habituales hoy.

Analizando las *qualia* cinematográficas, Souriau no relaciona ninguna con la literatura, indicándonos, en cambio, el estatuto del claroscuro y el del movimiento, un arte en consecuencia de síntesis que señala el eje que divide las regiones de la inmovilidad y del movimiento. Este autor nos puede aclarar más lo de la trama previsible con un ejemplo que nos ofrece de un investigador francés, Jean-François Sudre que inventó un sistema de comunicación universal “Solresol” a través de símbolos musicales, que si bien se ajustaba a la sintaxis gramatical, carecía de potencialidad artística y de todo sentido musical autónomo³⁷⁵. Algo así sucede en muchas películas y en el análisis de las mismas, se ajustan tanto a un modelo de estructura literaria que pierden toda potencialidad visual. Quizá por esto no sea loable contar con una gramática transformacional de las formas, “que nos permita referir las distintas estructuras equivalentes a una estructura profunda común, como se ha propuesto en el análisis del lenguaje [Chomsky]”³⁷⁶.

Lo que tratamos de buscar en esa correspondencia interartística es la complementariedad de lo literario con lo cinematográfico, aportando una diversidad en la percepción. Souriau establece esta correspondencia sensitiva en términos místicos relacionados con la estética de Baudelaire, nosotros la establecemos en base a la información recibida, tratando de complementar la recibida por la imagen con la del sonido, evitando solapamientos tautológicos. Algo que sabe hacer muy bien la narrativa literaria, pocas veces ésta renuncia a expresarse con palabras y dibujar por ejemplo el gesto de un personaje (dejamos, claro está, los manuscritos miniados, pero ya dijimos al inicio de nuestro trabajo que renunciábamos al cine como ilustración, en cambio podemos ver un ejemplo excepcional en *Tristram Shandy*³⁷⁷).

³⁷⁴ Recogido en Romaguera y Alsina, *Fuentes y documentos del cine*, pg. 393. Sobre esta compulsión entre gestos y palabras, es preciso señalar la diferencia que hace Lessing en *Dramaturgia de Hamburgo* al comentar los gestos que ordena William Hogarth a sus modelos (*The Analysis of Beauty*. Hay edición castellana de Miguel Cereceda. *El análisis de la belleza*. Madrid, Visor, 1997), para diferenciar el gesto significativo, el gesto pictórico y el gesto pantomímico. Así Feliu Formosa, traductor de la obra lessingiana, nos dice: “Los gestos ‘significativos’ eran los simplemente alusivos; los ‘pictóricos’, los que acompañaban a la palabra con una descripción visual del objeto; eran ‘pantomímicos’ los que sustituían totalmente a la palabra” (nota 4, pg. 93).

³⁷⁵ Jean-François Sudre, *Langue musicale universelle inventée par François Sudre*. Paris, la Vve de l’auteur et G. Flaxland, 1866.

³⁷⁶ Gombrich, *La imagen y el ojo*, pg. 117.

³⁷⁷ El libro es espléndido, tiene diálogos consigo mismo (del autor), interpela al lector, pasa de la primera a la tercera persona, de narrar algo en boca ajena a tomar él mismo la narración... Lo que más nos llama la atención son dos páginas negras que incluye cuando habla de la tumba de Mr. Yorik (pg. 31 y 32) y una página en blanco que deja a la imaginación del lector para que dibuje la mujer que él considera atractiva (pg. 415), así como la inclusión de dibujos o líneas (pgs. 417 y 418), de las cuales la que más sorprende es la que incluye en la página 538. No ilustra una descripción, pues dice: “-¡Mientras un hombre sea libre-!, exclamó el cabo describiendo con su vara una floritura así: -“ (y a continuación viene el dibujo)”. Es de una modernidad retardadora. (Laurence Sterne, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*.)

En el libro de Bordwell, ya reseñado, sobre el clasicismo de Hollywood resalta como apoyo a su tesis la aplicación de las normas clásicas transferidas de la tragedia al cine que ya hemos analizado en un capítulo anterior. Además los personajes que son el principal agente causal deben estar definidos como un conjunto de cualidad o rasgos que derivan de los modelos literarios y teatrales. Ya hemos visto con Lee y con Praz lo arriesgado de aplicar las normas de carácter literario a obras de preeminencia visual. Con la adscripción a lo literario por parte de Bordwell estamos anulando ese concepto mental que veíamos anteriormente, porque ya nos viene dado y explicitado por estar la imagen relegada al dictado de la narración, a la consecución del diálogo. Souriau se añadiría a esta tesis: “Las diferentes artes son como distintas lenguas, entre las cuales la imitación exige la traducción, un nuevo pensar en un material expresivo totalmente distinto, una invención de efectos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos”³⁷⁸. Opinión que comparte Wellek y Warren: “cada una de las diferentes artes – las artes plásticas, la literatura y la música- posee su propia evolución, caracterizada por un ritmo y una estructura interna de los elementos, que le son propios”³⁷⁹. Ya vimos al inicio la cuestión de la intraducibilidad, intentamos en nuestro estudio ver los elementos propios del cine o al menos tratarlos como tal, es decir no basar por entero la evolución del drama cinematográfico en los conceptos dramáticos aristotélicos porque hay un plus de imagen que los griegos no tenían (no tenían la articulación de planos que permite el cine), pero aún queriéndolo así, muchos autores lo hacen, el propio Aristóteles separa claramente los elementos verbales de los restantes elementos. Queda por considerar la parte visual que no puede estar condicionada a lo literario porque caeríamos en ese formalismo vacío. Podemos tener en cuenta procesos de producción, situaciones políticas e ideológicas, censura y autocensura, pero hay que aislar la imagen y tratar de analizarla lo más independientemente posible; toda vez que ya hay suficientes estudios que la ponen en relación con el signo, con la psique, con la fotografía, con el teatro, la novela... Nosotros no tratamos simplemente de sustituir la literatura por la pintura, sino establecer un proceso semejante del que se ha llevado a cabo en la teoría pictórica que ha sido capaz de desligarse de la literatura, del texto, para que esta información no se duplique y no caigamos en la tautología (en el sinsentido), o la descripción vana de imágenes.

Wellek y Warren añaden que cada expresión artística viene preformada por la tradición “que moldea y modifica el enfoque y la expresión del artista individual”³⁸⁰. Ahora bien, qué tradición aplicamos a un nuevo arte como el cine. Es fácilmente aplicable la tradición teatral, literaria e incluso fotográfica. Pero si vamos una por una vemos su no adecuación, no sólo porque las pueda englobar (el tópico de Ricciotto Canudo) sino porque las trasciende. Trasciende al teatro en su articulación de planos y espacios; a la literatura en su visualización y si ponemos en movimiento veinticuatro fotografías por segundo no tenemos automáticamente cine. En la fotografía hay un vínculo con la simultaneidad, el cine lo tiene con la secuencialidad.

Nosotros nos centramos en las teorías visuales porque al parir de la reiterada síntesis espacio-temporal, pensamos que la tradición más cercana es la pictórica y las reflexiones se deben centrar en cuestiones de representación espacial. Queremos decir: si a través de veinticuatro fotogramas por segundo no percibimos el intersticio que se produce en una secuencia, estamos hablando de que percibimos el espacio unido al tiempo que es lo que venía a decir Panofsky y corroborado por Arnheim: “La dinámica

³⁷⁸ Souriau, *La correspondencia de las artes*. Pg. 21.

³⁷⁹ Citado por Praz, *op. cit.*, pg. 21.

³⁸⁰ Wellek y Warren, *Teoría literaria*, pg., 49.

visual es una unidad indivisible, que no puede descomponerse en espacio y tiempo”³⁸¹. Es decir, ese movimiento se nos aparece en continuidad, sin ningún intervalo perceptible como discontinuo. Si cambiamos de escena, de secuencia o de plano, ese mismo intersticio, ese pequeño nervio que queda entre fotograma y fotograma, se percibe ahora como cambio de espacio. A partir de aquí el argumento o guión de una película se tiene que inscribir dentro de estas coordenadas espacio-temporales, pero se desvirtúan cuando la palabra o los diálogos anulan alguna de ellas, haciendo la secuencia más literaria, novelesca. La imbricación que proponemos con la pintura hace que la imagen maneje las unidades de acción que el propio espacio de representación conforma. Si además a éstas se le añaden las que provienen del guión porque no se han depurado, se produce un choque de coordenadas espacio-temporales en donde normalmente salen ganando los diálogos, la parte narrativa. Pensemos sólo en la economía de producción de una película, el ahorro que supone ver a un personaje notificándonos el paso de medio millón de búfalos, y no ver, en cambio, a esos mismos búfalos en el atardecer de una pradera inmensa. Lo que se habrá de estudiar es el grado de intervención, no es lo mismo el cine de los inicios, que se alterna con el vodevil que las películas de Pere Portabella o Chantal Akerman. “El núcleo central del arte literario ha de buscarse, evidentemente, en los géneros tradicionales de la lírica, la épica y el drama, en todos los cuales se remite a un mundo de fantasía, de ficción”³⁸². Ese arte literario podemos deducir que se traspasa al guión y de ahí a la imagen (como vimos a través de aquellos *tituli*), pero no debemos aceptarlo doblemente en la imagen y en el sonido que es el rastro perceptible del guión, y por ende de ese arte literario, en base también a esa “acción recíproca entre la literatura oral y la literatura escrita”³⁸³. Dicha acción recíproca la podemos observar en la publicación de guiones, donde encontramos una semejanza interna entre ellos diferente a la película. En los guiones la semejanza obvia de la palabra hace de la acción una novela, donde no vemos a los actores, ni las luces, ni los decorados, ni el movimiento. Podemos decir que hay una semejanza interna mayor entre el producto inicial (el guión o novela) y el producto final (la novela o guión publicado), que con la película, que se convierte en otro producto.

Al equiparar las reglas dinámicas en cine y pintura, al menos desde el punto de vista del *ut pictura poesis*, estamos en condiciones de aplicar algunas teorías del arte al cine, sobre todo en algunos sectores: piénsese que Arnheim escribía *El cine como arte* en la década de los treinta afirmando que muchas personas cultas niegan este carácter artístico. Según Ray Carney en nuestros días, en EE UU no existe tradición semejante a Europa de considerar una vía artística al cine. El cine, básicamente, para ellos es Hollywood en parte achacable a los círculos artísticos que consideran el mundo del cine alejado del arte real como la ópera, el ballet, la literatura, la pintura o la música. Relegándolo junto con otras expresiones artísticas como vídeos musicales, televisión, publicidad y moda. (El ejemplo en nuestros días es Woody Allen: sus películas apenas son vistas en EE UU, allí recuperan el capital invertido, siendo en Europa donde obtienen beneficios para continuar haciendo películas). En resumen Carney nos dice: “...no existe, de hecho, ningún programa universitario y ninguna revista de cine norteamericana que defienda la posición del cine como un arte, o que consistentemente se dedique a la apreciación del trabajo de los realizadores de cine del más alto calibre

³⁸¹ Arnheim, *Nuevos ensayos...* pg. 90.

³⁸² Wellek y Warren, *Teoría literaria*, pg. 30

³⁸³ Wellek y Warren, *Teoría literaria*, pg. 58.

artístico”³⁸⁴. Solo la cultura neoyorquina ha mantenido un contacto con la filmografía europea desde los años 40. Teniendo esto en cuenta, y contradiciendo a Casetti, a nuestro entender el cine no tiene la misma dignidad que cualquier otro producto cultural (si se refiere a producto artístico), no lo tiene respecto a la pintura o la literatura, más prestigiosos, frente al cine que tiene más *glamour*: “El cine es considerado popularmente como arte, pero se intenta que esta consideración no interfiera en la esfera social, donde los medios de comunicación lo han convertido básicamente en una forma de entretenimiento y en un gran negocio mediático”³⁸⁵. Aunque considerándolo producto de la cultura popular, sí tiene esa igual dignidad que los CD’s de pop o de la industria cultural en el sentido de Adorno.

Tecnología de masas, según Noël Carroll³⁸⁶, son tecnologías de segundo orden que automatizan a las del primer orden, es decir, las de la revolución industrial. La tecnología de masas distribuye un arte para su uso por esta sociedad. Aquí habría una diferencia con un arte no de masas. Éste que no es para usar sino para disfrutar. Uso y disfrute. Dotamos de finalidad al arte de Kant dándole un uso, con lo que toma cierta relevancia aquello del arte por el arte, que ahora deberíamos traducir como arte para el arte. Si en el arte de masas las obras se diseminan (y difuminan) ampliamente en el tiempo y el espacio, el goce estaría en detener el espacio y tiempo de uso presente, para hacerlo coincidir con el espacio-tiempo en que se generó la obra. Si estas tecnologías de segunda generación son prótesis de prótesis, en buena medida lo que estamos pidiendo es desasirnos de ellas para ese disfrute. Lo que estamos proponiendo en la tesis a nivel cinematográfico cabría extenderlo, con más ahínco y más estudio, a lo que ha venido haciendo buena parte de historiadores: ir a las fuentes. Implica dejar el texto conocido, ver *in situ* la obra y elaborar otro texto que a su vez será abandonado, produciéndose esa semántica histórica que veíamos con Fubini. En la Antigüedad ese contacto con la naturaleza implicaba elaborar textos más que desentrañarlos. En el Renacimiento básicamente es el texto el que incita al viaje para luego refutarlo o no. Hoy la imagen digital (televisiva, de ordenador, etc) ha homogeneizado (como en su día las diapositivas) no sólo obras pictóricas o el arte en general, sino la sensación artística.

Es en ese goce, donde hay que retrotraernos a la ingenuidad griega del contacto con la obra, hoy más complicado porque se van añadiendo prótesis, que si bien nos facilitan su conocimiento (su uso), no nos facilitan tanto su disfrute profundo. Quizá más que calificar con “arte de masas” un tipo de arte o de obras, se debería dirigir al modo en que nos llegan. De alguna forma el cine ha pecado de ilusionismo, de cierta ensoñación, de la cual no estaba exenta la pintura con el *trompe-l’oeil* y que también ha podido ser condenada por la misma razón, un entretenimiento menor, que ahora se encuentra en el centro mismo de la pintura.

Con esto la investigación: *ut pictura kinesis* se realiza no tanto por dar al cine un elevado rango social a modo renacentista, sino por aventura estética. También nos sirve para llevar la prehistoria cinematográfica a un enlace más directo con la pintura. A Deleuze le preocupaba considerablemente el linaje técnico del cine, al fin y al cabo cuando el director mira por el objetivo de la cámara está regresando a una primitiva

³⁸⁴ Ray Carney, “El cine artístico y narrativo americano (1949-1979)” en Talens y Zunzunegui (coord.), *Historia General del Cine*. Vol XI. Pg. 238.

³⁸⁵ Ángel Quintana, “Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 35, junio 2000, pg. 181.

³⁸⁶ Noël Carroll, *Una filosofía del arte de masas*. Madrid, La balsa de la Medusa – Antonio Machado Libros, S.A. 2002 (Oxford University Press, 1998). Véase también, Enrique Bustamante (coord.), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Barcelona, Gedisa, 2003.

cámara oscura con un dispositivo de registro que ya hubiera querido para sí Brunelleschi. En el presupuesto técnico se asemejan si tomamos el paradigma perspectivo como modelo de práctica científica, esta práctica saca a la luz el cine que además, como la perspectiva, no nace del lenguaje, sino de la experimentación, según propone Damisch³⁸⁷.

Cuando Deleuze³⁸⁸ pone el ejemplo del galope retratado por Muybridge, nos dice que difiere de las formas antiguas, refiriéndose, debe ser, a esa forma que podemos ver en *El derby de Epsom* (1821), porque están más lejos de la fotografía los caballos de Géricault, cargados de subjetividad romántica, que los del relieve de las Panateneas. Según nos cuenta Gombrich “algunos dijeron que era la fotografía instantánea lo que parecía irreal y que el experimento demostraba la superioridad del arte”³⁸⁹. En todo caso hemos asistido a la extrañeza provocada entre fotografía y realidad cotidiana que de alguna forma hemos dejado concretado esa naturaleza fotográfica del cine en lo que concierne solo al soporte físico-químico. Por otra parte que la fotografía era diferente de la realidad y del arte lo prueban algunos modelos que a mitad del XIX, no se oponían a posar desnudas para pintores y escultores, volviéndose las más recatadas ante la fotografía, que haría la pose pornográfica.

Existen películas y autores que ofrecen la posibilidad de establecer el paralelismo con la pintura. Sin estar de acuerdo con lo analizado por Fernando González en su apreciación sobre el cine de Murnau, que, a nuestro juicio, apenas ofrece citas explícitas, aunque sí construye los planos a modo pictórico. Cuando González dice que Murnau se sirve de la “pintura como referente iconográfico”³⁹⁰ nosotros entendemos por referente iconográfico aquella evolución que nos presenta Louis Réau de la *semántica icónica*³⁹¹, donde los artesanos o artistas, independientemente del texto, fijaban el tema de la pieza basándose en una obra anterior. Esta independencia del texto queremos resaltarla, pues es capital en nuestra tesis y es algo que confirma también el propio Panofsky, cuando siguiendo el rastro identificativo de algunas piezas, el texto ha perdido ya su relación iconográfica con la imagen, y son otras imágenes las que servirán en la identificación: “Estaríamos completamente perdidos si tuviéramos que depender exclusivamente de las fuentes literarias”³⁹². De este modo cuando Mitchell³⁹³ nos dice que el reconocimiento de los temas en Rafael o Miguel Ángel se nos hace visible cuando ya conocemos el tema por otras fuentes. Bien, una de éstas puede ser la misma pintura, la imagen, no necesariamente el texto. Es la evolución icónica de Réau. Cómo si no explicar la evolución en el tema de la Anunciación, el abandono de las filacterias por ejemplo. El texto bíblico ha permanecido igual todo el tiempo (no dice si el ángel aparece por derecha o la izquierda, si el libro está en las manos de la Virgen...) y el cambio en la imagen ha sido notable, pasando por las condiciones que propugna este misterio (sobre todo en el siglo XV), también llamado Coloquio Angélico, hasta llegar a la simpleza de la *Anunciata* de Antonello da Messina (c. 1473). Si se quiere, se podría hablar de dichos cambios sin tener que reconocer los múltiples requerimientos teóricos de ajuste al tema, o bien podemos sumergirnos en esa cantidad ingente de textos para desentrañar un sistema intelectual que supedita la percepción visual. Como bien dice Francastel, no hay un solo tipo de ver una pintura, sino que “una imagen es un punto de

³⁸⁷ H. Damish, *El origen de la perspectiva*.

³⁸⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, pg. 18-19.

³⁸⁹ Gombrich, *La imagen y el ojo*, pg. 42.

³⁹⁰ Fernando González, *Op. cit.*, pg. 105.

³⁹¹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, Tomo I, Vol. I, pg. 16.

³⁹² Panofsky, *Estudios sobre iconología*, pg. 22.

³⁹³ Mitchell, *Picture Theory*, pg. 223.

partida”³⁹⁴, así si entendemos que la pintura es un arte sincrónico por excelencia, los pintores privilegian un momento de la Anunciación o bien eligen plasmar una sucesión de acontecimientos (dentro del tema se podría señalar cinco momentos: *salutatio*, *conturbatio*, *annuntiatio* –*humanitatis* y *divinitatis* – *quomodo* – el modo de este nacimiento milagroso - y *acceptatio* o *fiat*) como hacen Simone Martini o Fra Angelico (*salutatio* y *conturbatio*) en esa yuxtaposición espacial que asemejaría a los fundidos encadenados o la superposición de imágenes en el cine que veremos a propósito de *Corazonada* y sus decorados adyacentes, sin que las filacterias necesariamente hagan acto de presencia³⁹⁵.

Para Mitchell el *ut pictura poesis* desemboca en *ut pictura theoria* para el arte moderno o vanguardista, sucediéndose una serie de teorías que acompañan a este arte que nosotros podemos llamar contemporáneo³⁹⁶. Él mismo recoge en la obra que estamos comentando, que “teoría” procede del griego “contemplar”, de manera que podríamos concluir que esa teoría ha estado unida a la *pictura*, puesto que no hay otra forma de verla, si no es contemplándola. En el arte contemporáneo se suceden los textos teóricos como se ha hecho numerosas veces a través de la Historia, si bien en otras ocasiones los actores eran otros. No estamos hablando de aquellos que delimitaban a través del texto la concepción de la obra, sino de aquellos que quizá por el hecho de poseerla la convertían en un bien preciado. La Iglesia y el mecenazgo particular han establecido, si no teorías, sí “discursos” sobre obras llegándolas a convertir en obras de arte y aunque sería difícil determinar el grado de incidencia de la teoría en la creación, en el caso del cine, la progresión de teorías textuales ha condicionado la creación fílmica por su vulnerabilidad a la seducción del logos.

Siguiendo a Berriatúa³⁹⁷, vemos a Murnau, que construye generalmente sus películas o sus secuencias a partir de la impresión pictórica de un cuadro, recreará su clima visual, pero no copia el cuadro en concreto. El montaje, a diferencia del clásico que se basa en respetar el eje de 180°, se produce de diversas maneras: por la mirada, línea imaginaria entre los ojos y el centro de interés de lo que ve; por analogía de encuadre, de actitudes, de movimientos... La tensión dramática dentro de la secuencia o el plano, no la consigue solo con la música, como estamos acostumbrados (es curioso cómo la música sabe ya lo que los personajes todavía ignoran), sino que logra esa

³⁹⁴ Francastel, *La figura y el lugar*, pg., 35.

³⁹⁵ Hay un pequeño recopilatorio, anónimo, donde se puede seguir visualmente el abandono de las filacterias en la imagen: *La Anunciación*. Londres, New York, Phaidon Press Limited, 2004. Además para un seguimiento de este tema, véase: Philippe Faure, *Les Anges*. Paris, Cerf, 1988 ; John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*. Paris, Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 1970 ; Jean Paris, *L'Espace et le regard*. Paris, Seuil, 1965 ; *L'Annonciation*. Cremona, Éditions du Regard, 1997 ; Lucien Rudrauf, *L'Annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*. Paris, Imprimerie Grou-Radenez, 1943 ; Giulia Sissa, *Le Corps virginal*. Paris, Vrin, 1984 ; Jeanne Villette, *La Maison de la Vierge dans la scène de l'Annonciation*. Paris, Laurens, 1941 ; Marina Warner, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto a la Virgen María*. Madrid, Taurus, 1991; Aleksandra Wasowicz, « Traditions antiques dans les scènes de l'Annonciation », *Dialogues d'Histoire ancienne*, 1990, 16, n° 2. A este respecto es interesante recordar una respuesta de Godard en relación a *Yo te saludo, María*, así : « ¿El cine no funciona con la palabra ? No en principio. Funciona también sobre la palabra, pero no en principio. El catolicismo tampoco ha funcionado al principio con la palabra, ha funcionado con la imagen. Jesús multiplicó los panes y los peces, y después creó la leyenda. Primero llegaba a la mujer adúltera, y después Él hacía el comentario. Posteriormente, la Reforma suprimió imágenes, entre ellas la de María, tal vez porque el protestantismo tenía una visión menos sana de la sexualidad... No menos sanas, pero diferente. » (Entrevista recogida del programa de mano del estreno en Madrid en cines Alphaville el 19 de junio de 1985, que a su vez extracta la entrevista de *Le Nouvel Observateur*).

³⁹⁶ Mitchell, *Picture Theory*, pg. 222.

³⁹⁷ L. Berriatúa, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*.

tensión por líneas compositivas, con el decorado deformado, varios puntos de fuga, diagonales e inclinación de líneas opuestas de plano a plano... Parece que estemos hablando de un escenario barroco compuesto por Bernini, con las directrices conceptuales de Wölfflin, y al mismo tiempo son esos elementos los que hoy se estudian en psicología general, como correspondencia entre imágenes, para el estudio de la percepción del movimiento real. Es precisamente Murnau el autor que nos hace estar en desacuerdo con Deleuze, puesto que nos proporciona esos elementos que requería Deleuze para la profundidad de campo antes que Renoir en *La regla del juego* (1939).

Ya dimos razones por las que no partíamos nuestro trabajo desde los presupuestos estructuralistas. No obsta para que según el ‘principio de asimilación’ desarrollado por Susanne Langer admitamos una absorción de ciertos elementos de otros lenguajes. Deberíamos investigar si podemos aplicar aquel principio del campo de la lingüística, pasando por lo musical y ver si somos capaces de hacerlo en cine. Al igual que hacíamos un intento de transposición terminológica de la historia del arte, ahora, lo hacemos de la literatura, v. gr. cuando hablamos de lenguaje cinematográfico (no diferenciamos entre manejar un lenguaje o ser el cine un lenguaje mismo) nosotros nos referimos a los progresos de una película a otra en términos de índole netamente visual y de economía literaria. La investigación se acercaría a la evolución de la “música programática” donde en un primer momento podemos asociarla con Heinrich C. Koch (1749-1816) que basaba sus reglas de composición melódica en los principios más rigurosos de la retórica verbal, comparando los componentes de una frase musical con un sujeto y un predicado³⁹⁸. Más adelante y ya dentro de la música programática propiamente dicha, ésta se relaciona con la poesía o la narrativa pero no por medio de figuras retóricas, sino mediante la sugerencia imaginativa, trascendiendo el programa. Aquí podemos destacar a Berlioz (1803-1869), con múltiples referencias literarias en sus sinfonías, v.gr. *Symphonie fantastique*, 1830 o *Harold en Italie*, 1834, y que no son óbice para el impulso sinfónico de finales del XIX, así Liszt (1811-1886) ampliará aquel registro a cuadros, mitos y filosofía, como podremos observar también en Richard Strauss (1864-1949).

Básicamente los programas se pueden dividir en descriptivos y filosóficos, aunque ambos se imbrican, cuanta más descripción de detalles, obviamente más se acerca al primero, dentro, claro está, de la naturaleza abstracta de la música. Hasta aquí, lo que podría ser un equivalente cinematográfico de las adaptaciones, pero quedaría por estudiar el valor semántico de las palabras, no ya en la música programática sino en la ópera, que se acerca más, como espectáculo, al cine. Según recoge Gillo Dorfles³⁹⁹ la opinión de Susanne Langer a este respecto es que no importa que las entendamos o no, así podríamos decir, un tanto precipitadamente que el mayor valor semántico de las palabras en la ópera reside en el libreto, al igual que en el cine, residiría en el guión. Lo que no nos excusa para investigar esa fuerte presencia de la palabra en Heinrich C. Koch, pasando por el *singspiel*, hasta ese evanescente *sprechstimme* donde las palabras ya han sufrido aquella disgregación lingüística que podemos ver en Joyce y más que palabra se recupera la voz sin la mística gregoriana⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Vid. Heinrich Christoph Koch, *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

³⁹⁹ G. Dorfles, *El devenir de las artes*, pg. 51 y ss.

⁴⁰⁰ Vid. Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, 2. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2000. Pgs. 593-595.

Bajo las *qualia* de Souriau, podemos decir que el guión no es la esencia del cine, como la partitura no es la esencia de la sonata. Los signos escritos en ella deben ser transformados, descodificados, para que otorguen su plena riqueza musical. De igual manera ocurriría en el guión, aunque la fuerza del signo escrito es tal que pasa al film, más que transformado, “enriquecido” de imágenes. En el guión nos es más difícil hacer una lectura del modo que haríamos una lectura de partitura, el ejercicio de abstracción sería mayor en ésta. Actualizar lo sensible cuesta menos en el guión y nos dejamos arrastrar por el significado/significante de la palabra, donde la imagen se convierte en acompañante de lustre. En cierto modo, podemos suscribir las palabras de Barthes sobre la música y el canto, máxime cuando hemos visto que en él la palabra, fuera del lenguaje, más que depositaria, es coadyuvante de significados; así, a la pregunta ¿qué es la música?, responde:

“es una cualidad del lenguaje, Pero esta cualidad del lenguaje no tiene nada que ver con las ciencias de lenguaje (poética, retórica, semiología), pues al volverse cualidad, la parte de lenguaje promovida es lo que éste no dice, lo que no se articula. En lo no dicho es donde se alojan el goce, la ternura, la delicadeza, la satisfacción, los más delicados valores de lo Imaginario. La música es a la vez lo expreso y lo implícito en el texto: lo que está pronunciado (sometido a inflexiones), pero no articulado: lo que a la vez está fuera del sentido y el sinsentido, metido plenamente en esa significancia que la teoría del texto intenta hoy día postular y situar. La música, como la significancia, no tiene que ver con ningún metalenguaje, sino solamente con un discurso sobre el valor, el elogio: un discurso enamorado; toda relación “satisfactoria” – satisfactoria en cuanto consigue decir lo implícito sin articularlo, a saltar por encima de la articulación sin caer en la censura del deseo o en la sublimación de lo indecible – puede con justicia recibir el calificativo de musical. Es posible que las cosas sólo tengan valor por su fuerza metafórica; es posible que éste sea el valor de la música: el de ser una buena metáfora”⁴⁰¹.

Cuando hablábamos de no dejar todo al albur del signo y enunciado porque habíamos conseguido unas películas previsibles, cabría llevarlo incluso a la crítica cinematográfica que no ha sabido, por lo general, asimilar películas como *Exótica* (Atom Egoyan, 1994). En la mayor parte ocurrió lo que nos decía Kuspit, la imposibilidad de convertir la imagen en lectura, y el mismo Egoyan lo refrenda⁴⁰², su legibilidad automática es difícil o imposible de hacer. En ese afán de análisis sintáctico, muchas veces se retrotrae la película, su imagen, al estado embrionario de guión. En esta película, por decirlo de una forma breve, se aplican los conceptos visuales que hemos estado analizando, a la propia estructura del guión, incluso, diría, a su génesis: “Egoyan evita contar la sucesión de acciones, rechaza verbalizar el paso de las imágenes. Dicho intento –llevado a cabo fiel y torpemente en los resúmenes de prensa– sólo desvelaría las incongruencias y las insignificancias de una imagen que no quiere plegarse a su relato. O mejor, de un relato diferente de aquel dominado por una palabra plena –el conocido cine clásico de antaño– y de aquel otro dominado por una palabra huera –el denostado cine estándar de hoy en día”⁴⁰³. El discurso descriptivo habitual en cine pasa a ser un discurso hermenéutico, donde el espectador debe forjar sus propias conclusiones, recomponiendo la unidad de la película, o más bien, su unidad de la

⁴⁰¹ Barthes, “La música, la voz, la lengua”, en *Lo obvio y lo obtuso*, pg. 278. También, sobre la incidencia de la palabra en la música, véase “El grano de la voz”, *ibid.* (pgs. 262-271).

⁴⁰² Vid. Weinrichter, *Emociones formales. El cine de Atom Egoyan*, pg. 20

⁴⁰³ Luis Alonso García, “Los mundos cerrados de Atom Egoyan” en *banda aparte*, nº 3 – octubre 1995, pgs. 8-19.

película. El acto del habla ha pasado a otra parte donde ha adquirido su autonomía y así la imagen visual puede obtener su propiedad pictórica, como ya sucedía en Ozu: imagen presentacional y voz representacional⁴⁰⁴. De esta manera debemos empezar a dar otro sentido a lo de leer la imagen. Eisenstein⁴⁰⁵ lo usaba refiriéndose a la imagen desde parámetros fundamentalmente musicales, Noël Burch⁴⁰⁶, lo reelabora con este sentido disyuntivo que a nosotros nos prepara para el *ut pictura kynesis*.

Retomando de nuevo el cine de Egoyan y ya que empezamos con el lema horaciano, se lo aplicamos:

*Como la pintura es la poesía: habrá una que, si te hallas más cerca
te cautivará más, y otra, si estás más lejos;
ésta ama lo obscuro, querrá ser vista con luz esta otra
que no teme la penetrante agudeza del juez,
ésta gustó una vez, ésa gustará repetida diez veces.*

Frente al cine clásico donde el final de la película era una consecuencia de la resolución de todas las tramas y subtramas (*plots* y *subplots*) abiertas de la diégesis, y por tanto si la película nos había gustado la podíamos ver, incluso, diez veces, fijándonos más de cerca en los detalles, *Exótica* no permite repetir el primer gusto de asombro, quizá tenga que ver más con el mítico encanto de las poesías orales, donde el deleite está en contar, en animado simposio, la embriaguez que produjo aquella irreplicable oda. Su final nos proporciona algo así como una clave que permite recomponer el sentido de aquellas secuencias que tenían una gran potencia visual pero cuya subtrama no quedaba resuelta a la manera clásica, precisamente porque lo que hace es quebrarla, desintegrando la misma imagen que forma. En un segundo pase nada queda ya del hermetismo y reconocemos que aquella potencia visual venía dada por la especial relación palabra-imagen. La penetrante agudeza del juez no pide ya la repetición de la mirada, ansía diez obras con denuedo, asombrarla⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Vid. Yaujiro Ozu, *Carnets: 1933-1963*. Paris, Éd. Alive, 1996. Además, véase, Carlos Martí Arís, *Silencios elocuentes*. Barcelona, UPC, 1999; René Palacios, *Yasujiro Ozu*. Valladolid, Semana Internacional de Cine, c. 1979; Nuria Pujol y Antonio Santamaría (eds.), *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu*. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana - A Coruña, Centro Gallego de Artes da Imaxe, 2000; Antonio Santos, *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*. Madrid, Cátedra, 2005.

⁴⁰⁵ S. Eisenstein, *Reflexiones de un cineasta*.

⁴⁰⁶ Burch, *El tragaluz del infinito*.

⁴⁰⁷ Sin pretender una ilación directa con la obra artística, sí que nos parece adecuado el siguiente soneto de Shakespeare, en ese ansia de belleza, sea ésta cual fuere: "No dejes, pues, sin destilar su savia,/ que la mano invernal tu estío borre:/ aroma un frasco y antes que se esfume/ enriquece un lugar con tu belleza. / No ha de ser una usura prohibida/ la que alegra a quien paga de buen grado;/ y tú debes dar vida a otro tú mismo,/ feliz diez veces, sin son diez por uno. / Más que ahora feliz fueras diez veces,/ si diez veces, diez hijos te copiaran:/ ¿qué podría la muerte, si al partir/ en tu posteridad siguieras vivo? / No te obstines, que es mucha tu hermosura/ para darla a la muerte y los gusanos." (William Shakespera, *Sonetos* (Selección y traducción de Manuel Mújica Láinez). Madrid, Visor Libros, 1999).

VARIA TEÓRICA

En el estudio que hace Robert Stam sobre las diferentes teorías del cine, y después de hablar de Ince, Chaplin o Griffith, es un lugar común ya, caracterizar al cine como séptimo arte, lo que “concedió implícitamente a los artistas del cine el estatus que ya poseían escritores y pintores”⁴⁰⁸. La historia del arte nos ha enseñado que ese estatus no se alcanza automáticamente y, ni siquiera, aquellos artistas que lo son, lo son siempre; y aunque los citados lo sean, el calificativo de arte se adjudicó demasiado temprano en comparación con las artes plásticas.

Lindsay nos ofrece una serie de ejemplos de aquel paralelismo visto en pintura y poesía, analizado en base al *ut pictura poesis*, ahora aplicado al cine. Después de una pequeña introducción un tanto literaria de la película de Griffith *Avenging Conscience* (*Conciencia vengadora*, 1914), para resaltar un momento trascendental, recurre a los cuadros del pintor simbolista inglés George Frederick Watts (en concreto, *Love and Life*, 1885) para evocar el sentimiento que le produjo al leer los cuentos de Poe en los que está basado la película. Pero en esta película podemos ver algo más respecto a lo netamente cinematográfico. Al llegar a cierta escena Lindsay nos dice: “Al público no se le advierte que ahora comienza un sueño. Para comprenderlo, uno debe ver la película al menos una segunda vez”⁴⁰⁹. Aquí vemos un ejemplo de cómo avanza el lenguaje cinematográfico, constituyendo sus códigos artísticos (espaciales) de manera que hoy percibimos fácilmente esos cambios de espacio, haciendo presente la teoría de Francastel en donde propone que el espacio no es un dato a priori, sino el producto de una construcción mental ligada al desarrollo socio-cultural de cada momento⁴¹⁰. Probablemente en películas anteriores pondrían un intertítulo diciendo “sueña”, pero aquí el director se arriesga, a pesar de que no sea fácil entenderle.

El propio director, Griffith, sabe los riesgos: “... el hecho es que no sabíamos contar por imágenes, no sabíamos obtenerlo todo de la cámara. El error, en una palabra, nacía del hecho de que durante mucho tiempo se confundió un modo de expresión completamente nuevo con viejas formas de arte”⁴¹¹. En estas mismas declaraciones Griffith hace un breve resumen de cómo el cine se va llenando de palabras: de una idea expresada en unas pocas palabras se pasa a doscientas cincuenta palabras y a un seguimiento teatral, de ahí que aludiera a la confusión con viejas formas artísticas; hasta que el primer plano y el montaje paralelo aumentaron los elementos de cualificación cinematográfica. Lindsay refleja esas inquietudes: “Son los objetos en movimiento, no los labios en movimiento, quienes crean las palabras en el cinematógrafo. [...] El cinematógrafo se encuentra tan alejado del teatro como de la literatura. Su analogía más cercana con la literatura es, quizás, la historia corta o el poema lírico”⁴¹². Es decir, volvemos a encontrarnos con lo que estudiamos en el capítulo “Tradición del *ut pictura poesis*”: a Lindsay le da igual un poema, un cuadro o una película en tanto le provoquen emociones diferenciadas. A nuestro entender, él quiere leer un poema, ver un cuadro y una película, pero no ver una película como leía

⁴⁰⁸ Stam, *Teorías del cine*, pg. 48.

⁴⁰⁹ Lindsay, *El arte de la imagen en movimiento*, pg. 166.

⁴¹⁰ P. Francastel, *L'image, la vision et l'imagination*.

⁴¹¹ Recogido por Brunetta, *Nacimiento del relato cinematográfico*, pg. 72. Según apunta Caparrós Lera en su bibliografía de *Introducción a la historia del arte cinematográfico*, otros testimonios sobre Griffith pueden consultarse en la obra escrita por la esposa de Griffith, Linda Arvidson Griffith (Jonhson), *When the Movies were Young*. Además, entre otros, véase, Francesc Blanquer, *et al.*, *D.W. Griffith*; Lilliam Gish y Ann Pinchot, *The movies, Mr. Griffith and Me*; Robert Morton Henderson, *D.V. Griffith. His Life and Work*.

⁴¹² Lindsay, *op. cit.*, pgs. 198 y 201.

el poema o analizaba el cuadro. Provocar la sinestesia pero no que quede imbuida o enmascarada. No se trata de ver si es mejor la novela, el cuadro o la película. Por lo que comenta, no espera encontrarse las mismas emociones al leer un relato que al ver la película. Lo que estamos viendo con Lindsay es la concurrencia de términos desplegados en torno al cine y que no solo provienen de la literatura. Aboga por un cine que no ilustre: “Una lista de las palabras de un poema y el conjunto de imágenes aparentemente equivalentes que forman una película deben adoptar formas de expresión totalmente diferentes. De lo contrario podría ser como intentar ver un perfume o escuchar un sabor”⁴¹³.

Si con la semiótica no sabíamos dónde se había producido ese punto de inflexión en el que la imagen pasa a ser signo lingüístico, en la historia del cine parece ser que este principio lo podemos hallar en Béla Balázs quien, según Stam⁴¹⁴, sostenía, entre otras cosas, su carácter lingüístico y un aprendizaje basado en una gramática con declinaciones y conjugaciones. En sus estudios podemos observar: “En ocasiones, el director sólo trata de ofrecer por medio del montaje una metáfora literaria. [...] Estamos ante una traducción a imágenes visuales de una imagen literaria”⁴¹⁵. A la vista de nuestra tesis, no cabría una mayor perversión que la propuesta, si tenemos en cuenta que la metáfora es intrínsecamente visual y sus posibles significados vienen determinados por las diferentes asociaciones de imágenes. No cabe traducción alguna, si acaso es la metáfora literaria la que hace esa traducción o esa inversión. Balázs ve un sin sentido ciertas películas vanguardistas basadas en un ritmo “musical”, es para eso para lo que entre otras cosas hemos acudido a Arnheim, donde podemos hallar diferentes significaciones a esos planos no narrativos que a Balázs le desconciertan, quizá por esa vinculación que hace con la literatura. De ahí nuestro interés en estudiar esas otras vinculaciones del cine con otras ramas artísticas.

También Alexandre Astruc va a servir como adelantado de ese cine basado en lo literario y con un cierto amargor ante el cine de las vanguardias donde había unas fuentes poéticas y pictóricas. A nuestro entender Astruc propone el término *caméra-stylo* no solo con el afán de tomar la cámara y “escribir”, sino también de dejar constancia con la repentina facilidad de quien saca lápiz y papel y toma nota para registrar lo fugaz. Utilizar la cámara de 16 mm. como un equivalente (esto del equivalente será retomado por Truffaut) del lenguaje literario, no como más tarde dirá Agnès Varda de hacer una película igual que se escribe un libro. No obstante Astruc está determinado a buscar un lenguaje cinematográfico a modo del literario al modo de novelas, incluso ensayos, dispuesto a escribir con la cámara como el escritor esas obras, aunque por otra parte propone la anulación del guionista, al que ve como un intermediario innecesario. La cuestión del equivalente se verá desde este punto de vista, con escenas filmables o infilmables en busca de una cierta fidelidad al texto, que será resuelta por vía de la banda sonora.

Grosso modo podemos decir que toda la inquietud de las vanguardias históricas tiene su correlación cinematográfica como analizamos en el capítulo “Cine de vanguardia” y fundamentalmente ese desprendimiento literario sucedido en todas las artes, (incluso como vimos en la propia literatura) afecta a las teorías cinematográficas en forma de relación del cine con otras artes (pintura, escultura, arquitectura o música). Ya hemos visto a Lindsay pero también Survage hace referencias a la pintura y al ritmo coloreado equiparable al ritmo sonoro de la música, Abel Gance a la música de luz y

⁴¹³ Lindsay, *op. cit.*, pg. 303.

⁴¹⁴ Stam, *op. cit.*, pg. 47.

⁴¹⁵ Béla Balázs, *El film*, pg. 93.

Elie Faure a la arquitectura en movimiento. Haremos una breve reseña de estas cuestiones, analizadas en considerables trabajos:

Epstein, Delluc, Dulac, Léger y Hans Richter, con sus teorías ligadas a la plástica en contrapartida a esa otra tendencia “literaria”, que en Balázs tendría uno de sus inicios hasta llegar a los sesenta. Así, de una parte, para unos la esencia cinematográfica estará en su relación con las artes plásticas y para otros lo estará en su vínculo literario. Pero no trataremos de caer en un maniqueísmo infructuoso, toda vez que el mismo Balázs hace unas referencias al hombre visible propio de una cultura visual, que sustituya al hombre legible proveniente de la escrita. Y no sólo eso, también señala el cuidado a tener con la palabra en la imagen, la cual “debe insertarse en la composición de la imagen para acrecentar acústicamente su efecto visual y no alterarlo. La palabra no deberá atraer nuestra atención en el instante en que la imagen visual exprese algo importante”⁴¹⁶. La contraposición entre Lindsay y Balázs, como punto de partida de dos teorías, es meramente referencial, de modo que en Lindsay no encontramos esa tendencia de Balázs a la descripción del plano o la secuencia. Entendemos esa apuesta por el lenguaje de Balázs, en ese empeño por describir (tarea acaso imposible) las acciones de las películas, será una costumbre que determine el análisis textual.

Esto mismo lo podemos reseñar en Eisenstein con el que no hemos coincidido en otros apartados (en cierta medida la teoría del montaje soviética está cercana al formalismo ruso, con base en los estudios literarios) y en cambio ahora podemos ver en un manifiesto de 1928 sobre el sonido unos puntos en lo que armonizamos cuando alude que el sonido no debe coincidir con la imágenes y el gran fárrago explicativo que suponían los intertítulos que deceleraban notablemente el ritmo del film⁴¹⁷.

Realmente esa aversión al sonido se relaciona con la que sentían las vanguardias por la literatura asociada al cine. Con esto queremos señalar nuestra teoría donde decíamos que la banda de sonido se hizo depositaria del desarrollo dramático, históricamente hablando, mezclándose de esta manera los tiempos y espacios que generaba lo visual y lo sonoro. Es un rechazo semejante al que tiene Chaplin sobre los *talkies*, que le llevará a tratar la palabra como un efecto sonoro que realce sus cualidades físicas (tonales podríamos decir). Por un lado Chaplin nos dice que el teatro no tiene nada que ver con el cine y por el otro nos dice que el sonido destruirá el viejo arte de la pantomima, que también lo vimos en Méliès. En general los autores que relacionan el cine con las artes plásticas (Chaplin lo relaciona con la pintura) y la poesía (relación sinestésica) tienden a rechazar el protagonismo de la palabra y tienden a propugnar la imagen como la base de la acción dramática. Y no es desacertado esa alusión a la pantomima ya que si seguimos los estudios de la mimesis, diferentes autores (desde Hauser hasta Tatarkiewicz) proponen el mimo como resto permanente de la original acepción del término.

A nuestro entender tanto Méliès, Chaplin, Gance, Eisenstein... no es que rechazaran el sonido como avance técnico, el rechazo era de orden estético, es decir temían que la palabra se hiciera con la acción de la secuencia, que fuera reiterativa respecto a la imagen, y en el caso de Eisenstein, al no ejercerse como contrapunto, hiciera del montaje un mero ejercicio de unión. Por diferentes testimonios (Darius

⁴¹⁶ Béla Balázs, *El film*, pg. 199.

⁴¹⁷ Se trata de un texto firmado junta a Pudovkin y Alexandrov, “Contrapunto orquestal” (Zaiavka), en *La vida del arte (Zhizn Iskusstva)*, nº 32, 1928. Recogido en Romaguera y Alsina, *Textos y manifiestos del cine*, pg. 476-479.

Milhaud entre otros⁴¹⁸) podemos entender que el registro del sonido simultáneo de la voz con la imagen, era más una obsesión de las grandes productoras para mostrar los avances técnicos, aunque conllevara un significado primario, y atraer así al público, más que por el sentido que podía tener lo dicho en esas frases. Lo que ha venido siendo una constante hasta nuestros días. Esta diferencia entre sonido e imagen ha tenido su repercusión en los nuevos cines de los sesenta, así Bazin propone una dicotomía entre la imagen y el diálogo, de forma que “la imagen y el sonido no deben repetirse jamás”⁴¹⁹.

En su momento ya vimos una cita de Tynianov donde la palabra se nutría básicamente de metáforas; podemos decir que ese aspecto del formalismo ruso nos parece interesante, pero nos interesa más esa derivación de la *Poética* que venimos defendiendo: el drama reconvertido en banda sonora, no en imagen. Por decirlo brevemente, ellos derivan la tragedia como espectáculo global trasladado íntegramente al cine. Nosotros mantenemos que las reglas de Aristóteles para la tragedia son exclusivamente teatrales, literarias, sujetas a unas unidades de espacio, tiempo y lugar determinados, con una información que puede quedar condensada en imágenes que tienen su propia unidad espacio-temporal y cuya información no debe caer en la tautología, ni ser subsumida por la información contenida en la banda sonora.

Robert Stam en su obra recopilatoria hablando sobre el realismo de Kracauer se hace la siguiente reflexión: “Un escéptico, sin embargo, podría preguntar por qué una película rodada a partir de una representación teatral o un plano de una pantalla de ordenador son menos ‘reales’ que el plano de un bosque”⁴²⁰. A nosotros nos causa cierta sorpresa las “protestas” que se hacen cuando se trata de buscar cierta esencialidad en el cine que no provenga de lo literario. En cualquier caso volvemos a recurrir a Arnheim y al dinamismo de las acciones, propio del cine que ya citamos cuando decíamos que si ésta no existe, se cosifica. Con ello no intentamos decir si es más o menos realista, sino para indicar que hay una cierta tendencia que busca no la esencia del cine como las vanguardias, pero sí cierta especificidad (en relación con las *qualia* artísticas de Souriau) que trate de responder a los supuestos escépticos de Stam⁴²¹.

Llegamos a los sesenta con una explosión de teorías, donde el *auteur* ya no sólo concierne al director o guionista sino también a las diferentes posiciones teóricas, incluso dentro de una corriente (Truffaut diferente de Godard...), pero el peso literario es todavía muy notorio dentro de la teoría y aunque Truffaut en sus primeras manifestaciones teóricas quisiera abolir la adaptación literaria, veremos que en sus películas no le es tan fácil hacerlo, como lo será en la trayectoria de Godard, o el afán de Agnès Varda por hacer una película igual que si escribiera un libro. Pero no podemos considerar la Nueva Ola francesa como un conjunto homogéneo (*vid.* Rohmer). Lo que sí podemos observar es la permanencia constante de esa conexión literaria desde Balázs a nuestros días, en donde hasta los recopiladores de teorías –en teoría objetivos- se sienten más seguros cuando pisan el terreno literario. Paralelamente ese afán investigador en el ámbito de las artes plásticas no ha quedado olvidado, sigue minoritariamente, después de las vanguardias, en los nuevos cines de los sesenta, figuras como Ritcher o Jonas Mekas, se encargan de mantener el espíritu vanguardista

⁴¹⁸ *Vid.* “Las innovaciones técnicas” en Romaguera y Alsina, *op. cit.* pgs. 470-494, concretamente Darius Milhaud, “Dos experiencias de film sonoro”, pgs. 480-484.

⁴¹⁹ Bazin, *¿Qué es el cine?* pg. 145.

⁴²⁰ Stam, *op. cit.*, pg. 99.

⁴²¹ Hay un cierta metodología, semejante en Stam y en Gomery, por la cual se lanza al lector un batería inmensa de preguntas, sin responder, ya que su respuesta equivaldría a una tesis cada una de ellas, pero crea tal inquietud y escepticismo que se acepta cualquier proposición que nos saque de ese dédalo inquisitivo.

de plasticidad disociada de lo narrativo-literario. El propio Abel Gance puede servirnos como figura que a lo largo de su carrera mantiene esa postura de preeminencia de la visión frente a un cine narrativo: “Que no se me haga decir que no hace falta una historia, e incluso una buena historia, para hacer un film polyvisado; digo únicamente que no se debe sacrificar el cine a la narración y que hay que darle las alas de la poesía que, hasta el momento, sólo han sido para mí unos muñones de pingüino”⁴²².

Como propone Roger Odin⁴²³, la Gran Sintagmática es la herramienta más eficaz para analizar un film, pero no para analizarlos todos. Al igual que Metz⁴²⁴ se construye su paradigma, nosotros bien podemos salirnos de él, sobre todo si no buscamos el significado (en cuanto a producción de sentido) de cada film, pero seguimos a Odin en retomar de la lingüística algunas de sus herramientas y métodos para acercarnos no ya al film sino a la cinematografía (con sentido de gramática).

A nuestro entender también podemos hacer la separación, a grandes rasgos, que hace Metz entre banda de imagen y banda sonora, aunque con otro tipo de clasificación. En primer lugar no compartimos esa derivación del cine como imagen fotográfica en movimiento: Si cogemos veinticuatro fotografías y las ponemos en sucesión de un segundo no obtenemos automáticamente cine y sí una cierta mecánica fotográfica; aceptando una naturaleza en el soporte fílmico, no la compartimos enteramente desde el punto de vista de formación general del cine. Este ejemplo fotográfico lo podemos ver mejor analizando las fotos de rodaje, las cuales se hacen ex profeso, si hubiera continuidad fotográfica valdrían los mismos fotogramas del rodaje, y éstos raramente se emplean: “C’est une coupe indifférente de la durée, qui ne vaut pas pour elle-même, qui ne forme donc pas une image en elle-même significative ou signifiante (sinon au second degré, à condition d’être extraite de la bande filmique et érigée en photographie autonome), qui ne vaut qu’à se fondre, se dissoudre dans le mouvement de la projection pour donner l’ « image-mouvement » sur l’écran”⁴²⁵. O la anécdota que cuenta Walker Evans acerca de la dificultad que tenía para lograr componer una secuencia coherente en cine, frente a la dramatización que conseguía en sus fotografías⁴²⁶. Otro ejemplo lo podemos tomar de Bazin, que, aunque, en su teoría ontológica sobre la imagen fotográfica, establece nexos de unión entre pintura, fotografía y cine, llega a diferenciar la foto del fotograma cuando analiza *Journal d’un curé de campagne* (*El diario de un cura rural*, Robert Bresson, 1950): “Creo que existen pocos films cuyas fotografías separadas sean más decepcionantes; la ausencia frecuente de composición plástica, la expresión forzadas y estática de los personajes, traicionan por completo su valor en el desarrollo del film”⁴²⁷. A nuestro juicio, esto viene a subrayar el carácter independiente de la naturaleza fotográfica y la fílmica⁴²⁸.

Al igual que no creáramos en un cine derivado de la fotografía, tampoco creemos que veinticuatro cuadros por segundo puedan hacer una película pictórica, es decir, no

⁴²² Recogido en Romaguera y Alsina, *Fuentes y documentos del cine*, pg. 469.

⁴²³ Odin, *Cinéma et production de sens*.

⁴²⁴ Vid., Christian Metz, *Lenguaje y cine; El significante imaginario: psicoanálisis y cine*.

⁴²⁵ “Es un corte indiferente de la duración, que no vale por sí misma, que no forma una imagen en sí misma significativa o signifiante, (sino en segundo grado, a condición de ser extraída de la banda cinematográfica y erigida en fotografía autónoma), que va a derretirse, disolviéndose en el movimiento de la proyección para dar la ‘imagen-movimiento’ sobre la pantalla”. Bonitzer, *Decadrages*, pg. 27.

⁴²⁶ Recogido en Posner, *Unseen Cinema*, pg. 14.

⁴²⁷ Bazin, *¿Qué es el cine?*, pg. 146.

⁴²⁸ De ahí que no entendamos muy bien la relación entre las fotografías de rodaje que promocionan la película y el fotograma de la película propiamente dicho, relacionado por Barthes en “El tercer sentido”, *Lo obvio y lo obtuso*, pgs. 65-67.

pensamos que en las películas sobre biografías de pintores se establezca por ello una íntima relación con la estética surgida en la película. Un cuadro o un pintor pueden sugerir, ser catalizadores de un proceso más amplio, una película podrá adaptarse a los parámetros plásticos, si podemos aplicar en ella una síntesis semejante de información, de espacio y tiempo; si presenta un desarrollo de forma, luz y color que aúnan las artes plásticas en cada pieza.

Probablemente la teoría del autor se mostrara débil con la obra de cineastas experimentales como Michael Snow⁴²⁹ precisamente por tratarla con ese fondo literario que conlleva la teoría y el cine, prácticamente desde que nació. Entre la sucesión de teorías que se nos ofrece podríamos observar que después del fervor vanguardista donde hay una mezcolanza entre teoría y práctica cinematográficas, ésta no vuelve a aparecer con tal fuerza hasta la *Nouvelle Vague* donde se puede rastrear ese afán por imbricar la teoría en la praxis. Todo ello nos propone un análisis textual desprendido de aquél ‘como-si-fuera-literario’ y donde cada análisis podría ser fundamento de una teoría con un corpus de base no literaria. En esas posiciones es donde encontramos un mayor desapego textual, empezando por Artaud y terminado con Godard. El significado textual semiológico se ha debilitado hasta ser imposibles de sintetizar por los constantes conflictos estructurales (Marie-Claire Ropars), que nos llevan a que la imagen no pueda ser reproducida en palabras (Raymond Bellour) y si lo hacen (como Bordwell) se hará sobre fotogramas aislados y paralizantes, con lo que se perderá algo específico del cine como es el movimiento.

Robert Stam nos ofrece en su trabajo una lección de medida y nos propone no aniquilar a un oponente teórico, aunque no puede remediar un ataque frontal contra algunas de las tesis de Bordwell, perdiendo esa ecuanimidad que, por otra parte, nos recuerda el apasionamiento que proponía Baudelaire al abordar una crítica. Para nosotros también Bordwell cae en contradicciones (seguro que nosotros también, pero lo aceptamos como premisa), como la que propone Stam: “Si la lectura se ha de convertir en una atribución de significados sintomáticos, concluye Bordwell, sería preferible no ‘leer’ los filmes en absoluto. (Resulta irónico que el método empleado por Bordwell constituya una lectura sintomática de un corpus enorme y muy heterogéneo de análisis textuales, que el autor considera sintomáticos de desidia teórica y analítica).” O bien ésta: “Bordwell, al igual que los formalistas, ve en el arte un ‘conglomerado de posibilidades formales/lingüísticas’, cuando resulta más enriquecedor entenderlo como parte de un territorio más amplio de contradicciones sociales y discursivas”⁴³⁰.

Nosotros no estamos de acuerdo con la periodicidad que presenta Bordwell para el cine clásico, ya vista anteriormente, a lo que añadiríamos que ese temprano inicio del periodo clásico (1917) nos priva de las aportaciones que se producen desde instancias vanguardistas y que el cine clásico incorporará para renovarse y llegar si cabe a ser una convención narrativa. Si no atendemos a las vanguardias, es fácil proponer un cine que se relacione directamente con el teatro, es decir con la literatura. “Al hacer de la causalidad narrativa el sistema dominante en la forma total de la película, el cine de

⁴²⁹ Vid. Michael Snow, *The Michael Snow Project. The Collected Writings of Michael Snow*. Toronto, Art Gallery of Ontario, 1994; Regina Cornwell, *Snow Scene. The Films and Photographs of Michael Snow*. Toronto, PMA books, 1980; Bruce Elder, *Image and Identity. Reflections on Canadian Film and Culture*; Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*; Alain Sayag (dir.), *Michael Snow. Sept films et plus tard*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1977; Paul Adams Sitney, *Visionary Film*; Annette Michelson, *New Forms in Film*. Montreux, 1974; Bart Testa, *Spirit in the Landscape*. Toronto, Art Gallery of Ontario, 1989; Pierre Théberge (dir.), *Autour de trente œuvres de Michael Snow*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1972.

⁴³⁰ Stam, *op. cit.*, pgs. 229-30.

Hollywood elige subordinar el espacio. Resulta evidente que el estilo clásico convierte el espacio puramente gráfico de la imagen fílmica en un vehículo para la narración⁴³¹. No hay mejor espacio narrativo que el teatral, donde es la causalidad enlazada por los actores la que nos narra. Esta idea narrativa que Bordwell enlaza con la teoría del Renacimiento, anula todo el dinamismo que hemos visto con Arnheim en pintura, y, a nuestro entender, anula también ese dinamismo introductor que podría significar la *skenographia* y la *skiagraphia* griegas.

De otra nos deja sorprendidos también su concepción de fuerza poética: “El reconocimiento de los paralelismos nos proporciona una parte del placer de ver una película, de forma muy similar a como la repetición de las rimas contribuye a la fuerza de la poesía⁴³². Esos paralelismos tienen, por fuerza, que ser más variados que la carlanca de la rima, según hemos podido constatar en otros autores, como Lindsay, donde la poeticidad está en las palabras, no necesariamente rimadas, en sutil paralelismo con pintura u otras artes. Ya la rima es considerada como un sutil cosquilleo de placer por Henri Brémond que no alcanzan si quiera a fermentar la inspiración poética⁴³³.”

Las tesis de Bordwell chocan con las de Aumont, cuando propone: “La cinematografía (literalmente “escritura en movimiento”) depende en gran medida de la fotografía⁴³⁴. Aquí tenemos dos grandes concepciones, que provocan esas contradicciones que veía Stam. “Grafía” no es sólo escritura, en castellano “grafía” (según María Moliner) es “el signo o conjunto de signos con que se representa un sonido”. Descripción que vendría bien a algunas películas que inciden en una representación dialogada del film. “Grafía” en su forma sufixa deriva de graf- y “significa ‘tratado’, lo mismo que ‘-logía’, pero ‘tratado descriptivo’ más que ‘tratado teórico.’” “Graf- (-grafía, grafo-, -grafo). Raíz del griego ‘grapho’, escribir, dibujar, describir...” Esta raíz del griego amplía los registros hasta dibujo, pintura; cuadro; bordado; escritura, escrito, documento; inscripción... llegando hasta “gráfico” relativo a la pintura o a la escritura. En nuestra propuesta recogemos el sentido que aproxima la cinematografía a la zoografía de la Antigüedad.

Luego tenemos “gram-. Raíz del griego ‘gramma’, escrito, letra, derivado de ‘grapho.’” Desde aquí sí tendría más sentido lo de escritura en movimiento, que enlazaría con los planteamientos semiolingüísticos. De igual manera que después de Bazin se ha hecho una división entre cineastas que creen en la realidad y otros que creen en la imagen, podríamos decir que existirían cineastas que creen en la realidad y en la imagen según la literatura y otros que abordan la realidad de la imagen desde la imagen misma. Realmente, mucha de la cinematografía que hay ahora podría llamarse fonomatografía, en términos de Lindsay; o bien podemos hacer lo que en historia del arte cuando se trabaja desde la iconología: comparar dos o más obras después de un trabajo iconográfico de identificación, como podemos deducir de los estudios ya citados de Panofsky o Réau.

No sólo Aumont, también Bonitzer aborda de algún modo esta cuestión cuando recoge la noción de plano-cuadro como profundamente a-narrativo usado en cineastas que privilegian la escenografía y la plástica sobre el guión y la línea narrativa: “Pourtant il est des cas où il s’intègre à la fiction, en devient même un élément important...”⁴³⁵ Quizá sea esa concepción de escritura en movimiento lo que empuja a una literalización

⁴³¹ Bordwell, *El cine clásico...* pg. 54

⁴³² Bordwell, *El arte cinematográfico*, pg. 57.

⁴³³ H. Brémond, *La poesía pura*.

⁴³⁴ Bordwell, *El arte cinematográfico*, pg. 185.

⁴³⁵ “Sin embargo es en los casos donde éste se integra a la ficción, cuando se convierte en un elemento importante...”. Bonitzer, *Decadragés*, pg. 31.

del cine. Tiene poco sentido tomar cinematografía solo como escritura porque obliga a un ejercicio de traducción de un arte a otro, olvidando su raíz visual que es la que lo genera.

Enlazamos con el segundo juicio polémico. No es la fotografía de lo que depende el cine, sino de la pintura, de ahí lo de *graphos*. Se trataba de poner en movimiento lo que las artes plásticas llevaban siglos dinamizando, la fotografía implicó un desarrollo de la pintura (retratos, pintores impresionistas...) y un desarrollo de sí misma que no nos compete en nuestro estudio. Atañe al cine en su naturaleza física, como ya hemos visto con Aumont, puesto que el soporte de celuloide (o nitrato en inicio) era el mismo. Pero el cine aúna diversas naturalezas, entre ellas la fotográfica, también la literaria (por los diálogos), sin olvidar el teatro, la ópera, las artes plásticas, la música...

Otro apartado de discrepancia surge en lo relativo a la aplicación de la *Poética* de Aristóteles, Bordwell abre su apartado de teorías miméticas con una referencia a la misma: “El poeta puede imitar por medio de la narración –en la cual puede adoptar otra personalidad, como hace Homero, o hablar como su propia persona, sin variaciones – o puede presentar todos sus personajes como si vivieran y se movieran delante de nosotros”⁴³⁶. Esto le sirve para iniciar todo un capítulo de imitaciones y llevarlas al cine y a las artes representativas. Aristóteles se está refiriendo a un tipo de mimesis respecto a la poesía, la tragedia y la comedia. Aristóteles es mucho más fructífero concibiéndolo desde el punto de vista de la teoría artística y no solo desde la *Poética* que aparte de incluir cuestiones generales de estética se preocupa de aspectos determinados del lenguaje poético y la tragedia. Por otra parte Lee y Praz han investigado los efectos perjudiciales de aplicar teorías concebidas para la tragedia, a las artes plásticas, especialmente pintura.

Bordwell aplica un apartado concreto de la mimesis poética para llevarlo a la narrativa cinematográfica. No creemos que todo el cine sea narración y ya hemos visto lo peligroso de aplicar normas literarias a cuestiones de imagen. También, a nuestro juicio fuerza el concepto de mimesis: “En la tradición mimética, narración equivale a mostrar, y recepción equivale a percibir...” Esta conclusión nos parece forzada. ¿Qué narración habría en los gestos del mimo, del bailarín de danza? Es gratuito relacionar directamente mimesis y narración: “Agudamente Diderot no identifica la lengua de los actos o gesticulación con la lengua de los cuerpos o pantomima, observando que la primera expresa un discurso y la segunda una acción”⁴³⁷. De acuerdo que mimesis es mostrar, pero mostrar no implica necesariamente narrar: “La presión narrativa de la mimesis hace de la perspectiva, en todas sus encarnaciones, un sistema más mental que óptico”⁴³⁸. Aquí trata de adaptar en *conchetto* mental de Leonardo que aplica en general a la pintura, pero no es por la presión narrativa de la mimesis. El concepto mental implica básicamente una diferenciación en el terreno humanístico de aquellas otras artes donde lo manual está más presente. También podemos ver la idea previa a la forma resultante en Rafael. En cualquier caso esa idea o concepto es una imagen previa a la narración que quiere ver Bordwell. Una imagen que tenemos que descifrar en nuestra mente, según Leonardo, y analizando esa imagen, volvernos intérpretes de la naturaleza.

⁴³⁶ Bordwell, *La narración...*(Introducción).

⁴³⁷ Ragghianti, *Arti della visione*, pg. 185 (II). Para una relación del mimo con el teatro y la literatura antigua, véase, Hermann Reich, *Der Mimus*. Repr. d. Ausgabe v. 1903. 2005. XII, 900 S.; LN; Deutsch Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 2005 (Berlín, 1903).

⁴³⁸ Bordwell, *La narración...* pg. 7.

Tenemos que hacer una abstracción de las tres dimensiones de la naturaleza a las dos de la pintura, pero ahí no se produce narración alguna.

Tampoco podemos estar de acuerdo con él cuando hace de Platón un iniciador narrativo de la mimesis. Platón primero hace una diferencia entre artes que utilizan los objetos (representativas), imitativas (que los fabrican) y miméticas (que los imitan). Pero fundamentalmente la imitación es una composición de imágenes (*Sofista*) y no vemos su relación con la narración. Básicamente su mimesis amplía el espectro de Demócrito y la escuela de Heráclito que mantenía el término como imitación de la naturaleza, no desde la apariencia sino en los modos de obrar de ésta. Aparte claro está de la tradición que usaba el término mimesis para la manifestación de sentimiento, arte del actor y ritual de los sacerdotes, Platón lo introduce en artes plásticas sin dejar de usarlo en el otro sentido.

El ardid de Bordwell es sugerente: emplea primero lo que es segundo, es decir Aristóteles para asociar una parte de una teoría enunciada para la tragedia y el lenguaje poético, a lo visual; y en segundo lugar emplea lo primero, es decir a Platón una vez que tiene relacionado narración y visualidad para decirnos que esa narración es lingüística, porque Platón habla de la diégesis y la mimesis.

Admite Bordwell que un filme es un mezcla de estímulos visuales, auditivos y verbales, nosotros investigamos la proporción de cada uno de esos elementos. Entendemos que las teorías analizadas por este autor tratan el film como un texto y en consecuencia aplican formulas lingüísticas que pensamos detraen potencia visual. Quizá todo radique en concebir el cine como narración. Nosotros estamos de acuerdo en un cine narrativo que no provoque una inundación verbal en la imagen. Para ello tenemos que reafirmar el carácter pictórico del cine. Para ilustrar lo que decimos tomamos un ejemplo del propio Bordwell: “En una película, comprar un barra de pan puede ocupar un instante, una escena o varias escenas”⁴³⁹. De acuerdo, pero no se me negará que lo más común suele ser que veamos entrar al personaje en una panadería, dirigirse al panadero y pedirle una barra de pan. Nuestra demanda empieza por estas situaciones simples, donde no haría falta oír que le pide la barra, ya que lo estamos viendo; si no lo viéramos, sí sería aceptable oír la frase donde se lo pide, pero habitualmente se produce ese pleonismo, esa redundancia, esa tautología, ese solapamiento de información, ese derroche de tiempo. En el ejemplo (banal, por otra parte) no se infiere información, en vez de ensamblarla, se solapa o se pierde: “El cine no tiene que decir la palabra *árbol*: basta con que muestre un árbol. No tiene que describir una multitud: basta con que muestre una multitud. No tiene que adjetivar un barrizal: basta con que nos ofrezca las ruedas de un carro en un barrizal...”⁴⁴⁰

Puede que el problema estribe en que Bordwell acepta un desarrollo de la historia, basado en una información redundante, algo que sólo debe producirse en el cine que él propone y que parece ser tabú en el resto de las artes plásticas, donde no vemos que la organización de la obra se produzca en base a redundancias, sino todo lo contrario, las mejores, en las sutilidades, quizá porque como se acepta en la Teoría de la Información, cuanto más redundancia existe menos información hay⁴⁴¹. Acepta la redundancia de la narración fílmica con aparente normalidad: “La información es en su mayor parte repetida por los diálogos o la conducta de los personajes”. Esto que nos dice no cuadra con lo siguiente: “En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta

⁴³⁹ Bordwell, *La narración...* pg. 36.

⁴⁴⁰ Berger, *Siempre Bienvenidos*, pg. 36.

⁴⁴¹ Véase el estudio de Zunzunegui, *Paisajes de la forma sobre El espíritu de la colmena*, donde la ausencia de redundancias hace de esta película de Erice uno de los mejores logros del arte contemporáneo. Pgs. 42-68.

al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia”. No, al espectador se le da todo hecho, ¿por qué si no tanta reiteración? El espectador apenas tiene que mirar para tener una sobreabundante información. “El montaje clásico intenta hacer de cada plano el resultado lógico de sus predecesores y reorientar al espectador por medio de entornos repetidos”⁴⁴². No se sabe que opinaría si en una novela, un cuento, un relato breve, etc., vinieran dichas las cosas dos veces. No sabemos por qué en una obra literaria calificarla de reiterativa no es precisamente un halago y en su teoría del cine sí. Con su afán de asociar clásico y cine hollywoodiense construye verdaderos caminos intrincados teóricos. En otro lugar ya vimos lo que significaría el término clásico, no nos imaginamos a los escultores del Partenón poniendo intertítulos bajo del relieve de las Panateneas.

Parece que mayo del 68 fuera una especie de embrión de donde partieron teorías con un aire renovado, así la teoría feminista, heredera de la de inicios del XX; la teoría homosexual o el cine del Tercer Mundo. Es un momento donde se depositan muchas teorías impresionistas anteriores y nacen otras tras el post-. Pero es en el magma de las vanguardias históricas donde podemos encontrar prácticamente aquello que buscamos. Fundamentalmente podemos caracterizar ese periodo como experimental, tanto en lo referido al cine como al resto de las artes. Después de ese periodo y una vez forjado el lenguaje clásico en el cine, va a ser la ontogénesis realista (de Bazin y Kracauer) la que caracterice en los sesenta la teoría cinematográfica que enlaza tanto con ese gusto fotográfico como con todas las teorías que explotan en esos años. Desde la semiótica al post-estructuralismo el cine va a ser objeto de análisis y de incorporación ilustrativa a esas teorías. A nuestro entender, no abundan teorías del cine que se fundamenten en una genuina teoría de la visión. Se han tomado ciertos cuadros y pintores, como manantiales pictóricos para la argumentación de ciertas películas, para crear sobre todo un catálogo de películas citadas habitualmente entre aquellos que estudian el cine y la pintura. Pero apenas se ha creado un corpus donde la teoría pictórica enlace directamente con la teoría cinematográfica, excepto Aumont y poco más, que incorporan ésta al discurso estético de las artes, porque previamente han indagado en su formación esencialmente visual.

La paralización del film, de la que hemos hecho referencia, queda aludida en los estudios narratológicos realizados por Gaudreault y Jost; nos vienen a decir que el narrador debe elegir entre describir un espacio o describir un tiempo. Decantándose por apoyarse en el tiempo, que sin duda enlaza con el espíritu literario, ya tradicional, de artes temporales y espaciales. Pero el fotograma lleva inscrito el tiempo, como lo tiene la fotografía, parado. El cine es una nueva arte que une esa disyunción y crea una unidad espacio-temporal. El cine no es que se tenga que apoyar en el tiempo para inscribirse en el relato, el tiempo le es inherente. Será esta unidad dinamizadora la que genere el relato, siendo éste el que se inscriba en su seno, sabiendo que incidir solo en el tiempo o en el espacio es, de algún modo, parar el film aunque el relato siga. Hasta cierto punto en estos autores podríamos ver la imposibilidad de hablar de cine sin desvirtuarlo: la linealidad y sucesión de la escritura, choca con la repentina multiplicidad topográfica que presenta el plano cinematográfico. A nuestro modo de entender, el gran reto es hablar o escribir de cine sin proseguir la senda divisoria lessingiana. Nosotros tratamos de hacerlo desde su inscripción histórica; desde sus elementos formativos (guión, luz, sonido...); desde el percepto espaciotemporal, derivando en un tratamiento prioritario del estudio de la imagen.

⁴⁴² Bordwell, *La narración...* pgs. 162-165.

Hay una gran diferencia entre inscribir el cine en el relato, o derivar un relato del cine. Pensamos en los sucesivos ejemplos que cita Graudeault de “decorados adyacentes” que dotan de ubicuidad a la cámara. Esto es pasar en una misma toma de un espacio a otro distinto, ensamblándolos en un solo tiempo, casos como *Vértigo*, *Corazonada*, *Un americano en París* o *Cantando bajo la lluvia*, son los que cita. “Esta famosa ubicuidad es, efectivamente, muy importante en lo que nos ocupa, en la medida en que dota al gran imaginador de posibilidades narratorias de la que su equivalente escénico, el ‘mostrador’ teatral, está prácticamente privado, y que hasta entonces había sido exclusividad del narrador verbal”⁴⁴³. No podemos sino citar los casos de *La Flagelación* de Piero o *El Tributo* de Masaccio para ver que este ensamblaje de espacios también es propio de la pintura. Cabría otra contigüidad o espacio transparente, en Piero, Masaccio o mejor en Velázquez, que no se refiere a las transparentes veladuras de las sucesivas pinceladas, sino a la transparencia espacial, un espacio que se percibe sin poder llegar a verlo, o viéndolo no podemos delimitarlo y si lo hacemos se evade o nos invade. Sin ánimo de atender prioridades, sí que al menos dota al cine de un linaje emparentado con la imagen, como hemos visto con Argan y Caravaggio, desvinculada del *ut pictura poesis*.

Sabemos que el cine presenta un modo de producción complejo (es una creación en conjunto) donde se hace necesario un guión para que todo el equipo tenga unos parámetros equiparables, pero no es imprescindible. Una buena prueba reciente lo tenemos en Wong Kar Wai: “Llevo algunos apuntes y hablo mucho con los actores en el rodaje, pero no existe un libreto como tal”. “Yo apenas utilizo un guión, tomo notas y luego hablo mucho con los actores, de la película y de la historia que quiero contar”⁴⁴⁴.

Se ha llegado a establecer dos tópicos importantes en esto del guión, aquél que habla sobre el guión de hierro, inmodificable; otro donde las películas surgen casi por azar, estableciéndose con *Casablanca* un ejemplo a seguir. Esto último, la improvisación, viene siendo habitual desde los inicios del cine (ya lo vimos con Griffith) donde unas pocas líneas bastaban, llegando hasta hoy con Wai y otros, donde esas pocas líneas configuran toda una película. El guión de hierro también permanece, pero en un ámbito más ligado a la producción, planificación económica y permisos administrativos, como sucedió con el guión de *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), escrito a posteriori para las ayudas ministeriales. Contemplándolo como guía es admisible, pero esta guía se ha impuesto de tal manera que se quieren ver también impresas las imágenes como las palabras mismas y en consecuencia los diálogos vienen a ser un sustituto de la imagen y no su complemento, si consideramos el cine como un arte eminentemente visual. A la impresión simultánea de distintas formas, detalles y colores, se añade el tiempo y se puede añadir además esa descripción literaria en forma de diálogo o voz en *off*. La mayor o menor propensión de estos elementos puede inclinar el cine hacia lo descriptivo, donde la información recae en la parte textual, podemos decir en el sonido. También se pueden dar películas formalistas que sin una apoyatura dramática, a no ser que sean breves, resultan vacías de contenido e igualmente tan tediosas como las anteriores.

El interés nuestro en mantener la separación de los diálogos, vendrá dado por la búsqueda de la esencia de la imagen en el conjunto audiovisual que provoca el cine, o por no irritar a Mitchell, buscar la esencia en la proporcionalidad sensorial de la que está hecho el cine. La época griega estudiada diferenciaban la psicagogia bien a través del hechizo de las palabras, bien a través de la magia de las imágenes. Nosotros nos

⁴⁴³ Gaudreault, *El relato cinematográfico*, pg. 98.

⁴⁴⁴ *El País*, 19.11.2004 (*El País de las Tentaciones*), pg. 8 y 26.11.2004, pg. 47.

tenemos que enfrentar con un medio que recoge la esencia de cada una y las unifica. Por eso tenemos que recuperar la “ingenuidad” griega para distinguir una de otra. Por esencia entendemos ese espacio-tiempo que pertenece a cada una de ellas y que el cine armoniza en una común. Temporalidad y espacialidad inciden directamente en el cine que recoge el dinamismo que tenía la oralidad y recoge la acción que la pintura representa. Son los elementos dinámicos. Pero también recoge el estatismo que presenta la palabra escrita. Este estatismo puede resultar peligroso para el cine, puesto que ya hemos visto cómo la palabra puede ser imagen, pero imagen pretérita, y si llegó a anular a los aedos con su dinamismo, la palabra escrita puede anular la acción de aquello que se puede (o debe) representar. La ‘cosa’ entonces deberá ser algo ya pasado y como propone Aristóteles, no visto en escena, de ahí que puede y deba ser dicho, es decir, palabra. Podemos resumir: o bien acción representada y vista, o bien palabra que la describa, cuando esa acción sea de imposible o inconveniente representación. Pero no las dos cosas solapándose o anulándose, sí complementándose. En relación con esto Wellek y Warren proponen dos formas de narrar: una narración mediante diálogo (drama no representado) y otra narración directa, que deducimos carente de ese diálogo (o al menos no protagonista)⁴⁴⁵. Esto se da en cine muy habitualmente, se lleva a cabo una interpretación literal del guión en el que sí está contenido su significado dramático. Pero al querer llevarlo tal cual a la imagen, se cae en una segunda mimesis y en el estatismo.

Con la división de artes temporales y artes espaciales, se podría pensar que el cine, siendo un arte temporal por excelencia, debería ser fundamentalmente descriptivo. A pesar de que la mayor parte de las películas lo sean y la industria, en general, esté fundamentada sobre este principio, a nuestro juicio el cine debe buscar lo espacial precisamente por llevar implícito el tiempo: “Gracias al arte sublime acabamos reconociendo incluso la radical trascendentalidad del espacio sobre el tiempo, su condición de categoría terminal, última en el arraigo sensible de la constitución antropológica humana”⁴⁴⁶. Coincide este juicio con Arnheim para quien el espacio es prioritario sobre el tiempo “los objetos habitan en el espacio, mientras que el tiempo se refiere a la acción”⁴⁴⁷. Por eso mismo nos parece paralizado el cine cuando la acción es descrita mediante el diálogo. En pintura la unidad de acción viene gobernada por consideraciones espaciales y en la poesía por consideraciones temporales. En el cine la combinación es arriesgada: el factor espacio-temporal ensambla una nueva unidad que hay que administrar: “Le cinéma incorpore le temps à l’espace. Mieux. Le temps, par lui, devient réellement une dimension de l’espace”⁴⁴⁸. Se produce tal simbiosis que en el lenguaje habitual coloquial estamos acostumbrados a decir “un espacio de tiempo...” otorgando al tiempo cierta magnitud de capacidad y no midiéndolo como intervalo, quizá todo ello por lo que nos indicaba Francastel, que el espacio es la experiencia misma del hombre, ampliando lo señalado Merleau-Ponty: “el espacio es la evidencia del *dónde*”⁴⁴⁹. Bergson estudia esta intrusión del espacio en el ámbito de la duración pura y la artificialidad del tiempo mensurable, llegando a definir el instante como una parte inmóvil del movimiento y a éste, inmóvil respecto a la duración, con lo que el espacio se convierte en duración.

⁴⁴⁵ Wellek y Warren, *Teoría literaria*.

⁴⁴⁶ García Berrio, *Ut poesis pictura*, pg. 127.

⁴⁴⁷ Arnheim, *Nuevos ensayos...* pg. 88.

⁴⁴⁸ “El cine incorpora el tiempo al espacio. Mejor. El tiempo, por él, se convierte realmente en una dimensión del espacio”. Élie Faure, pg. 41.

⁴⁴⁹ Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, pg. 36.

El tiempo nos es intrínseco, “está inscrito en nuestra percepción”⁴⁵⁰, pero el tiempo en cine crea sólo sucesión, el orden lo pone el montaje, el factor espacio, que además viene condicionado por la dramaturgia que en él se tenga que desarrollar (el experimento Kuleshov nos dio buena prueba de ello, dependiendo de la sucesión elegida de planos, teníamos uno u otro significado; una significación más concluyente vendrá determinada por el espacio). A su vez, este drama tiene sus unidades de acción, tiempo y espacio, prefiguradas en el guión que no deberían entrar en conflicto con las de la imagen, algo que es difícil: “Sin que le informe sobre lo que sucede en el tiempo y el espacio, el cerebro no puede actuar”⁴⁵¹. Por lo tanto es prácticamente inevitable que al escribir un guión no se conciba también tiempo, espacio y acción. A falta de más detalle diremos que se pueden hacer películas como novelas (*poesis*) donde la descripción sea preponderante, es decir la sucesión temporal nos va suministrando lentamente la información dramática, en un vano intento representacional de las palabras por capturar el espacio visual dentro de su secuencia temporal, porque las palabras, a juicio de Murray Krieger son mediaciones que no pueden tener capacidad, carecen literalmente de espacio. En este caso diremos que predomina un estilo vinculado al *ut pictura poesis* más formalista, aunque cabría preguntarnos cómo se genera entonces esa unidad de acción, tiempo y espacio. Sólo cabe responder desde el percepto al concebir la palabra como imagen, “el lenguaje, aunque es verbalmente lineal, evoca referentes que pueden ser imágenes, y por tanto, objeto de síntesis intuitiva. [...] Mediante la traducción de palabras a imágenes, la cadena intelectual de palabras vuelve a la concepción intuitiva que inspiró originalmente el enunciado verbal. [...] Las palabras hacen todo lo que pueden para proporcionarnos las piezas de una imagen adecuada, y la imagen proporciona un sinopsis intuitiva de la estructura general”⁴⁵². Por otra parte hay películas que sintetizan el doble factor temporal ofreciendo informaciones espaciales a golpe de vista (como en pintura). Éstas se desvinculan del texto y por tanto se apartan de aquel formalismo textual.

Los análisis semiológicos de algunas películas dan como resultado a veces una propuesta contraria a la esencia cinematográfica desde el punto de vista de la imagen que nosotros proponemos. Así en la obra de Neira Piñeiro se nos propone una narración de acciones⁴⁵³ que va contra la propia etimología del cine, a pesar que en el mismo párrafo se acepta una imagen fílmica independiente de traducir a lenguaje verbal. Pero su mirada queda retenida en su palabra al analizar *Broadway Danny Rose*: “la narración se cierra con la imagen de un diálogo cuyas palabras se han eliminado de la banda sonora”⁴⁵⁴. Si realmente creyera en la independencia de la imagen, simplemente se puede decir que la imagen cierra la narración y no es que los diálogos se hayan eliminado, sino que no hacen falta porque la imagen ya lo ‘dice’ todo y Woody Allen se ahorra la repetición ‘narrativa’.

No vamos a repetir el catálogo de películas que han formado el corpus pictórico desde las vanguardias históricas. Sí nos gustaría recoger ese espíritu que se ha ido manteniendo en los autores que hemos ido viendo, también en Tarkovski, el afán de separarse de aquellos elementos “literarios” tan apegados a la narración fílmica. Tarkovski busca en la expresión artística, de una novela su expresión plástica con vistas a un posible desarrollo cinematográfico, la novela es para él un punto de partida, llegando a distinguir tres fases en la concepción de una película: novela, guión literario

⁴⁵⁰ Aumont, *La imagen*, pg. 35.

⁴⁵¹ Arnheim, *El pensamiento visual*, pg. 1.

⁴⁵² Arnheim, *Nuevos ensayos...* pg. 33.

⁴⁵³ Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, pg. 81.

⁴⁵⁴ Neira Piñeiro, *op. cit.*, pg. 83.

y guión de dirección. Nuestro punto de discrepancia con él vendría dado por la concepción del cine. La independencia del cine respecto a otras artes que busca Tarkovski es, a nuestro modo de entender, una búsqueda de la esencia del cine. Nosotros entendemos éste no independiente, sino en correspondencia con las demás artes, especialmente con la plástica. No es un arte que parte de cero, sino que arrastra con él una serie de herencias artísticas que ya hemos estudiado y que él mismo admite al aceptar la composición poética como forma de estructurar las películas. Su concepción del film a base de vínculos poéticos, *mutatis mutandi*, se podría considerar heredero del montaje de atracciones de Eisenstein, que buscaba una explosión de planos. A nuestro juicio Tarkovski no ahonda tanto en el montaje, cuanto en la concepción previa del film, visualizándolo no en la sucesión causal, sino en el estallido múltiple de la confrontación poético-visual, donde una pintura puede ser ese detonante: “En cada película de Tarkovski hay, sin duda, presente una pintura que, de forma concentrada, expresa la idea de la totalidad de la película. En *La infancia de Iván* está *Apocalipsis* de Alberto Durero; en *Andrei Rubliov*, *Los Iconos* de Rubliov; en *Solaris*, la pintura de Brueghel y en *Nostalgia*, *La Madonna* de Piero de la Francesca. En su última película *Sacrificio*, hay pinturas de Leonardo da Vinci e iconos rusos”⁴⁵⁵.

⁴⁵⁵ VV.AA., *Acerca de Andrei Tarkovski*, pg. 121.

EN EL TIEMPO DE *LAS MENINAS*

Desde un primer momento observamos cómo la pintura surge como mediadora para alcanzar otros objetivos fuera de su ámbito artístico; en nuestro estudio también nos proponemos retomar cuestiones pictóricas para avalar un estatuto cinematográfico que enlace con la teoría pictórica.

La temporalidad es importante en el cine puesto que en los guiones tiende a escribirse todo en presente, dando la impresión que todo está sucediendo. Ya vimos el peligro de estatismo cuando se producía una doble mimesis, al imitar mediante intermediarios la naturaleza misma y también vimos cómo se podía caer en la duplicación espacio-temporal desde el guión al film mismo, si no nos liberamos de la mediación de las palabras. En resumen, el propio proceso de creación de películas se ha visto imbuido de ese proceso de literaturización del guión y de la misma crítica. Es decir, se han impuesto los elementos de análisis de la Historia, que se ocupa del pasado, a los elementos de creación de la *poesis*, estableciéndose un choque paralizante con los futuribles inherentes en ésta: “La poesis es incoativa-futura, se mueve en la misma dirección que la evolución y propone destinos. El análisis es deductivo, y se mueve desde los acontecimientos posteriores hacia los anteriores”⁴⁵⁶.

Los tiempos verbales de las acciones dramáticas, en el guión, apenas se conjugan y se tiende a reflejar el pasado mediante *flashbacks*, o con *flashforwards* el futuro. A nuestro modo de entender el cine presenta una gran facilidad para recoger o para aunar el espacio y el tiempo continuos, que en aquel momento de formación del *topos* estaban separados (la pintura recoge un espacio y un tiempo). Recoge la temporalidad de lo oral que desarrollaban las epopeyas de los aedos, recoge el estatismo que representa la escritura de los poemas líricos, añadiéndose, además, el poder de evocación de ambos medios. Pero hagamos hincapié en el estatismo que representa la escritura. Este estatismo va en contra del dinamismo que representa el cine, donde no solo se recoge aquella oralidad, sino que la hace visible y por tanto innecesaria en su descripción oral o escrita. En general, los estudios relacionados con la imagen tienden a resaltar este dinamismo donde la evocación cobra mayor verosimilitud al materializarse en una imagen. Es desde aquí donde empiezan las leyes de la imagen. Nada nos podría extrañar menos que la *skiagraphia* y la *skenographia* fueran elementos que ayudaran a la economía de las largas enumeraciones y descripciones literarias, integrando al espectador de manera más rápida en la diégesis trágica (dramática), facilitando de forma inmediata respuestas a la provocación de comenzar *in medias res*.

La escritura sería innecesaria al cine si entendemos éste desde fuera del método de producción al uso. Es decir, que desde un punto de vista exclusivamente cinematográfico no es necesario la escritura más que como recordatorio de lo que hay que hacer. Por poner un ejemplo, la pintura se deshizo de este paso cuando poco a poco se eliminaron los contratos donde se especificaba minuciosamente desde el tema a los colores, una prueba de ello la tenemos en *Las Meninas*. Algo apasionante es que el propio cuadro da lugar a escritos que tratan de anticiparse a la obra, son, en parte, deterministas pues conociendo el resultado, adecúan las premisas para establecer vínculos.

Todos sabemos que Velázquez (con Felipe IV) pintaba sin una sujeción a la norma, tanto técnica como protocolaria. Si el propio nombramiento como pintor del rey no está claro, sus funciones dentro del Alcázar se mezclarían. Tan pronto estaría derribando una escalera, como de aposentador, como pintando. Y aquí viene el

⁴⁵⁶ Recogido por Thomas F. Reese en la introducción a *La configuración del tiempo*, pg. 37, nota 48.

problema que hace volver locos a los historiadores (principalmente españoles enseñados en “el positivismo de la erudición y la desconfianza hacia lo especulativo”⁴⁵⁷) ya que no hay encargo, ni contrato, ni pago, ni tasación... Nada de esos documentos que afianzan una obra a un periodo, a un autor, a una escuela y, paradójicamente, es una obra que nos dice todo eso y más, pero que al romper con el tópico *ut pictura poesis* rompe también con la lectura narrativa que se podía hacer.

Haciendo una retrospectiva del cuadro, a nuestro modo de entender, podríamos establecer una máxima diciendo que no hay autor que se resista a calificar *Las Meninas* como “verdad”, lo podrán complementar con otros adjetivos pero ése es el lugar común que todos frecuentan (excepto los ingleses que hemos podido leer, y algunos autores de la segunda mitad del XX). Por eso iniciamos esta sección con esa alabanza realizada hacia 1629 y que parece prefigurar algo que por entonces solo es vislumbrado: la silva *El pincel* de Quevedo, citando la parte que conviene para aplicarla a *Las Meninas*: “... con las manchas distantes/ que son verdad en él, no semejantes...”.

De los *Diálogos de la Pintura* de Carducho, que podría ser considerado como el anti-Velázquez, habitualmente se citan los diálogos cuarto, sexto y séptimo como velada crítica al naturalismo de Velázquez. Carducho está empeñado en dignificar la pintura, pero también hallamos un excelente motivo para que se difundiera la leyenda de la cruz pintada en el pecho de Velázquez. A Baltasar Gracián se le cita como corolario, como frase ingeniosa que remata un comentario que relaciona la obra de Velázquez y el contexto social. Normalmente se cita *El criticón* (Madrid, 1657) que es donde aparece la alusión a Velázquez⁴⁵⁸. Para esta síntesis nos ha interesado más *Oráculo manual y arte de prudencia* por estar estructurado en forma de aforismos. A veces *Las Meninas* se pueden ver como un aforismo visual, como un compendio breve e intenso de pintura y realidad, relacionándolo así con el aforismo nº 99, *Realidad y apariencia*: “Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Son raros los que miran por dentro y muchos los que se pagan de lo aparente”.

Pacheco no llegó a ver el cuadro, su *Arte de la Pintura* tiene mucho de prontuario al estilo Cennino Cennini⁴⁵⁹ añadiendo una loa hacia su yerno. Es con Palomino con quien ya podemos ir centrando esta parte del trabajo, él es quien fundamentalmente nos provee la materia prima para elaborar los sueños sobre *Las Meninas*: Nos lo describe, nos dice quiénes son y dónde se colocó una vez terminado. También establece los términos de la polémica: “El lienzo, en que está pintando es grande, y no se ve nada de lo pintado, porque se mira por la parte posterior, que arrima a el caballete. Dio muestra de su claro ingenio Velázquez en descubrir lo que pintaba con ingeniosa traza, valiéndose de la cristalina luz de un espejo, que pintó en lo último de la galería, y frontero a el cuadro, en el cual la reflexión, o repercusión nos representa a nuestros Católicos Reyes Felipe y María Ana. En esta galería, que es la del cuarto del Príncipe, donde se finge, y donde se pintó...”⁴⁶⁰ De aquí, podríamos decir que han partido dos grupos: el primero que interpreta la pintura como una idea mental que Velázquez plasma, no haciendo hincapié en cuestiones de perspectiva, si es o no posible ese reflejo; otro grupo (Buero, Campo, Moya e Inza) sí incide en medir el aspecto formal, llegando a conclusiones sorprendentes, fehacientes (según sus hipótesis) e

⁴⁵⁷ Fernando Marías (Ed.), *Otras Meninas*, pg. 25.

⁴⁵⁸ *Varia Velazqueña*, vol. I, pg. 58.

⁴⁵⁹ Cennino Cennini, *El libro del arte*. Madrid, Akal, 2000 (ed. princ. 1437). Sin olvidar que en este manual podemos encontrar el concepto de fantasía artística como agente estético, así como una comparación de la pintura y la poesía que hace referencia al *ut pictura poesis* de Horacio y anuncia el famoso parangón.

⁴⁶⁰ Palomino de Castro, *El museo pictórico...* pg. 248.

increíbles (en sentido literal), que analizaremos más adelante. Independientemente de esto, Palomino también nos da: “entre sus figuras hay ambiente”⁴⁶¹, que autores posteriores “traducirán” por aire, el famoso aire velazqueño (no referido sólo a sus paisajes). Asimismo encontramos: “porque es verdad, no pintura”, refiriéndose también al retrato de Juan de Pareja: “... todo lo demás parecía pintura, pero éste solo verdad”⁴⁶². Este adjetivo parece que acompaña la obra velazqueña desde siempre, pues también se cuenta que Inocencio X al ver su retrato exclamó: “*troppo vero*”, pero no solo nos interesa ese adjetivo, sino esa contraposición antitética que hace Palomino de dos mundos el de la verdad y el de la pintura porque estos son los términos sobre los que otros autores van a cimentar su discurso, aunque no todos reconozcan su deuda con Quevedo y Palomino, del que siempre citan de una forma, manida hasta aburrir, lo de Lucas Jordán y la “Teología de la Pintura”.

También Palomino nos cuenta el proceso hasta llegar a ser caballero de la Orden de Santiago y la leyenda de cómo fue pintada la cruz. Lo que más llama la atención de esto es por qué Velázquez no la pintó él mismo, toda vez que desde el 28 de noviembre de 1659 que le nombran hasta que en abril de 1660 se va a Hondarribia transcurren cuatro meses aproximadamente en los que fácilmente lo hubiera podido hacer, máxime cuando sabemos lo aficionado que era a retocar, esa cruz la hubiera hecho con los ojos cerrados.

Por Antonio Ponz sabemos que el cuadro estuvo, ya en el Palacio Nuevo, con dos cuadros de Tiziano (*Felipe II y Carlos V*) y uno de Van Dyck (*Infante Don Fernando*). ¿Qué curiosa lectura podrían hacer los reyes que allí estuvieran? ¿Cómo compaginar esos exteriores a caballo, las alegorías que representan, con el interior que refleja *Las Meninas*? Ponz también recoge “Carta de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara de S.M. al autor de esta obra”, donde elogia de Velázquez el “ayre interpuesto entre los objetos” y hablando de *El triunfo de Baco*: “se ve un estilo más suelto y libre, con que imitó la verdad, no como es, sino como parece...”⁴⁶³ A nuestro modo de entender Mengs ha leído a Quevedo y a Palomino y los reinterpreta. Ya en concreto sobre *Las Meninas*, se escabulle de emitir un juicio crítico, lo tiene por un cuadro que imita el natural pero que no refleja la belleza del idealismo clásico en el que él fue rigurosamente enseñado.

Con Jovellanos entramos en una crítica notable, abandonando las máximas anteriores que concentraban en un término (¡la Teología!... imitar el natural...) una obra compleja y rica en lecturas. No hay que olvidar que cuando escribe Jovellanos, acaba de nacer la crítica de arte como tal y Diderot ya ha hecho sus críticas a varios Salones. A nuestro juicio, Jovellanos amplía la terminología artística, sin olvidar el pasado, así con “verdad” no se queda solo en el adjetivo sino lo amplía al colorido y la hace “principio de toda perfección, y la belleza, el gusto, la gracia, no pueden existir fuera de ella (pg. 139)”⁴⁶⁴. Otro ejemplo: el famoso “aire”. Él no se limita a certificarlo, lo contextualiza dando un aspecto más técnico al juicio que quiere emitir: “...por medio de una sabia aplicación de los principios ópticos, espresó (sic) los efectos de la luz en el ambiente, y los del aire iluminado por ella en los cuerpos y hasta en los vagos intermedios que los separan” (pg. 139). También hay un velado desdén al juicio emitido por Mengs, con una frase de influencia romántica: “y el retrato de la infanta doña Margarita, milagro del arte, que Jordán llamaba el dogma de la pintura, y de donde el

⁴⁶¹ *Ibid.*, pg. 248.

⁴⁶² Palomino, *op. cit.*, pg. 239.

⁴⁶³ Ponz, *Viage de España*, pg. 198.

⁴⁶⁴ Jovellanos, “Elogio de las Bellas Artes”, *Varia Velazqueña*, vol. I, pgs. 138-142.

delicado Mengs no sabía apartar sus ojos, acabaron de llenar ese espacio que el cielo había señalado a su reputación”(pg. 142).

Pero donde se encuentra más perspicaz a Jovellanos es en “Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado *La Familia*”⁴⁶⁵, ya sólo el título invita a tomárselo con cierta sorna. Bien es cierto que el cuadro existe (en el condado de Dorset, Gran Bretaña, en un pequeño museo llamado Kingston House) y que hoy no se toma por tal boceto, ni siquiera de la mano de Velázquez. Leyendo el texto se puede llegar a la conclusión que Jovellanos se inventa toda esta historia a modo de un juego de falsificaciones donde poner en práctica la pericia intelectual de los ilustrados entendidos en arte. Se nos antoja como un anticipo de Oscar Wilde quien con su alegato a favor de la mentira trata de alentar una imaginación creativa⁴⁶⁶. Primero, Jovellanos, hace un repaso formal semejante al que hizo en su anterior artículo y sigue ampliando el espectro crítico. A continuación pone en duda las fechas que da Palomino para la realización del cuadro (bien es cierto que puede dudar de Palomino que hace nacer a Velázquez cinco años antes) y nombramiento como caballero. Palomino da 1656 y 1658. Se acepta 1656 para *Las Meninas* y el 28.11.1669 se produjo su entrada en el Orden de Santiago⁴⁶⁷. Al parecer los documentos donde consta, él los conocía pues dice: “Desde luego tenemos averiguado, por documentos auténticos e irrefutables, que no fue exacto ni en la fecha de la gracia, ni en la de su efectiva ejecución...”(pg.161) con lo cual nos parece un juego sutil de adivinanzas, donde resaltaría la autocrítica que hace al final y que es todo un rasgo de modernidad: “¿Y a qué este examen? ¿A qué tanta impertinencia, dirá alguno, tantas conjeturas desperdiciadas sobre un cuadro? ¿Qué importan a la Historia ni al bien nacional esta discusión, ni los resultados de ella?”⁴⁶⁸.

Si Jovellanos podía representar un inicio de la crítica artística española, Ceán sería el primero (él lo sabe) en aplicar un método historiográfico científico, como base para fundamentar una poética sobre lo que nos demuestra, toda vez que nos sentimos seguros cuando con rigor publica los documentos (como la cédula de concesión del Hábito). Rectifica a Palomino en la fecha de nacimiento de Velázquez (algo que no hizo Ponz) y aunque le tilde de escaso e imperfecto se aprovecha de él en la biografía y la descripción de *Las Meninas*. Recoge la leyenda de la cruz pintada por Felipe IV y se hace eco del boceto de Jovellanos y quizá para no ser menos que él nos dice que tiene “el dibuxo de lápiz roxo que saco D. Francisco de Goya para grabarle al aguafuerte, que a no ser de mano del mismo Velázquez no le tendría en mas estimación”⁴⁶⁹. Cierra el artículo con la silva de Quevedo que publica en su mayor parte y que luego incluirán autores como Justi.

Entramos en el XIX donde se va a sistematizar el estudio de la obra de Velázquez abarcándolo en un panorama globalizador. Hay un pequeño (por el formato) libro de Stirling, que parece preparado para aquellos viajeros ingleses del *Grand Tour* que podían incorporar el exotismo de España en su viaje⁴⁷⁰. Su contenido está estructurado en capítulos por años y obras, quizá para que el viajero vaya inmediatamente a consultar una obra dependiendo del lugar donde se encuentre. Sigue el método científico (habitual ya en los grandes historiadores) y, en su prefacio, cita a Pacheco, Palomino y Ceán diciendo de este último que se han nutrido algunos

⁴⁶⁵ *Varia Velazqueña*, vol. I, pgs. 156-163.

⁴⁶⁶ Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira*. Madrid, Siruela, 2000.

⁴⁶⁷ Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, pg. 141.

⁴⁶⁸ *Varia Velazqueña*, Vol. I, pg. 163.

⁴⁶⁹ Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico...* Pg. 172.

⁴⁷⁰ William Stirling-Maxwell, *Velazquez and his works*.

escritores. La edición francesa del libro es interesante porque añade un extracto, recopilado por W. Bürger, de críticas francesas sobre Velázquez de Viardot, Clement de Ris, Chales Blanc y Théophile Gautier, que nos dice mucho sobre la fortuna crítica de Velázquez. En Stirling ya aparece el cuadro con el nombre que hoy conocemos, hace una somera descripción del mismo basándose en Palomino, no se muestra muy contento con los vestidos que llevan las meninas y la Infanta y recoge lo dicho por Jordán y lo del boceto de Jovellanos. A nuestro modo de entender Stirling aporta algo que resulta interesante, pues ya no habla de pintar al natural, sino que lo sustituye por una comparación con la fotografía de Daguerre, recién inventada, y que nos indica cómo la obra de Velázquez, no que sea un antecedente de la fotografía, sino que se puede ir adaptando a diferentes lecturas, actualizándose en el tiempo (como suele ocurrir con las grandes obras); también califica todo ese proceso de plasmación como mágico⁴⁷¹.

Curtis⁴⁷² hace una descripción muy parecida a la que hace Madrazo, en su catálogo del Prado, el primero que incluye el nombre que popularmente venía usándose, toda vez que al salir del ámbito privado tiene menos sentido seguir denominándolo *La familia*. Curtis se hace eco de la restauración hecha por Juan de Miranda y del boceto, al que tiene por original y describe aportando unas variaciones que no había mencionado Jovellanos, como es que la cabeza de Velázquez se refleja en el espejo y el Rey está en la puerta cual José Nieto. También nos informa que J.W. Bankes lo compró a inicios del XIX a los herederos de Jovellanos; asimismo nos dice que en *El Artista*⁴⁷³ se afirma que los herederos lo tenían todavía en 1835.

Casi tan misterioso como *Las Meninas* es el por qué de la publicación tan tardía, en castellano, de la obra de Alonso de Beruete. A nuestro modo de entender tiene que ver con lo dicho en la introducción, se despegaba un tanto de la fórmula “yo he encontrado la documentación”. Por decirlo abreviadamente se acerca más a Jovellanos en cuanto a dilucidación estética, que a Ceán o Cruzada. Su contemplación directa de las obras le hace depurar el catálogo y darnos una visión técnica y estética semejante a la de hoy. En su introducción hace el recorrido historiográfico que ya es habitual citando lo más conocido y añade otros como Stevenson, Armstrong o Lefort, sin olvidarse de Justi que, recién publicado, reconoce su deuda con él. Sobre *Las Meninas*, en la introducción, nos dice cómo era contemplada, nada que ver hoy: “A la galería principal se le añadió una sala pequeña, en la que se colocó ‘Las meninas’, con iluminación lateral semejante a la existente cuando se pintó el cuadro, de forma que se apreciaba adecuadamente su notable belleza”⁴⁷⁴. Lo que nos da a entender que se trataba de recrear el ambiente (Taine llevado a la práctica⁴⁷⁵) en el que se produjo y quizá por lo tanto tener el punto de vista de los reyes reflejados (todavía no se intentaba demostrar si era o no posible, se daba por cierta la posibilidad del reflejo directo)⁴⁷⁶. En la descripción del cuadro es más descriptivo que enumerativo, se apoya en una carta de Thomas Lawrence para introducirnos en cierto lirismo no carente de rigor estético y sobre todo abre vías para desear ver el cuadro y que sea el espectador el que complete el discurso. Complementa a Cruzada, a quien se le había pasado unos documentos del Archivo Secreto de las Ordenes Militares Españolas, sobre la Orden de Santiago.

⁴⁷¹ Stirling-Maxwell, *Annals...*, pg. 771.

⁴⁷² Charles B. Curtis, *Velázquez and Murillo: A Descriptive and Historical Catalogue*.

⁴⁷³ *El Artista*. Editado por Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo. 3 vol; folio, Madrid, 1835-6.

⁴⁷⁴ Beruete, *Velázquez*, pg. 36-37.

⁴⁷⁵ Vid., Hippolite Taine, *Filosofía del arte. De la naturaleza y producción de la obra de arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960; *Ensayos de crítica y de historia*. Madrid, Aguilar, 1953; *Idealismo y positivismo inglés*. Madrid, Atlas, 1944;

⁴⁷⁶ Una descripción más detallada de esta salita *ad hoc* nos la da Gómez de la Serna en *Varia Velazqueña*, Vol. II, pgs. 27-29.

La bibliografía sobre Velázquez desborda cualquier propósito de lectura en su totalidad, incluso nos preguntamos si cierta esencia, ante el exceso de literatura, no habrá quedado oculta entre tanta tinta. Aparte de la bibliografía reseñada al final, añadimos aquí algunos comentarios más, señalando el texto de Carl Justi⁴⁷⁷, como uno de los más importantes dentro de la historiografía velazqueña, lo probaría el haberse hecho una edición en rústica un siglo después del original. Mas este aspecto comercial, con ser importante, no oculta otro más interesante como es la vigencia de lo recogido en el texto, que, en una primera lectura, atrapa teniendo la impresión que si el libro de Justi no existiera, Gudiol, Gállego y sobre todo Brown hubieran sido más difíciles de entender.

La comparación con Cruzada Villaamil, por ejemplo, surge al analizar el nombre de Velázquez. Cruzada establece un árbol familiar que llega a los bisabuelos maternos, Justi, además, busca la etimología del nombre y apellidos, llegando a una sorprendente conclusión: “Diego Velázquez significaría, por consiguiente, *hombre que brilla entre los de su pueblo, arrojado en la pelea*”⁴⁷⁸. Esto es solo un ejemplo de cómo Justi traza una panorámica más amplia que el resto de los autores que le precedían. El título ya dice mucho. Frente a los autores que le preceden que colocan a Velázquez en segundo término (excepto Stirling-Maxwell), esto es dentro de unos anales, de unos diálogos, de un diccionario, Justi hace pivotar todo un siglo alrededor de Velázquez, lo que hace que casi podamos ponernos en su lugar y entender mejor el proceso y el porqué creativo. Podríamos decir que aparte de emplear el método científico en la recopilación de documentos, añade el método histórico de Taine que hace a la obra resultante del un estado general del espíritu y de las costumbres ambientes (*milieu*).

Justi, aparte de ser el primer gran compilador de la obra Velazqueña, también se deja tentar por la imaginación incluyendo un diálogo apócrifo, quizá como Jovellanos incluyó en sus textos su propio relato sobre el boceto. Justi es de suponer que sí conoce a Wilde y Baudelaire y como este último se dejara arrastrar por una crítica subjetiva y apasionada. Esa imaginación le hace ir más lejos que nadie cuando analiza la verdad y el naturalismo velazqueño y que los autores anteriores se habían limitado a certificar (excepto Jovellanos y Beruete), él nos dice: “Es como si se hubiera propuesto demostrar que se puede extraer poesía de la prosa y, cuando se hace enteramente en serio, fantasía de lo natural”⁴⁷⁹. El repaso historiográfico es extenso cita a Carducho, Pacheco y Palomino y apenas se detiene en Ponz y Ceán. Se adentra en el XIX que es, según él, cuando se comprendió a Velázquez y hace referencia a los trabajos más notables donde se detiene en los españoles Cruzada y Beruete, dedicando a Quevedo un apartado donde reproduce la famosa silva que “Indicó ya todas las características que se habían de encontrar en él más tarde”⁴⁸⁰.

Sobre *Las Meninas* hace un extenso comentario, parece adentrarse en el cuadro y pasearse por él, tal como dijera Palomino, va desgranándolo en partes y concediendo a las figuras pintadas rango de personaje teatral, estableciendo así un escenario donde buscar el motivo de su creación, que también nos lo da: el azar. La cotidianidad de la familia real de ver pintar a su pintor favorito, fue plasmada, según Justi, por sugerencia

⁴⁷⁷ Carl Justi, *Velázquez y su siglo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953. (Traducción sobre la edic. “definitiva” de 1903, 1ª edic. Bonn, 1888. Revisión y apéndice: *Después de Justi. Medio siglo de estudios velazqueños* por Juan Antonio Gaya Nuño).

⁴⁷⁸ Justi, *op. cit.*, pg. 112.

⁴⁷⁹ Justi, *op. cit.*, pg. 18.

⁴⁸⁰ Justi, *op. cit.*, pg. 486.

de Felipe IV, ofreciéndonos el nacimiento de cuadro. Por otra parte hace referencia al boceto, hace mención a la posesión de Jovellanos y lo acepta como auténtico, pero a nuestro modo de entender y tal como lo describe, no lo ha visto, ni ha leído lo que Curtis recoge, pues no hace referencia a las notables variaciones que presenta el “boceto” respecto al original. También puede ser que viera el que Bardi publica con el número 117-A de su catálogo y que no se ajusta a lo que Curtis nos dice (aunque la calidad fotográfica en el libro de Bardi no permite hacer muchas suposiciones)⁴⁸¹.

En resumen, podríamos decir que Justi es el primero en analizar el cuadro reflejando un desdoblamiento del “yo” del pintor, que no sólo vendría dado por el autorretrato sino por un *conchetto* de influencia miguelangelesca que remite a la mente del creador como origen de la obra.

Respecto a los *Anales...* de Cruzada Villaamil es de obligado cumplimiento referirse a ellos ya que publica por primera vez en castellano los documentos “al detalle” de la vida y obra de Velázquez. No es sólo el hecho de publicar esos documentos lo que le vuelve referencia inexcusable, sino que también lo hace de una forma más unitaria, más fácil, hoy, de asimilar que Ceán por ejemplo. Pero, aún siendo riguroso en su investigación historiográfica y habiendo editado un libro con excelentes grabados de B. Maura y de Galván, es un libro arduo en su lectura, él mismo dice que es árido, quizá por el lenguaje tan retórico que emplea: Si para Madrazo Velázquez era el rey de la pintura naturalista, para Cruzada Villaamil es el príncipe de los pintores españoles, este tipo de frases y otras como la dedicatoria a Alfonso XII hace recordar los tratados medievales y renacentistas. Siendo un libro que se hace cuando Justi está realizando el suyo (de hecho Cruzada le presta una carta) hoy el de Justi no necesitaría de revisiones de estilo. Si excluimos a Jovellanos, Beruete y D’Ors, no volvemos a encontrar hasta la segunda mitad del XX autores españoles que tiñan de lirismo no sólo *Las Meninas*, sino las obras de Velázquez y no se atengan casi exclusivamente a un ordenamiento riguroso de sus obras (al decir lirismo no nos referimos a hacer silvas o rimas, sino hacer un discurso que nos exalte, que provoque emociones, por ejemplo ir a ver el cuadro. Con Cruzada se tiene la sensación de asimilar el cuadro sin necesidad de verlo). Esto que ya está en Ceán, Cruzada parece institucionalizarlo, apareciendo como un rasgo en los historiadores españoles de la primera mitad del XX, prácticamente hasta la publicación en 1960 de *Varia Velazqueña*, que cerraría definitivamente ese afán recopilatorio.

En cuanto a *Las Meninas*, Cruzada, lleva la fecha de su creación un año más tarde de lo que es aceptado habitualmente. Incluye, además, la descripción del catálogo de Madrazo y hace una relectura de la de Palomino. Como Curtis (en él se iniciaría) hace una lectura por separado del autorretrato de Velázquez, como si se pudiera sustraer al resto. Es algo que nos puede llamar la atención, pues hoy tiende a verse el cuadro en su conjunto. También se preocupa por la perspectiva aérea y el punto de fuga o punto más luminoso del cuadro, haciendo referencia “al maravilloso resultado, que puede muy bien decirse que allí no hay diferencia de lo vivo a lo pintado. Que aquello es la verdad misma”⁴⁸². Aunque conserva el habitual recuerdo de Quevedo, podemos decir que es importante esa nueva introducción de “lo vivo” ya que va a dar pie a otros autores (sobre todo a López-Rey) a establecer interesantes contrastes de percepción. Al inicio nos dice “que hubiera sido curioso traducir a Stirling” haciendo referencia a *Velázquez and his works* pero no encuentro que reconozca su deuda con sus *Annals...* no ya sólo en el título sino cuando nos dice que la perspectiva aérea “es mágica”, algo que aparece

⁴⁸¹ P.M. Bardi, *La obra pictórica completa de Velázquez*.

⁴⁸² Cruzada, *Anales...*, pg. 227.

en Stirling cuando, después de asociarlo a la incipiente fotografía, termina el párrafo con esa alusión sorpresiva y mágica de la fijación del espontáneo grupo⁴⁸³.

El problema de los historiadores de la primera mitad del XX es qué decir después de que Justi y Beruete ya hubieran abarcado prácticamente todo (esta opinión, indirectamente, también la recoge Gaya Nuño en el apéndice del libro de Justi y Pérez Sánchez⁴⁸⁴). Así lo que más se va a hacer es variar el criterio de atribuciones, como Allende-Salazar y Mayer por ejemplo. Este último, a nuestro juicio, continúa la línea de Beruete (recordar que Beruete se publicó en inglés en 1906 y en alemán en 1909). Clasifica a *Las Meninas* dentro de "Group Portraits" remitiéndonos sin más al catálogo del Prado de 1933.

Es una pena que Eugenio D'Ors no pasase más tiempo para dejarnos frases tan certeras como la dicha sobre *Las Lanzas*, *Las Meninas* y *Las Hilanderas*: "unas ventanas abiertas a la realidad"⁴⁸⁵.

Sánchez Cantón no sólo aborda los personajes del cuadro, por él nos enteramos que aquel García Miranda que restauró *Las Meninas* después del incendio de 1734 curiosamente era manco de la mano derecha. También se pregunta por qué no está la infanta M^a Teresa, respondiendo que quizá fuera por su "actitud personal, de oposición a la marcha desastrosa de los negocios públicos, que se infiere de la lectura de los papeles de la época"⁴⁸⁶. Anticipa el desdoblamiento de Focault: "estímulo en el contemplador para que se adentre en la profundidad del ámbito simulado... fuerzas en sentido contrario..."⁴⁸⁷. Complementario a este libro sería el artículo del Marqués de Saltillo que se centra en la delicada Isabel de Velasco y analizando su testamento cita a un testigo, Diego Ruiz de Azcona a quien propone como el desconocido guardadamas de la Reina, del cual no se sabe a ciencia cierta quién es.

De Lafuente Ferrari tendríamos que obviar cierto tono moralizante y el comentario un tanto denigrante (también lo hará Pantorba) hacia la pintura contemporánea del XX que hoy nos alerta y hace preguntarnos si ese prejuicio hacia las vanguardias no le haría sobrestimar en exceso el Barroco. También expresa su opinión sobre lo que está pintando Velázquez: el lienzo que no vemos, es el mismo que contemplamos, algo que ya se recogía en el primer catálogo del Prado (1819). Incluye a *La Venus del espejo* en la trilogía más señalada de Velázquez, dejando fuera *Las Lanzas* en un alarde de exquisito gusto. El comentario que lo justifica es notable: "Velázquez no podía morirse sin intentar resumir en unos cuantos cuadros las conquistas pictóricas de su carrera toda, al mismo tiempo que nos daba, su visión óptica y lírica del mundo, y que fueran como el resumen del paso por la vida de un genio de la sensibilidad humana"⁴⁸⁸.

Pantorba⁴⁸⁹ es un excelente compilador, va haciendo un comentario pormenorizado sobre las obras que se han podido ver en este trabajo y otras más con gran acierto crítico, pero ya no hablamos estrictamente de *Las Meninas*, más bien hace un juicio sobre las obras que hablan acerca de la obra. Al igual que la calificación infamante hacia las vanguardias, tampoco se sustrae hacia Mengs, Ponz y Ceán a los que califica de estirados neoclásicos y sin agudeza para ver la obra. Sobre *Las Meninas*

⁴⁸³ "Velazquez seems to have anticipated the discovery of Daguerre, and taking a real room and real chance-grouped people, to have fixed them, as it were by magic". Stirling-Maxwell, *Annals...* pg. 771.

⁴⁸⁴ Prólogo al libro de Diego Angulo Íñiguez, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*.

⁴⁸⁵ Eugenio D'Ors, "Tres horas en el Museo del Prado" (1939), *Varia Velazqueña*. Vol. I. pg. 206. También en Madrid, Tecnos, 2004.

⁴⁸⁶ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Las Meninas y sus personajes*, pg. 25.

⁴⁸⁷ F. J. Sánchez Cantón, *op. cit.*, pg. 29.

⁴⁸⁸ E. Lafuente Ferrari, *Velázquez*, pg. 29.

⁴⁸⁹ Bernardino de Pantorba, *La vida y obra de Velázquez*.

también hace un recorrido sobre lo dicho, siendo Palomino su principal referencia. Es quizá el primero en describirlo por detrás ya que nos dice que tiene tres trozos de lienzo cosidos verticalmente con juntas visibles y trozos de 0,72, 1,04 y 1 m. También hace una referencia al periplo sufrido por la Guerra Civil: 9.12.36 salió del Prado y el 9.9.39 volvió a entrar después de la exposición de Ginebra de ese mismo año. Por último hace una referencia al boceto, recogiendo las “variantes Curtis” y diciendo que hoy nadie lo toma en consideración.

Cabe destacar un artículo de Camón Aznar “El espacio creado por la luz” que entronca con el mejor Jovellanos y Beruete, en tanto que se aparta de los tópicos más utilizados (léase Palomino, la instantánea de Stirling...) y crea un discurso evocador, donde los términos artísticos extienden su significado creando párrafos de profundo calado estético: “La materia con que están representadas las cosas es de la misma sustancia que el espacio mismo, formado por pasta de luz”⁴⁹⁰.

Hay un grupo de cuatro autores que se tratará en conjunto ya que podemos encontrar en ellos el mismo afán: llevar a la teoría matemático-geométrica el cuadro, estableciendo un discurso técnico difícil de asimilar a legos en esas fórmulas que damos por buenas. Se inicia con Moya⁴⁹¹ que restituye la geometría y perspectiva del cuadro dándonos las medidas de la habitación y plantea diversas hipótesis como la que fue pintado con un sistema de espejos (algo que ya supuso Beruete) pero no afirma ninguna. Inza⁴⁹² se basa en los cálculos de Moya matizando algunas de sus hipótesis y afianzando otras como la imposibilidad del reflejo directo de los reyes. El más tajante es Buero Vallejo: “Hay que decirlo de una vez: la imagen de los reyes en el pálido cristal no es directa. Es la imagen del cuadro que Velázquez pinta”⁴⁹³. Pero, sin duda, es Campo y Francés quien es más exhaustivo en este campo analizando todo al milímetro. Nos da las medidas “definitivas” del cuarto del Príncipe: 5,52 x 14,436 x 4,42 m. Deriva la teoría de los espejos hacia una teoría sorprendente: lo que está haciendo Velázquez es una sesión de linterna mágica, siendo el lienzo, que vemos por detrás, la pantalla de proyección. La sesión se realizaría “una tarde de Navidad de 1656, por ejemplo el día 23 de diciembre, cumpleaños de la reina D^a Mariana, Velázquez ha divertido a la Infanta Margarita con un juego de magia óptica que culminó a las tres y seis minutos, haciéndole ver en el espejo las efigies de sus augustos padres”⁴⁹⁴.

Contrarrestando tanto dato técnico sería necesario hablar de Foucault que desde un punto de vista filosófico, hace una lectura del cuadro en más estrecha relación con la teoría del arte, más cercana a los historiadores nos abre la mirada en ese camino hacia la estética de la recepción, las “fuerzas en sentido contrario” de Sánchez Cantón las transforma en “espacio de reciprocidad” y aquel desdoblamiento del yo que proponíamos con Justi afecta, ahora también, al yo del espectador⁴⁹⁵.

Gudiol hace una síntesis de las interpretaciones habidas desde Palomino, y nos propone la suya en esa línea de ver el cuadro como una idea surgida en la mente del artista. Así el reflejo en el espejo lo sería del sector central del que está pintando, situando su propia imagen *a posteriori*, de ahí nos dice el resultado lógico del título *La familia*. Sería una interpretación cercana a ese afán de Velázquez por plasmar escenas cotidianas. Por otra parte Gudiol da un sentido musical a su descripción añadiendo una

⁴⁹⁰ José Camón Aznar, “El espacio creado por la luz”, *Varia Velazqueña*, II, pg. 132.

⁴⁹¹ Ramiro Moya, “El trazado regulador y la perspectiva en *Las Meninas*”, *Arquitectura*, 25 (1961), pgs. 3-12.

⁴⁹² Carlos de Inza, “Prosiguen las pesquisas”, *Arquitectura*, 43 (1961), pgs. 44-48.

⁴⁹³ Buero Vallejo, “El espejo de *Las Meninas*” en *Revista de Occidente*, nº 92, 1970, pg. 140.

⁴⁹⁴ Angel del Campo y Francés, *La magia de Las Meninas...* Pg. 286.

⁴⁹⁵ Michel Foucault, “*Las Meninas*”, *Las palabras y las cosas*, pgs. 13-25.

terminología musical así, “acorde de complementarios” para relacionar una serie de tonos que escapando de la pequeña paleta enlazaría con un imaginario pentagrama visual⁴⁹⁶.

Junto con la recopilación del *Varia* otra que cabe reseñar es la que hizo el CSIC (VV. AA) con motivo de las V Jornadas de Arte. Aquí siguen interviniendo algunos de los autores que ya hemos visto como López-Rey o Campo y Francés que persiste (aunque mucho más matizada) en su teoría “cientifista”. En relación más estrecha con este trabajo cabe resaltar el artículo de Natacha Seseña, donde se aclara la procedencia de los búcaros como el que aparece en el cuadro y nos cuenta la práctica de la nobleza de comer barro⁴⁹⁷. Quizá por ello algunos autores (Justi, López-Rey) se atreven a decir que la reina está regañando a la infanta, que la mira algo temerosa, por esa costumbre que las hacía palidecer. Tres últimos artículos señalan la recepción que se ha hecho de la obra velazqueña. Mercedes Águeda, lo analiza en relación a Goya⁴⁹⁸, la influencia en Sorolla (que también recibe influencia de Beruete) lo trata Florencia de Santa-Ana⁴⁹⁹ viendo concomitancias en la plasmación de la luz y en los paisajes de la Sierra de Guadarrama. Reseñar que Sorolla recreó la ambientación meninesca para el retrato de María Guerrero ataviada para la obra de Lope *La dama boba*. Ese espíritu enlaza con el artículo siguiente donde quizá lo único que podemos hacer en la post-modernidad es deconstruir *Las Meninas* para recrearlas en un fuera de contexto pictórico, como sucede en publicidad y los medios de comunicación cuyo análisis realiza Aurora Fernández Polanco⁵⁰⁰.

Por último reseñar el catálogo de la exposición de 1990 donde cabe destacar al profesor Pérez Sánchez que citando a Palomino se muestra convencido de que está plasmando a los reyes, aunque, no obstante, “junta la verdad inmediata de lo visivo y el enigma de lo intelectual”⁵⁰¹. Gállego se encarga de catalogar las piezas y no asegura que el reflejo sea el de la real pareja. Como vemos en el mismo catálogo se pueden ver posiciones contrapuestas, pero como diría Jovellanos ¿qué importa?, lo interesante es la discusión que provoca manteniendo la viveza del cuadro.

Una característica a finales del siglo XX es atacar el corpus velazqueño ya no desde la monografía (hechas ya, y bien) sino desde aspectos parciales. Parece hacerse al final del XX lo contrario que el en XIX. Esta segmentación estética, lejos de suponer un demérito, alumbra detalladamente amplios aspectos del total de la obra de Velázquez, así sucede con Jonhattan Brown⁵⁰². Por decirlo de una manera breve, aunque abrupta, Brown se nos presenta como un Justi II, o si se quiere como un *Varia Velazqueña* con estudio crítico comparado con ese sentido de abarcar la totalidad sin el carácter rotundo que sugeriría un título como *Velázquez*.

A nuestro modo de entender es un ejemplo a seguir en el método historiográfico y el rigor de sus citas ya desde la introducción donde alude a Ceán como iniciador de la historia moderna del arte español. Sigue por los múltiples autores y cierra esta

⁴⁹⁶ José Gudiol, *Velázquez*.

⁴⁹⁷ Natalia Seseña, “El búcaro de Las Meninas”, VV.AA. *Velázquez y el arte de su tiempo*, pgs. 39-48.

⁴⁹⁸ Mercedes Águeda Villar, “La influencia de Velázquez y el arte de su tiempo en la obra de Goya”, VV.AA. *op. cit.*, pgs. 427-434.

⁴⁹⁹ Florencia de Santa-Ana, “La perdurabilidad de Velázquez en la pintura española del siglo XIX: Sorolla”, VV.AA. *op. cit.*, pgs. 435-440.

⁵⁰⁰ Aurora Fernández Polanco, “La rentabilización de Velázquez y el arte de su tiempo en la imagen publicitaria”, VV.AA., *op. cit.*, pgs. 451-459.

⁵⁰¹ Catálogo exposición *Velázquez*, pg. 50.

⁵⁰² J. Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*.

aportación a la base documental de la pintura del XVII español con María Luisa Caturla⁵⁰³ en la segunda mitad del XX. Brown al igual que hizo Justi o Stirling va más allá del método “vida y obras” adentrándose en cuestiones históricas más amplias que tratan de explicar el arte del XVII. Elogia el método de análisis iconográfico pero se decanta por un método que investigue sobre los motivos contextualizados de la creación artística.

La extracción poética que tímidamente hacía Justi con *Las Meninas*, se va a reflejar mejor en José Antonio Maravall. Si Justi hacía a Velázquez el centro de atracción europea del siglo XVII, Maravall da un paso adelante en este proceso de continua relectura de la obra velazqueña visto desde una óptica española. Se acerca a Velázquez más desde una perspectiva estética, que plástica, esto es, no se detiene tanto en aspectos formales o técnicos de sus cuadros y sí en cómo ellos han sido posibles. Maravall contradice a aquellos (Campo Francés o Buero) que ven a Velázquez como un humanista y por tanto enlazado con esa figura-mito de traza leonardesca entendido en múltiples materias. Si por algo lo adentra en una generación posterior es porque los humanistas le sirvieron de fuente y por eso es moderno porque los conceptualiza.

A partir, cómo no, de la verdad quevediana, llega a matizar el llamado realismo velazqueño: “No es la realidad exacta de las cosas, mas sí la realidad expresable en el cuadro”⁵⁰⁴, es un matiz que puede resultar obvio pero que algunos autores se empeñan en hacer lo contrario: partir de la realidad para decirnos, después de todo, que el reflejo de los reyes no es posible, confundiendo la realidad con lo visible, Maravall lo analiza separadamente para relacionarlo allí donde la obra lo requiera. No habría que llevar a Velázquez a un terreno estrictamente realista porque nos privaríamos de múltiples lecturas sugerentes, más que realismo habría en sus objetos una voluntad de ser vistas. Va haciendo, además, un recorrido historiográfico por los textos más usuales buscando en ellos la propia significación de su época: así con Gracián⁵⁰⁵, analiza lo que significaba pintar “a lo valentón” que es aplicado a la pintura de Velázquez y que hay que entender hoy como de pinceladas sueltas, una característica más apreciable sobre todo después de su primer viaje a Italia.

Es incomprensible que Brown no lo cite, toda vez que parece ser él quien hace una lectura novedosa de Tolnay que ya se encuentra en Maravall. Y algo similar podemos decir de Gállego y la relación de Velázquez con Platón. A nuestro modo de entender Maravall resuelve antes y mejor ese realismo intrascendental que se podía ver en la obra de Velázquez, con su teoría del “superplatonismo” que reúne naturaleza sensible, idea y verdad impugnando un concepto realista cercano a un “impresionismo luminista, como una copia fiel de Mundo tal como es...”⁵⁰⁶. Ambos abordan el tema del espejo que Maravall, aprovechando la referencia que hace Platón en *La República* ve como un objeto capaz de “agotar la realidad” y que separa a Velázquez de la tradición donde la pintura mejor era cuanto mejor hiciera lo que el azogue reflejase.

También en Maravall podemos encontrar la separación *pictura-poesis*. Señala que en el momento que Velázquez pinta *Las Meninas*, se da en literatura un aumento de textos en primera persona, *El lazarrillo o La lozana andaluza*, pudiéndose ver en la obra de Velázquez esta pintura en primera persona: “Es testimonio, no confesión. Así el individuo pintor trata de captar el objeto individual en el momento en que éste pasa por

⁵⁰³ María Luisa Caturla, “Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro”, en *Archivo Español de Arte*, 33. 1960.

⁵⁰⁴ J.A. Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, pg. 47.

⁵⁰⁵ Gracián, *El Héroe*, Madrid, edit. Calleja, 1918.

⁵⁰⁶ Gállego, *Visión y símbolos...* pg. 261.

dentro de él, cruzando el campo de su experiencia, en un instante plenamente individualizado”⁵⁰⁷.

Lo que hace Velázquez desde la plástica, es lo que los escritores desde la literatura, dos líneas paralelas y diferenciadas (un desdoblamiento del yo planteado por Justí, y luego, con otras generaciones posteriores un desdoblamiento, también del espectador, planteado por Foucault). Lo que no hace es plasmar un tema literario escrito desde la primera persona. Consigue además un plus que quizá no tenga el texto literario: De la lectura de *El lazarillo* podemos deducir el comportamiento de la época de diversos grupos humanos, al igual que en ciertos cuadros, hay un ejercicio de fijación histórica. Básicamente queda clara la intención del escritor, pero todavía nos estamos preguntando qué nos quiso decir Velázquez, probablemente el cuadro dejaría de generar tanto interés si le hubiéramos podido someter a lo que quiere decir.

Es aquí, por esa separación de la *poesis* donde la pintura gana ese plus de visualidad y riqueza de significaciones. Maravall lo dice mejor: “Los cuadros que hasta Velázquez se llamaban *historias*, no eran historia, no tenían realidad histórica concreta... Velázquez es el primero en pintar la *historia*, esto es, la singular e irrepetible realidad de un instante único vivido por el artista”⁵⁰⁸. El cuadro se convierte así en epítome perfecto barroco del instante como correspondencia entre lo temporal y lo eterno, pudiendo establecer un paralelismo con las naturalezas muertas de Sánchez Cotán, como un capítulo más de desprendimiento textual: al igual que pasa con *Las Meninas*, ¿qué quiere decir? es la pregunta desatinada. Es un ejercicio libre de pintura, donde, como dice el profesor Calvo Serraller, no hay porqué buscar una simbolización sofisticada⁵⁰⁹, aunque sí hay un ejercicio de introspección, como lo hay también en el retrato español, de ir más allá hasta revelar el fatal destino, que si bien lo tenemos escrito, la pintura, en estos casos, hace en cada mirada un replanteamiento de deseo, trascendiendo la simpleza de lo escrito.

Otros autores también ven la obra desde un punto de vista dinámico, como tensión entre forma y contenido, trasladando ese reto a cada generación que contemple el cuadro y desafiándolo, lo interpreten en un proceso de regeneración continua de su posible significado, como “un epítome del pensamiento reciente sobre el ilusionismo y el estatuto del arte”⁵¹⁰. A lo que nos referíamos en el inicio era que en la mayoría de los artistas un escrito, un contrato da lugar a la realización de una obra, no en este caso, donde la obra nacería en libertad fruto del encuentro de dos ámbitos de poder absolutos: el del Rey cuya palabra es ley, el de Velázquez que no sujeto al rigor que pudiera generar la *poesis*, troca ésta por lo que levanta sus alabanzas: *pictura pictura*.

Por deshacerse del texto, hasta de la firma: Se ha comparado *Las Meninas* con *El matrimonio Arnolfini* (1434), donde Jan van Eyck añade a su nombre “fuit hic” (estuvo allí), por si acaso no lo veíamos en el pequeño espejo. Se añadiría aquí una diferencia fundamental: Velázquez no lo escribe y sin embargo sabemos que estuvo allí. Si seguimos a Damisch, *Las Meninas* enlazan de manera más directa con las “perspectivas urbinesas” (digamos que en la caja de resonancia histórica que él propone hay menos “ruido” entre ellas) porque ateniéndose a la perspectiva (concebida incluso por exceso⁵¹¹), prescinde de la *phone*, de la palabra, es un remite sin fin de miradas lo que

⁵⁰⁷ Maravall, *op. cit.*, pg. 80.

⁵⁰⁸ Maravall, *op. cit.*, pg. 85.

⁵⁰⁹ Francisco Calvo Serraller, *Los géneros de la pintura*, pg. 291 y ss.

⁵¹⁰ Leo Steinberg, “Las Meninas de Velázquez” en Fernando Marías (Ed.), *Otras Meninas*, pg. 93.

⁵¹¹ Vid. Joel Snyder y Ted Cohen, “Respuesta crítica. Reflexiones sobre Las Meninas: La paradoja perdida” en Fernando Marías (Ed.), *Otras Meninas*, pgs. 113-128. Tanto en este artículo como en el de la nota siguiente, se estudia la perspectiva como inherente en la estructura del cuadro, al decir nosotros que la sobrepasa queremos hacer referencia a esa *sprezzatura* que Velázquez conocía. En el artículo en

da estructura a *Las Meninas*; no tanto *El matrimonio Arnolfini*, que por la firma remite a la legibilidad, mientras *Las Meninas* o las “perspectivas urbinesas” permanecen en el espacio de visibilidad que genera ese misterio, con un marcado acento autorreferencial (“no necesita una realidad que lo complete”⁵¹²), de modo que si en las perspectivas urbinesas el motivo es la perspectiva misma, aquí lo sería la propia pintura.

Joel Snyder, en este artículo citado, propone la imagen del espejo como una metáfora o tropo visual del arte de Velázquez, más allá de Tolnay, de Brown y también de Emmens de quien no le satisface su lectura iconográfica, quizá por estar sometida a catálogo. De ahí la metáfora visual funciona mejor, a nuestro juicio, para la rebeldía del cuadro ante el texto. La maestría de Velázquez vendría a sobrepasar a la naturaleza haciéndonos mirarla a su través, de ahí el espejo, convirtiendo lo que era una metáfora escrita en otra netamente visual. Con todo esto queremos incidir en la creación y funcionamiento de metáforas visuales que vimos en capítulo anterior y su capacidad de generar información o comunicación sin la necesidad de insertarse en una narrativa escrita. El cuadro en este tiempo de post-post-modernidad mediática sigue generando un continuo *work in progress* de atención teórica, enseñándonos, en una mirada íntima pero exhibicionista al mismo tiempo, el medio desde el medio mismo, devolviendo paradojas a quien lance silogismos, retándonos a la osadía intelectual desde el asalto visual, aquel *Sapere aude!* horaciano.

solitario de Snyder, se relaciona el espejo de *Las Meninas* con la formación de los príncipes o *speculum principis* del que *El cortesano* de Castiglione era esencial. Así la perspectiva entra a formar parte necesaria, pero haciendo que no se note.

⁵¹² Joel Snyder, “Las Meninas y el espejo del príncipe” en Fernando Marías (Ed.), *Otras Meninas*, pg. 144.

LA IRRESISTIBLE TENDENCIA ONÍRICA

Suele ser habitual que al desvelarnos un misterio, que creíamos formado por incógnitas indescifrables que disparaban nuestra imaginación, nos embargue cierta tristeza que trueca admiración por desencanto. Quizá era lo que pretendía Calvesi⁵¹³ al cerrar el exceso de lecturas en clave romántica de las *Carceri* (1745-47 sus primeras series) de Piranesi. Ahora podemos verlas como trasunto de las sucesivas cárceles mamertinas y que poleas cuerdas o columnas derivan de aquel entorno; escaleras como aquéllas Gemonie, óculos enrejados como los que comunicaban el nivel de la cárcel Tulliana con el nivel de la cárcel Mamertina. De alguna manera Calvesi sigue siendo un arqueólogo buscando entre las ruinas de las ruinas. Probablemente alguien tenía que anclar la mirada a la realidad actuando como “un fotógrafo che gioca sull'inquadrature e le distanze, e non di un seguace dell'arte fantastica e oniroide”⁵¹⁴.

Cabría advertir cierta concomitancia entre el proceso filológico de Calvesi y las explosiones de Eisenstein (éste explota y “achata” el espacio; así, achatado, estaría más cercano al origen mamertino de las cárceles piranesianas). Calvesi fuerza (según Tafuri) ciertos elementos, incluso cierto punto de vista para acercarnos desde nuestra actualidad a una mirada pasada, que amplía los elementos mamertinos a una escala poco reconocible. Sin el rigor filológico de éste, Eisenstein transforma *Carcere oscura* (c. 1743) con formas que se darán luego en *Carceri*⁵¹⁵. Se echaría de menos, en el proceso filológico que propone Calvesi, algún boceto de la cárcel Mamertina que afianzase la relación, ya que más que filológico parecería un proceso de multiplicación celular donde una pequeña molécula genera todo un organismo. En cuanto a Eisenstein aplica su teoría cinematográfica, trasladando las explosiones del montaje en cine a la lámina.

Llegado a este terreno donde las interpelaciones se vuelven contra nosotros, privados de cualquier magnificencia posible (hoy tan solo hay hegemonía) no queda más remedio que abandonarnos a “los placeres de la imaginación” e intentar avanzar en la contemplación hedonista-burkeana. Porque aún desmontado –desmitificado– el engranaje compositivo de *Carceri*, las imágenes creadas por Piranesi siguen ejerciendo una poderosa seducción sobre nuestra mirada exonerada de imperativo moral: podemos hacer lo que queramos con la obra (Eisenstein la explota) cuidando no caer en la reiteración discursiva.

Si Venecia ejercía de contrapunto respecto a Roma y poseía una “fuerza no debilitada por un excesivo intelectualismo”⁵¹⁶ que fascina y nos aloja en los dominios de la imaginación, allí remitimos culpas. Evitando caer en tópicos, iniciamos un recorrido por los sueños que circundan el mundo piranesiano hasta llegar a Eisenstein (y más allá) al que la fascinación vence y hace soñar.

⁵¹³ Mauricio Calvesi, *Introduzione* a Henri Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, ed. al cuidado de M. Calvesi/A. Monferini, Bologna, Alfa, 1967; versión original: *Giovanni Battista Piranesi*. Paris, Henri Laurens ed., 1918.

⁵¹⁴ “un fotógrafo que juega sobre la cuadratura y la distancia y no como un partidario del arte fantástico y onírico”. Renato Barilli, “Piranesi e Burke” en Alessandro Bettagno (a cura di), *Piranesi. Tra Venecia y l'Europa*, pg. 328.

⁵¹⁵ Vid. Tafuri, “Historicidad de la vanguardia: Piranesi y Eisenstein”, *La esfera y el laberinto*, pgs. 89-98; además, véase, en esta misma obra, el apéndice de Eisenstein “Piranesi o la fluidez de las formas” pgs. 99-122, donde se refleja la “transformación” de la cárcel piranesiana que estamos tratando. Aparte de mención expresa, para la referencia a las láminas de Piranesi, nos hemos guiado por Luigi Ficacci, *Piranesi. Catálogo completo de grabados*.

⁵¹⁶ Emilio Lafuente Ferrari, “Estudio preliminar y catálogo”, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*, pg. 19.

Todo en Piranesi, tiende al falseamiento de la realidad y quizá la imagen más atractivamente falsa sea la que se produce en el Romanticismo con la reiterada alusión a De Quincey cuando trata de describir una de las *Carceri* (quizá la lámina VII) a las que denomina *Sueños*, con descripción tan confusa como lo sería la lámina en cuestión. Habría que decir que ese pasaje está incluido dentro del epígrafe “Los dolores del opio” una contestación a otro primero “Los placeres del opio”⁵¹⁷, una estructura de argumentación y réplica semejante a la que presenta el *Parere*⁵¹⁸ piranesiano, en su forma global, donde no sabemos cabalmente si el ornamento llega a ser o no delirio (unas veces reflejará cierta desnudez decorativa, como en *Carceri*, otras será bizarro en las láminas del *Parere*, para terminar con la desnudez de Paestum). Así en los estudios de Wilton-Ely propone alejarse del mito romántico del opio ya que no valora sus expresiones como carácter del artista, como válvula de escape para sus fantasías en una época restrictiva en los temas sujetos a patrocinio. “Thus, far from being the products of drug-induced hallucinations as claimed by De Quincey, the *Carceri* reveal the processes of a highly controlled discipline, exploiting to an unprecedented degree Baroque illusionistic devices of perspective and lighting. The irrational and elusive concepts thus adumbrated are almost a gesture of defiance to the patrons and architects of Rome who had failed to measure up to the creative possibilities suggested by the ‘speaking ruins’ surrounding them”⁵¹⁹.

También sabemos por Antonio Escotado, que en ese tiempo se tomaba para combatir molestias y sentirse mejor⁵²⁰. La sencillez y serenidad, no han sido, precisamente, aliadas de Piranesi; es sintiéndose peor como él combate su inquietud. Ese estado de agitación permanente que le hace no parar si quiera para preparar diariamente la comida, es el que le lleva a ese estado frenético, de ensoñación vigilativa podríamos decir. En esta fuente de delirios que es la historia del arte, más que los opiáceos habría que destacar, entre los sueños de su entorno cultural *Hypnerotomachia Poliphili*, como Aldo Manuzio Piranesi desarrollará las letras capitulares y como Francesco Colonna él tendrá su propio combate de sueños en lo que podríamos denominar “*Hypnerotomachia Carceri*”⁵²¹.

⁵¹⁷ Thomas de Quincey, “Los placeres del opio”, “Los dolores del opio”, *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid, Alianza Editorial, 1984. (Los mencionados epígrafes, pgs. 55-69 y 84-105 respectivamente.)

⁵¹⁸ Giambattista Piranesi, *Parere sull'architettura*. Además véase edición castellana del *Parere* en *Revista de Ideas estéticas*, 1972, pgs. 81-101, con introducción de Carlos Sambricio (“Piranesi y el 'Parere'”, pgs. 81-84). *Vid.*, además, L. Cochetti, “L'opera teorica del Piranesi», *Commentari*, VI, 1, 1955, pgs. 35-49; R. Wittkower, “Piranesi's Parere sull'Architettura”, en *Journal of the Warburg Institute*, III, 1938, pgs. 147-158; “La doctrina arquitectónica de Piranesi”, *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*, pgs. 231-246; M. G. Messina, “Teoria dell'architettura in Giovanbattista Piranesi. L'affermazione dell'ecllettismo”, en *Controspazio*, II, 8-9, 1970, pgs. 6-13 y III, 6, 1971, pgs. 20-28; Delfín Rodríguez Ruiz, “Giovanni Battista Piranesi” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (I). Madrid, Visor, 1996.

⁵¹⁹ “Lejos de estar inducidas por drogas como decía De Quincey, *Carceri* revela un proceso de alta disciplina, aprovechando los dispositivos sin precedentes del barroco ilusionista y sus mecanismos de perspectiva y luz. Los conceptos irracionales y fugaces así esbozados son como un gesto de desafío hacia patronos y arquitectos romanos que no habían estado a la altura creativa sugerida por las ‘ruinas parlantes’ que les rodeaban”. John Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, pg. 19.

⁵²⁰ *Vid.* Antonio Escotado, *Historia general de las drogas. Fenomenología de las drogas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1998; *Historia elemental de las drogas*. Barcelona, Anagrama, 1996; *Aprendiendo de las drogas. Usos y abusos, prejuicios y desafíos*. Barcelona, Anagrama, 1995.

⁵²¹ *Vid.* catálogo exposición *Aldo Manuzio Tipógrafo: 1494-1515*, celebrada en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia del 17 de junio al 30 de julio de 1994. Firenze, Octavo Franco Cantini Editore, 1994; Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*. Zaragoza, Las ediciones del Pórtico, 1981 (Reprod. facs. de la ed. Venecia, Aldo Manuzio, 1499, I-1324 de la Biblioteca Nacional de Madrid);

Otro sueño a resaltar sería el de Juvarrá: hay un boceto con una composición para una arquitectura imaginaria titulado “Un sueño del 25 de agosto donde encuentro un gran tesoro” donde podemos ver, según descripción de Jonathan Scott⁵²², elementos que aparecerán en Piranesi: escaleras que suben desde el subsuelo, otras sobrevolando en zig-zag, óculos, poleas, bustos y obeliscos como los que aparecen en la lámina XV.

Con estos someros antecedentes la ensoñación no estaría monopolizada por los románticos (la ensoñación no sólo sería un estado, sino otro ambiente “parlante”) y nos servirá de enlace posterior: Goya. Focillon nos dice que hay tanta distancia entre Rembrandt y Piranesi como entre Callot y Goya, más que nada por un afán distinto de búsqueda, de puntos de vista diferentes de espíritu⁵²³. Alejados en la técnica y en la composición, lo habitual de Callot es una presentación en “plano general”, frente a la variedad tipológica de planos en Piranesi y el acercamiento psicológico que nos da Goya con quien comparte esa inquietud soñadora⁵²⁴. Es un punto de vista que le llevará a las Pinturas Negras como negrísimo son los trazos con los que sorprende Piranesi a sus coetáneos (coinciden muchos autores con lo pictórico de sus grabados y su maestro Vasi se lo reprochará⁵²⁵). Desde este punto de vista, podríamos tratar el primer estado de

Sueño de Polifilo (Ed. de Pilar Pedraza). Barcelona, El Acantilado, 1999; Liane Lefaivre, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Re-cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*. Cambridge, Mass., London, MIT Press, c 1997; Enric Satué, *El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro: la huella de Aldo Manuzio*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998; además se pueden consultar los ciento cincuenta y cinco grabados sobre madera de esta obra en la siguiente página de la Biblioteca Nacional de Francia: <http://catalogue.bnf.fr/framesWEB.jsp;jsessionid=00005JPf11hqXg8rzbbfVO4ZmWr:-1?host=catalogue>.

⁵²² Jonathan Scott, *Piranesi*, pg. 60. Sobre Juvarrá, véase: Andrea Barghini, *Juvarrá a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*. Torino, Rosenberg & Sellier, 1994; catálogo exposición, *Architectural and ornament drawings. Juvarrá, Vanvitelli, the Bibiena family and other Italian draughtsmen*. New York, Metropolitan museum of art, 1975; cat. exp. *Filippo Juvarrá: 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Madrid, Electa - Ministerio de Cultura, 1994; cat. exp. *Filippo Juvarrá e l'architettura europea*. Napoli, Electa Napoli, 1998; Angela Griseri, *Libro di più pensieri d'architettura di Filippo Juvarrá*. Torino, Fondazione Antonio Maria e Mariella Marocco, 1998; Andreina Griseri e Giovanni Romano (a cura di); *Filippo Juvarrá a Torino. Nuovi progetti per la città*. Torino, Cassa di risparmio, 1989; Gianfranco Gritella, *Juvarrá. L'Architettura*. Modena, Panini, 1992; Augusta Lange, *Dimore, pensieri e disegni di Filippo Juvarrá*. Torino, Compagnia di San Paolo, 1992; Donato Severo, *Filippo Juvarrá*. Bologna, Zanichelli, 1996; Mercedes Viale Ferrero, *Filippo Juvarrá. Scenografo e architetto teatrale*. Torino, Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, 1970.

⁵²³ Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, pg. 243.

⁵²⁴ Vid. Michel Caffier, *L'arbre aux pendu. Vie et miseres de Jacques Callot*. Nancy, Presses universitaire de Nancy, 1985; catálogo exposición *Fatal consequences: Callot, Goya, and the Horrors of War*. Hanover, New Hampshire, Hood Museum of Art, 1990; cat. exp. *Comedia y tragedia. Jacques Callot. 1592/1635*. Madrid, Calcografía Nacional – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Philip Morris, 2001; cat. exp. *Visiones de la guerra: Jacques Callot, Francisco de Goya, Otto Dix*. Valencia, Bancaja, D.L. 2001; Teresa Posada Kubissa, “Jacques Callot en la pintura de Goya”, *Academia*, 1995; Georges Sadoul, *Jacques Callot miroir de son temps*. Paris, Gallimard, 1969; Daniel Ternois (dir.), *Jacques Callot: 1592-1635*. Actes du colloque organisé par le Service culturel du Musée du Louvre et la ville de Nancy à Paris et à Nancy les 25, 26 et 27 juin 1992. Paris, Louvre Klincksieck, c. 1993; cat. exp. *Goya grabador*. Madrid, Fundación Juan March, 1993; Además, véase las diferentes ediciones de los grabados de Goya que ha venido haciendo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, especialmente la editada en 1992 que abarca los *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Disparates*, *Tauromaquia*; Dolores Ael (et. al.), *Goya, grabador y litógrafo. Repertorio bibliográfico*. Madrid, RABSF, 1992. Así mismo destacar, *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*. Con la edición facsímil de los *Caprichos* y textos de Juan Carrete, Nigel Glendinning, Juan Miguel Serrera y Jesusa Vega. Madrid, Barcelona y Sevilla, Calcografía Nacional- RABASF-Funcaciò Caixa Cataluña y Fundación El Monte, 1996. Junto a esta última reseña, destacamos, aparte de los grabados, para una ampliación bibliográfica que aquí nos desbordaría: catálogo exposición *Goya. 250 aniversario*. Madrid, Museo del Prado, 1996.

⁵²⁵ Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, pg. 169.

Carceri como si fueran *pentimenti*). Asimismo le llevará al sueño de la razón, volviendo a la *Hypnerotomachia*, nos sabemos si es la falta de razón lo que produce monstruos o es una sobreexcitación de la misma lo que provoca esos vampiros habitantes de las grutas. Podríamos decir, que en los dos, la lucha de sueños produce caligrafías desesperadas.

El cambio en la mirada producido en el XVIII, no tendrá parangón hasta la llegada de las primeras vanguardias del XX, donde recobramos el citado artículo de Eisenstein sobre Piranesi. En un primer acercamiento al cinematógrafo éste nos sugiere una parte onírica vinculada con la oscuridad de la sala y las fantasías dinámicas que acontecen, similares a nuestros sueños⁵²⁶. Por otra parte se produce un cambio en la mirada que tiene que aprender a leer los primeros planos cinematográficos y además tiene que enlazar diferentes tipos planos logrando dar un sentido de continuidad narrativa a las imágenes. En Eisenstein se da un conocimiento de las vanguardias históricas, del primer cine y una vastedad cultural que no le impide la ensoñación: hoy sus películas parecerían cuentos de hadas vistas las desgracias del pueblo ruso. A nuestro modo de entender hay artistas que preconizan la llegada del cine, independientemente del invento del aparato. Piranesi sería uno de ellos, intenta captar el movimiento, “buscando en lo que parece inmóvil aquello que se mueve y cambia, escudriñando con la mirada las ruinas...”⁵²⁷, aparece ante nosotros como una fábrica de sueños.

Los sueños continúan en el XX con Picasso, otro gran fagocitador de imágenes, con su visión propia de la Antigüedad, nos grabará, más que en cobre en sangre, *Sueño y mentira de Franco* (1937), donde el combate deja de ser con los sueños, perdidos ya en la añorada Utopía. Aquella forma de soñar como desplazamiento del plano real, la podemos ver en *Los sueños* (1990) de Akira Kurosawa, donde se vale de los cuadros de otro afamado “loco”, Van Gogh, para realizar el añorado sueño de Piranesi de introducirnos en el plano (siguiendo de nuevo a Tafuri en ese proceso de reconstrucción mental de *Carceri*, Wilton-Ely propone un proceso creativo en el espectador como nunca antes en Occidente, donde se cuestiona el espacio pictórico con todas las implicaciones perceptivas que conlleva). Aunque quien más se acerca a la obra de Piranesi es el director Peter Greenaway, que ya reflejó la arquitectura de Boullée en *The Belly of an Architect* (*El vientre del arquitecto*, 1987), en *Prospero's Books* (1991) encaja (aunque fuera de época) unas láminas de Piranesi. No sólo porque uno de los libros de Próspero esté dedicado a las ruinas, sino porque toda la película presenta una gran audacia narrativa valiéndose de una técnica de vídeo avanzada (no es la técnica por la técnica) que superpone diferentes planos llevándonos como Piranesi hacia la tempestad visual. Greenaway sería el contrapunto sublime al pintoresquismo que nos

⁵²⁶ Habría una similitud incluso en el tiempo, ya que según Nicholas Humphrey, en *La mirada interior*, “soñamos una hora y media por noche” (pg. 116), que es la duración idónea de una película en formato estándar. Habría que señalar también en este autor y en relación con las percepciones generadas por las cárceles piranesianas, que Humphrey al analizar el cuadro de Ilya Repin, *No le esperaban* (1884), aumenta a cinco las dos dimensiones iniciales del cuadro: “tres espaciales, una temporal y otra de conciencia humana” (pg. 90). Con lo que no es de extrañar la dimensión descoordinada en Piranesi. En relación también con el sueño, Barthes establece una equivalencia entre estar en la sala de cine, a oscuras, donde se produce un ensueño crepuscular semejante al que precede a la hipnosis. (R. Barthes, “Salir del cine”, *Lo obvio y lo obtuso*, pgs. 350-355). Hoy en día se ve más cine en casa que en las salas, aún así se persigue, en lo posible, mantener su oscuridad. Hay que tener en cuenta que el artículo de Barthes está escrito cuando empezaba la *querelle* (otra más) por los formatos (cine Vs. vídeo). La tendencia ha sido renovar el espacio privado, dotándole de los avances técnicos que recuerda el de las salas, mejorando el sonido y las pantallas más grandes cada vez. Sobre esta relación del cine con los sueños véase “El cine, el avión” (pgs. 13-19) o “Sueño y filme” (pgs. 74-76), en Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*.

⁵²⁷ Marguerite Yourcenar, *A beneficio de inventario*, pg. 119.

ofrece Rossellini en *Viaggio in Italia (Te querré siempre, 1953)*, magnífica película donde casi podemos ver la ruta italiana del *Grand Tour* hecha por una aburrida pareja inglesa con la espléndida Ingrid Bergman refugiándose en los museos o en la ruinas de Pompeya, donde su mirada se reencuentra intemporal.

Expediciones a Baalbek o a Palmira, no hacen sino abrir el campo de las especulaciones de la fantasía. La imaginación de Piranesi viene espoleada por la *veduta ideata* de Gian Paolo Panini o Marco Ricci donde es la imaginación la que ensambla los monumentos *al capriccio*⁵²⁸. Si con Piranesi la imaginación entra en la historia de la arquitectura, la historia del siglo XX mal se entendería sin el cine que comparte el topos de la ilusión, que canalizó la imaginación y plasmó nuestros sueños: “La imaginación como instrumento de progreso científico, como fuente de hipótesis no formulables de otra manera...”⁵²⁹ Piranesi profundiza cada vez más en la oscuridad (segundo estado) o también en la melancolía, de ahí que se le pueda ver como prerromántico, un romántico *avant la lettre*, que aporta reflexión en un mundo de ruinas que invitaba a la ensoñación. Piranesi ni siquiera sueña, plasma. Perdida la orientación que nos daba la perspectiva central y pervertidos los sentidos por Sade ya no nos conformamos con el placer compositivo y travieso que propone Canaletto. Contenemos la respiración ante el abismo de *Carceri* donde el placer pierde todo pintoresquismo y donde más que mirar nos buscamos a nosotros mismos en la oscura orografía de la conciencia. Quienes soñamos somos nosotros inscritos en el mundo que él nos dibuja, nos facilita la ensoñación como el cine nos facilita los sueños.

⁵²⁸ Vid. sobre Panini, catálogo exposición *El esplendor de la ruina*. Barcelona, Fundación Caixa Cataluña, 2005. Sobre Ricci, cat. exp. *Landscapes from Brueghel to Kandinsky : the exhibition in honour of the collector Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza*. (Presentada en Bonn entre 7 sept.- 25 nov. 2001). Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, cop. 2001; cat. exp. *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004.

⁵²⁹ Tafuri, *La esfera y el laberinto*, pg. 38.

TEATRALIDAD EN PIRANESI

Un detalle a tener en cuenta son las inscripciones. Si Piranesi hubiera querido vincular *Carceri* tajantemente con la Mamertina ¿no lo hubiera puesto? Se podrá decir que son caprichos, pero también las *vedute* son *al capriccio* y pone inscripciones. No las pone en *Grotteschi*, *Capriccio architettonico con la caduta di Fetonte*, *Carceri* (excepto en la II y XVI, pero no remiten directamente a lo representado) ni en *Diverse Maniere d'adornare i cammini*. Faetón lo podemos descartar por experimental, las chimeneas entran de plano en lo decorativo; los grutescos y cárceles son sus momentos más arrebatadores, de ahí que no puedan afianzarse con inscripción alguna.

Por otra parte esas inscripciones (que podemos decir que aparecen prácticamente en todas las láminas, excepto en las citadas anteriormente, bien sea como inscripción bajo el dibujo, bien como cartela dentro del mismo), a nuestro juicio, hacen vincular las estampas a escenarios teatrales, bien sea *Carcere oscura*, o bien se trate de una *veduta* donde el escenario será recreado por un inglés relatando su particular *tour*. Aquéllas mencionadas que no tienen esas inscripciones, donde no hay subtítulos, no se produce diálogo escrito ni hablado con el espectador. El diálogo es aquí (y en el cine más) una forma de ahorro visual: cuando no se tienen los recursos suficientes para mostrar ciertas imágenes, el diálogo, la voz en *off*, los intertítulos... son recursos que salvan la narración pero también desvirtúan la imagen vinculándola al teatro, novela, cuento... Quizá por eso no incluye *Carcere oscura* en *Carceri* porque pertenece más a la teatralidad de una puesta en escena que al recreo de la pura visualidad.

Según recoge Tafuri en la obra ya señalada, los estudios de Ulya Vogt-Göknil y Alberto Cuomo vienen a confirmar la ruptura con las reglas de la perspectiva central. Con los ojos cinematográficos de Eisenstein podemos ver en *Carceri* un desplazamiento del plano semejante al que se produjo en el cine en el paso del *travelling* al *zoom*, que no es más que un *travelling* óptico, un desplazamiento óptico. Así nosotros nos deslizamos por las láminas piranesianas, bien en el espacio, en los planos, en los contrastes...

¿Qué libros conocería Eisenstein sobre Piranesi? Arthur Samuel, *Piranesi*, Londres, 1910, que publica la lámina de la cárcel de Marot a la que Eisenstein hace referencia y donde también podía encontrar la frase de Goethe que se refiere a la arquitectura como música solidificada; Albert Giesecke, *Giovanni Battista Piranesi. Meister der Graphik* (Leipzig, 1911); habría leído quizá la obra que venimos comentando de Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi. 1720-1778*, que también recoge a *La prisión d'Amadis* de Daniel Marot como antecedente⁵³⁰. ¿Porqué se empeña Eisenstein en pasar de esta *Carcere oscura* a *Carceri*? Aplica su teoría de montaje de atracciones a *Carcere oscura*, pero no se sostiene. La fluidez de formas (de la forma clásica en definitiva) que propone, se solventa en una disolución del objeto que resolverá Malevich, y eso sabemos por la exposición *Forma*, que no se produce, que el ideal clásico se mantiene⁵³¹: Las dos dimensiones, predispuestas a ser tres, siguen *in nuce* en Malevich⁵³².

⁵³⁰ Focillon, *op. cit.*, pg. 177.

⁵³¹ Vid. catálogo exposición *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, especialmente el texto de Tomás Llorens de igual título, pgs. 32-185.

⁵³² Aparte de las obras ya citadas en relación con el cine, véase: Guila Ballas, *La couleur dans la peinture moderne. Théorie et pratique*. Paris, Adam Biro, 1998; Alain Besançon, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*. Madrid, Siruela, 2003; catálogo exposición *Malévitch. Oeuvres de Casimir Severinovitch Malévitch (1978-1935). Avec en appendice les oeuvres de Nicolai Mikhaïlovitch Soviétine (1897-1954)*. Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1980; cat. exp. *Kazimir Malevich, 1878-1935*. Moscow, Ministry of Culture – Amsterdam, Stedelijk Museum, 1988; cat.

Su teoría funcionaría mejor con los dibujos, no con esta *mise en scène*, siguiendo a Focillon que vincula *Carcere oscura* y la primera edición de *Carceri* con la decoración teatral. Además Piranesi inscribe: “Carcere oscura con Antenna pel suplicio de malfatori...” Está haciendo referencia, según Focillon, a la tortura que sufrían los criminales cerca de la Fuente del Moro. Allí, atados en la picota se leían sus nombres y su crimen golpeándoles a continuación, aboliéndose esta tortura en 1835 por Gregorio XVI⁵³³, de donde esta *Carcere oscura* es un escenario con el atrezo necesario a la espera del reo, además si Piranesi hubiera querido incluirla en la serie la hubiera podido incluir, como hace con las láminas II y V. Quizá porque la consideraba rotunda y formalmente acabada como decorado, frente a la segunda edición, más introspectiva. Solo hay que olvidarnos de *Carcere oscura* y ver los dibujos de Piranesi aplicando a éstos las explosiones de Eisenstein: multiplicación de espacios, transformación de espacios.

Carcere oscura entronca bien con lo onírico del inicio. Si lo analizamos detenidamente, es tan prisión como oscura; de ella resalta Focillon el vigor luminoso del fondo y la tenue luz veneciana que lo invade. Piranesi nos “miente” como cuando se dice arquitecto veneciano, que lo mantiene, aproximadamente, hasta *Opere varie II* (c. 1761), pero ya no lo pone en *Ruinas del Acqua Giulia* ni en *Della Magnificenza ed Architettura de’ Romani*; es más en *Raccolta di alcuni disegni del...Guercino y Blackfriars bridge* tan solo se dice arquitecto. Venecia fue determinante en su formación aunque no construyera nada, aunque no la reflejase en sus cobres se convierte en una paradoja más, en otro lugar inhóspito guardado en la retina rebosante de Palladio (a través de Juvarra). De ahí que podamos hablar de sueños, por eso le aceptamos a Eisenstein que “deconstruya” el edificio, advirtiéndole que se le ve el truco.

Carceri conjuga el carácter teatral e imaginativo donde lo tangible se evapora en la sugestión temerosa de los sótanos, donde un recorrido espacial es frustrado por la ambigüedad deliberada con conexiones irracionales entre planos próximos y superficie. Siguiendo a Wilton-Ely *Carceri* se presenta como una serie de caprichos o *scherzi di fantasia* a la manera de Tiepolo cuya influencia será primordial en su madurez técnica en el grabado. Encontramos rápidas formas abocetadas, trazadas sobre la placa con la misma fluidez y brevedad de anotación que en las fantasías de Tiepolo, presentando un campo experimental de composición como reflejan sus formas desnudas y sus extensas estructuras sugeridas⁵³⁴.

exp. *Kasimir Severinovich Malevich: 1878-1935*. Madrid, Fundación Juan March, 1992; cat. exp. *Kasimir Malevich e le sacre icone russe. Avanguardia e tradizioni*. Milano, Electa, 2000; cat. exp. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Aldeasa, 2000; cat. exp. *Minimalismos. Un signo de los tiempos*. Madrid, MNCARS, Aldeasa, 2001; catálogo exposición *Monocromos. De Malevich al presente*; cat. exp. *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*; cat. exp. *Kasimir Malevich. Suprematism*. New York, Guggenheim Museum Publications, 2003; cat. exp. *Kasimir Malevich*. Barcelona Fundació Caixa catalunya, 2006; cat. exp. *Vanguardias rusas*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2006; K. Malevitch, *El nuevo realismo plástico*. Madrid, Alberto Corazón, 1975; K. Malevitch (et al.), *Constructivismo*. Madrid, Alberto Corazón, 1972; John Milner, *Kasimir Malevich and the art of geometry*. New Haven, London, Yale University Press, 1996; Andrei Nakov (ed.), *Ecrits. Kasimir Malevitch*. Paris, Gérard Lobovici, 1986; Evgenia Petrova (et. al.), *Malevitch. Artiste et théoricien*. Paris, Flammarion, 1990; Semir Zeki, *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.

⁵³³ Focillon, *op. cit.*, pg. 177 y ss.

⁵³⁴ Wilton-Ely, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, pg. 81. También Focillon alude a esta relación; *op. cit.*, pg. 180.

EL PLANO DESPLAZADO DE EISENSTEIN

En el primer largometraje dirigido por Eisenstein, *La Huelga* (1924) hay un pequeño plano-secuencia de unos diez segundos de duración, donde vemos cómo se reúne un pequeño grupo de obreros para planear la huelga. A primera vista, la secuencia parece simple: unas botas pisan un charco que refleja unas torres industriales, un tendido eléctrico y unos obreros que están tramando algo. Está rodado con la cámara invertida y la acción reflejada en el agua, de tal manera que lo que es un “picado” (punto de vista alto en rodaje) al montarlo, se convierte en un contrapicado. Además, la acción que está rodada en sentido normal, después de positivarla, la truca y la monta al revés -“marcha atrás”- insertándola en lo que él llamaría montaje métrico (sucesión de planos *in crescendo*). Asimilamos la secuencia sin saber muy bien qué ha pasado, ya que enlaza perfectamente con el tono general que tienen las secuencias anteriores y posteriores. Se produce tan rápido que apenas nos damos cuenta. Ha seguido prácticamente el proceso del grabado: Rodar con la cámara invertida, como invertido se graba en la plancha de cobre⁵³⁵. También lleva esa técnica del grabado al montaje, ya que aquella inversión del rodaje aparece de nuevo invertida aquí, es decir, la acción la vemos al revés: andando los obreros hacia atrás. Pero esa inversión del montaje no significa inversión narrativa, el efecto técnico apenas se advierte y logramos entender que los obreros se reúnen para planificar la huelga. Esto nos puede servir como ejemplo de su afición al grabado, añadiendo una dosis imaginativa al medio artístico más proclive a ello. Ese plano también podría ser visto como una forma de desorientación espacial del espectador que momentáneamente pierde las referencias, no se pueden buscar certidumbres ya que siempre habrá un esquírol que delate y la complicidad con el espectador es la inquietud provocada.

Si *Carceri 2* está vinculada a la edición de *Magnificenza...* y según Calvesi la admiración de Piranesi por el Derecho romano es vinculante a su visión magnífica sobre Roma, su mirada es la de un ilustrado con ideas nuevas sobre la tortura y las leyes, es un espíritu imbuido ya de la revolución que vendrá unos años más tarde. Eisenstein está plenamente integrado en la otra revolución que convulsionó a Europa, si de la primera subsisten sus ideas, de la segunda nos quedan sus preguntas mal contestadas: “Platón sabía que la república ideal de la cual había hablado con sus amigos y discípulos, no estaba destinada a existir en ningún lugar, sino que sólo era verdadera *en nuestros discursos* como dice Glaucone a Sócrates. Y, sin embargo, sucedió que la primera vez que una utopía igualitaria entró en la historia, pasando del reino de los discursos al de las cosas, dio un vuelco para convertirse en su contrario”⁵³⁶. Es este espíritu igualitario el que nos puede llevar desde Piranesi a Eisenstein. Si Piranesi admira la ecuanimidad y severidad de las leyes romanas (que forma parte de su magnificencia), es ese espíritu de igualdad el que desde la Revolución Francesa⁵³⁷, pasando por los socialismos utópicos

⁵³⁵ Se podrían establecer más comparaciones: Pruebas de estado como el etalonaje en cine donde se ajustan el color, los tonos, la luz...; pruebas de trabajo y ensayo como el copión que sale de la sala de montaje; prueba de artista como la primera copia que por lo general se envía a la Filmoteca; *Bon à tirer* como las copias que se distribuyen para exhibición.

⁵³⁶ Norberto Bobbio, *Derecha e izquierda*, pg. 169.

⁵³⁷ Sobre la Revolución Francesa véase: Serge Bonin et Claude Langlois (dirs.), *Atlas de la Révolution Française*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études, 1987-2000 (11 vol.); Juan Calatrava (et. al.), *Estudios sobre la Revolución Francesa y el final del Antiguo Régimen*. Madrid, Akal, 1980; Roger Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII : los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Barcelona, Gedisa, 1995; Emilio De Diego (et. al.), *Guía bibliográfica de los fondos recientes de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca Complutense de Madrid acerca de la Revolución francesa de 1789 y sus repercusiones*. Madrid, Star Ibérica, 1990; François Furet, *La*

de Owen, Saint-Simon, Fourier, Louis Blanc, Blanqui y Cabet (que en muchos casos presentan además proyectos de ciudad futura), el que animaría los primeros pasos de la Revolución Rusa.

Las teorías de Eisenstein se desarrollan en un Estado fuerte, con una rápida industrialización de la cultura y con transformaciones económicas que alientan el desarrollo de reflexiones singulares sobre el montaje. Cabe destacar el denominado “efecto Kuleshov” que vendría a demostrar cómo los teóricos soviéticos, entre ellos Eisenstein, tenían la mirada acostumbrada a acumular planos, a ver los efectos que producían en la narración fílmica.

Podemos señalar unos rasgos distintivos: posición de la cámara en un ángulo que enfatice diagonales (*¿scena per angolo?*), utilización de un objetivo angular que distorsiona los primeros planos (*¿Cómo la distorsión semejante a la desproporcionada escala de Piranesi?*), abundancia de planos de detalle, transgresión del movimiento a través de la ralentización o aceleración de las imágenes, propensión a colocar la línea del horizonte muy alta o muy baja. Si a esto se le añade una inclinación a rodar frontalmente el cuerpo, la cara y los ojos se obtienen los recursos que rompen la ilusión diegética tradicional con un número de planos que dobla al de las películas de Hollywood, con una media de duración entre los dos y cuatro segundos. La regla clásica de colocación de los personajes en un eje de 180° se incumple. De este modo el espacio de la narración adquiere un carácter abstracto, ya que no se tiene una constancia exacta de la ubicación de las figuras.

Con esto podríamos establecer una reciprocidad estética: Hasta que no se abran totalmente los archivos ahora rusos no se podrá definir totalmente, pero se puede decir que la cultura norteamericana tuvo una gran influencia en el comienzo de la URSS hasta que Stalin tomó las riendas⁵³⁸, concretamente el film de Griffith *Intolerancia* (con un

Revolución Francesa. Madrid, Rialp, 1985; Jacques Godechot, *Los orígenes de la Revolución Francesa*. Barcelona, Península, 1975; Ernest Labrousse, *Fluctuaciones económicas e historia social*. Madrid, Tecnos, 1973; Georges Lefebvre, *La Revolución Francesa y el Imperio (1787-1859)*. México, F.C.E., 1973; Daniel Mornet, *Los orígenes intelectuales de la Revolución Francesa*. Buenos Aires, Paidós, 1969; Pierre Rétat, *Les journaux de 1789. Bibliographie critique*. Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1988; Albert Saboul, *La Revolución Francesa. Principios ideológicos y protagonistas colectivos*. Barcelona, Crítica, 1987; Michel Vovelle (coord.), *Paris et la Révolution*. (Actes du colloque de Paris I, 14-16 avril 1989, organisé par l'Institut d'histoire de la Révolution française et la Fédération des sociétés historiques de Paris et de l'Île-de-France). Paris, Publications de la Sorbonne, 1989;

⁵³⁸ Sobre la Revolución soviética: Antón Antonov-Ovseyenko, *The Time of Stalin. Portrait of a Tyranny*. New York, Harper and Row, 1981; Charles Bettelheim, *Las luchas de clases en la URSS*. Madrid, Siglo XXI, 1976-78 (2 vol); Luka Brajnovic, *Literatura de la Revolución Bolchevique*. Pamplona, Eunsa, 1975; Jean Bruhat, *Histoire de l'URSS*. Paris, Presses universitaires de France, 1972; Edward Hallet Carr, *Historia de la Rusia Soviética. I, La Revolución Bolchevique (1917-1923). I, La conquista y organización del poder*. Madrid, Alianza Editorial, 1972; *1917. Antes y después*. Barcelona, Anagrama, 1970; Antonio Fernández García, *La Revolución Rusa*. Madrid, Istmo, 1990; Marc Ferro, *La revolución de 1917. La caída del zarismo y los orígenes de octubre*. Barcelona, Laia, 1975; *La révolution de 1917, II. Octobre. Naissance d'une société*. Paris, Aubier-Montaigne, 1976; *La revolución rusa de 1917*. Madrid, Villalar, 1977; René Girault y Marc Ferro, *De la Russie à l'URSS. L'histoire de la Russie de 1850 à nos jours*. Paris Nathan, 1974; Vladimir Illich Lenin, *Obras escogidas*. Madrid, Akal, 1975; *Los bolcheviques y la revolución de octubre*. Actas del Comité Central del Partido Obrero Socialdemócrata ruso. México, Siglo XXI, 1978; Roy Medvedev, *Que juzgue la Historia. (Orígenes y consecuencia del estalinismo)*. Barcelona, Destino, 1977; Richard Pipes, *The Russian Revolution*. New York, A.A. Knopf, 1990; M. Pokrovski, *La revolución rusa : historia de sus causas económicas*. Madrid, Editorial España, 1931; *Historia de la cultura rusa*. Madrid, España, 1932; John Reed, *Diez días que estremecieron al mundo*. Barcelona, Orbis, 1985; Robert Service, *Historia de Rusia en el siglo XX*. Barcelona, Crítica, 2000; Pierre Sorlin, *La sociedad soviética. 1917-1964*. Barcelona, Vicens Vives, 1967; Leon Trotsky, *Historia de la revolución rusa*. Bilbao, Zero, 1974; Robert C. Tucker, *Stalin in Power. The Revolution from above:*

prólogo añadido) por su complejidad técnica se tomó como modelo en la incipiente industria soviética. Más tarde le devolverán el favor y veremos esa sucesión precipitada de planos en los *spots* publicitarios.

Eisenstein “elabora una idea de escritura (a la que el montaje equivale en esta dimensión dinámica) en que la recepción del texto (la película) es parte integrante de su producción, y el texto mismo en una realidad dinámica en cuanto que es la activación, cada vez, de ese proceso por el cual espectador y autor lo producen”⁵³⁹. Parece situarnos delante de *Carcere oscura*, Eisenstein se apropia de la lámina (no sólo en sentido literal) la recepciona convirtiéndose a sí mismo en productor de otra nueva a la que ha aplicado una serie de explosiones dinámicas derivadas de su teoría del montaje de atracciones.

La fragmentación que propone Eisenstein está dentro del tono general de fragmentación que vive la Rusia zarista y el nuevo Estado que propone la Revolución. Los ecos de la magnificencia y *Lex Romana* de Piranesi, son revelados en forma de propaganda y aniversarios en las películas de Eisenstein. La misma carga crítica que manifiesta Piranesi por no poder construir, a Eisenstein le lleva hacia la autocrítica que le impone Stalin. Así no es de extrañar que el concepto de límite propuesto por May Sekler (según Tafuri) nos lleva fácilmente ante la fragmentación, hacia la desintegración. “El objeto debe elegirse, volverse y situarse en el campo del encuadre de manera que, además de la imagen engendre un complejo de asociaciones que redoblen la carga emotiva y la idea del fragmento”⁵⁴⁰. Hay un límite formal traspasado en las láminas, en las películas; y un límite vital también traspasado: Piranesi hace del papel su piedra; Eisenstein se reviste de teoría contra las acusaciones de formalista y burgués.

Esta perversión de límites nos puede llevar a otra reflexión siguiendo las explosiones de Eisenstein. El director tiende a expandir la lámina y es de notar cómo hay elementos que se encuentran en *Carceri* que pertenecientes al exterior se encuentran en el interior y viceversa. Por ejemplo las argollas monstruosas, cuerdas y postes son más acordes en los muelles venecianos. Grandes argollas que servirían de amarre en Venecia, en *Carceri* sirven como elemento que sugiere condena. Los arcos herederos de aquellos puentes venecianos, aquí, dentro; los presos que debieran estar dentro, ¿dónde están? si los encontramos no parecen que sufran ¿podemos considerar presos a las figuras filiformes – si no con forma de hilo, sí rodeadas de trazos como hilos - de *Carceri*? Mirándolas detenidamente (en particular, los de la lámina VIII y por lo general todas las figuras que aparecen en segundos planos) parecen a la espera que Giacometti les disipe la tenebrosidad del trazo. Si dotásemos a *Carceri* de coordenadas podríamos decir que lo exterior está en el interior, con lo cual no es de extrañar que quieran recuperar su origen, de ahí la fragmentación y las diez explosiones que propone Eisenstein para que pierda la quietud original, dinamizándola, animándola.

Si dibujásemos e hiciésemos un *story board* con todas las explosiones que propone tendríamos el punto de partida de un pequeño cortometraje de animación. En definitiva, Eisenstein tiene su retina impregnada de celuloide, su visión, en este caso, es visualización en imágenes en movimiento: “La obra de arte concebida dinámicamente, es el proceso de la formación de las imágenes en los sentimientos y la razón del espectador. En eso estriba la peculiaridad de la obra de arte realmente viva y su diferencia de la inanimada, en la que al espectador le comunican los resultados

1918-1941. New York, London, W.W. Norton, 1992; Volin, *La Revolución desconocida*. Madrid, Campo Abierto, 1977 (2 vol.).

⁵³⁹ Silvestra Mariniello, “Cine y sociedad en ‘Los años de oro del cine soviético’” en Talens y Zunzunegui (coord.), *Historia General del Cine*. (V) Pg. 250.

⁵⁴⁰ Serguei Eisenstein, *Reflexiones...*, pg. 18.

plasmados de cierto proceso operado de la creación, en lugar de atraerlo al proceso que se opera. Esa condición se cumple siempre, cualquiera que sea la esfera del arte de que se trate”⁵⁴¹. (Aplica también su teoría dinámica a la descripción que hace Leonardo de cómo representar el Diluvio). Viene a coincidir con Berenson: “El movimiento – que después de los valores táctiles es el elemento más esencial en la obra de arte – no tiene nada que ver con el cambio de lugar, o hasta con el cambio de actitud o pose, y mucho menos aún con la actividad transitiva de cualquier género. El movimiento es la energía manifiesta que vitaliza los trazos que limitan una obra y los delineamientos de todas las partes dentro de esos límites”⁵⁴².

Carcere oscura se presta bien, todo Piranesi se presta bien: la perspectiva como fuente de la belleza de sus dibujos, la *scena per angolo* en los diseños teatrales... hay en Piranesi los elementos suficientes como para que Eisenstein, aficionado también al teatro, individualice ciertos elementos compositivos y los adapte a su mirada cinética. “[*El acorazado Potemkin*]... cada vez, muestra la imagen del mismo tema desde un ángulo de visión inverso, y al mismo tiempo, arranca de él”⁵⁴³.

Se puede observar también una concomitancia entre la experimentación que realiza Piranesi en el segundo estado de las láminas, con la investigación que realiza Eisenstein con la técnica cinematográfica. Al montaje ya nos hemos referido; se interesará por el sonido estéreo, y el color pudo plasmarlo en la parte final de Iván el Terrible; la luz con su excelente operador Tissé con el que cuida todos los matices del gris: “[*Iván el Terrible*]... dos terceras partes aparece en la gama de color accesible a la cinematografía en blanco y negro: el tradicional blanco-gris-negro con una riquísima diversidad de factura, desde el brillo metálico el brocado de diferente calidad y aspecto, a través del material y del tejido, hasta el suave tornasolado de las pieles, incluyendo toda la gama de los matices de las superficies vellosas desde la marta y el zorro hasta el lobo y el oso pardo en los abrigos, y blanco en los tapices y mantas”⁵⁴⁴. Podemos decir que la captación de matices de gris en Tissé/Eisenstein es tan exhaustiva como el proceso de Piranesi que le lleva a frotar el papel con el pulgar para obtener el sombreado adecuado, o a poner esa inscripción difusa sobre una paleta de pintor: “*Col sporcare si trova*”⁵⁴⁵ ¿Se estará refiriendo a ensuciar, o a mezclar esos colores de la paleta para encontrar la luz? El parecido se estrecha entre la placa de cobre cubierta con barniz y aceite de linaza, oscurecido todo con el humo de una vela, con las capas químicas de los fotogramas y la luz que incide sobre ellos, forjando un concepto semejante en cuanto a captación de luz.

El sistema de perspectiva de Piranesi parece aprovecharlo Eisenstein en *Iván el Terrible* cuando éste en un primer plano nos ofrece su barbilla a modo de arco y la multitud en lontananza extrema se acerca a él. Es una composición espacial semejante a *Carceri*, dos planos superpuestos un plano general y un primer plano “leídos” en cualquier orden dando un efecto y una escala que el ojo no esperaba encontrar. Al analizarlo, Eisenstein hace referencia al *efecto phi* (sin nombrarlo), estableciendo una concomitancia entre el choque que produce esas interrupciones perspectílicas y el fenómeno del movimiento.

La teoría del montaje a la que nos hemos referido en varias ocasiones, someramente, viene a ser: Pudovkin, según Eisenstein, montaba sus películas como se construye una casa y los planos unidos como si fueran ladrillos ($A + B = A + B$).

⁵⁴¹ Eisenstein, *Reflexiones...* pg. 105.

⁵⁴² Berenson, *Estética e historia en las artes visuales*, pg. 71.

⁵⁴³ Eisenstein, *op. cit.*, pg. 92.

⁵⁴⁴ Eisenstein, *op. cit.*, pg. 74.

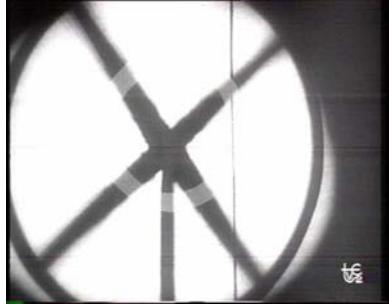
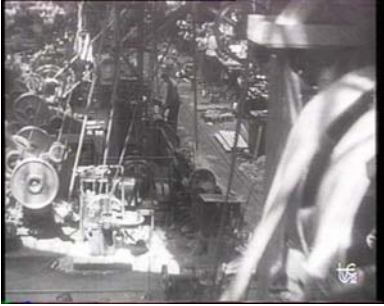
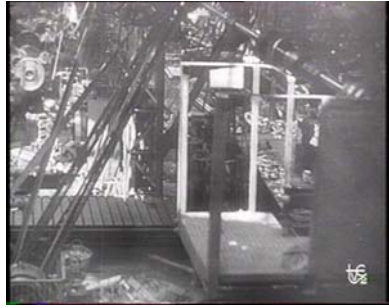
⁵⁴⁵ G. B. Piranesi, *Raccolta di alcuni disegni del... Guercino*. Roma, 1764.

Eisenstein basándose, entre otras cosas, en los ideogramas chinos aplica el producto a esos dos planos con un resultado más poderoso que la simple suma. No hay alfabeto, solo una idea que unida a otras puede adquirir múltiples significados ($A \neq B \rightarrow A \times B$). Pudovkin integraba la metáfora en la diégesis, v. gr. *La madre*: al final matan a su hijo, ella coge la bandera y filas de personas se unen a ella. Se parecen a los caudalosos ríos que también vemos en primavera. Eisenstein no integra la metáfora en la historia: *Potemkin*, represión zarista contra la población; un león se muestra tumbado, levantado y amenazante. Es una metáfora del pueblo, una relación abstracta con la historia que le generará problemas con Stalin.

Su teoría de montaje la aplica a la lámina de Piranesi toma *Carcere oscura* como precursora de las *Carceri*: *Carcere oscura* x *Carceri* = Explosión dinámica. A nuestro modo de entender no le hubiera hecho falta recurrir al segundo estado de *Carceri*. Quizá no conociese sus dibujos ya que en éstos se ve mejor lo que le interesa a Eisenstein. El espacio en sus dibujos hecho a pluma y sepia es un espacio constreñido que “explosiona” en los grabados. Explosión también desde el soporte mismo, teniendo en cuenta que el dibujo para la lámina XII que se encuentra en la Biblioteca Nacional tiene 105 x 165 mm. y la lámina 410 x 560 mm., ahí también podría radicar la explosión dinámica que busca Eisenstein. Y es extraño que no lo señale, toda vez que hablando de arquitectura se refiere al “esbozo preliminar en el que manchas, líneas e intersecciones apenas sugeridas tratan de fijar en el papel el vuelo de visiones espaciales destinadas a encarnarse en el ladrillo o la piedra...”⁵⁴⁶ También hubiera podido establecer el juego entre *Carcere oscura* y la lámina VI de *Carceri* cuya transformación parece más sugerente.

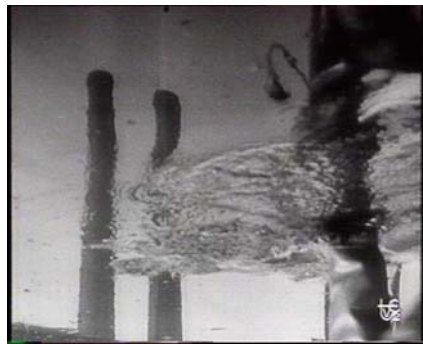
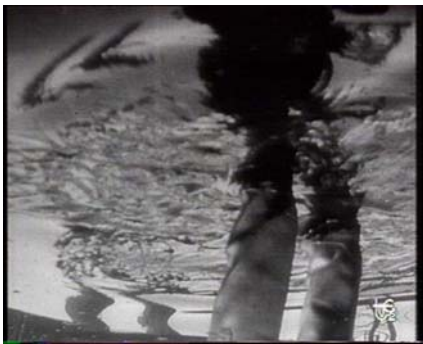
Hemos indicado que el espacio de sus dibujos parece constreñido, al ver el de la Biblioteca Nacional nos inclinamos a pensar que en sus bocetos, al menos aquí, planea la distribución de las luces y no tanto de los espacios. A este respecto la lámina V es un prodigio: Las líneas arquitectónicas cortan los campos de luz en diagonal, que se muestran en disminución de intensidad desde abajo, más oscuro y hacia arriba más claro. Pero ese corte, lejos de suponer una interrupción, va acompañando la mirada en las direcciones que nos dé por elegir, ayudando con la luz a la creación de ese espacio descoordinado.

⁵⁴⁶ Eisenstein, *Reflexiones...*, pg. 112, nota 7.

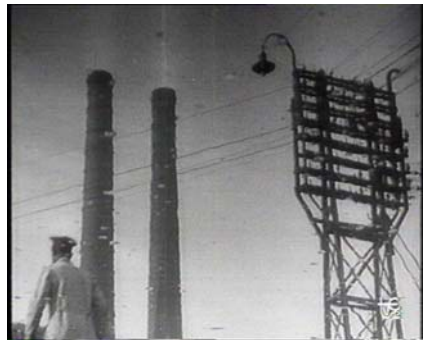
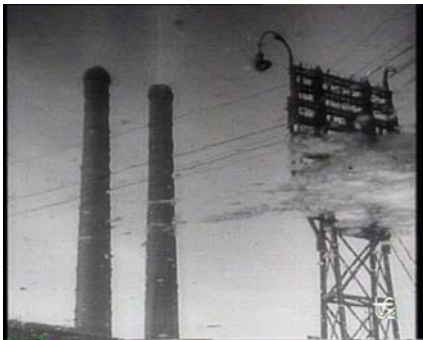


En *La huelga* la acción va transcurriendo en sentido "normal".

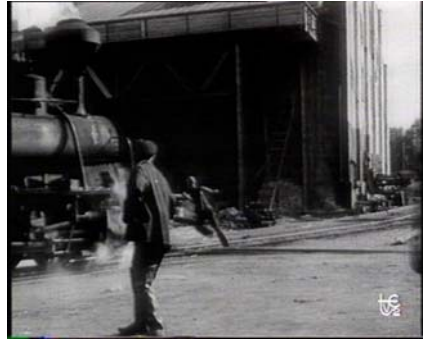
Posteriormente la posición de la cámara se invierte, rodando la acción en el reflejo del agua que el charco provoca.



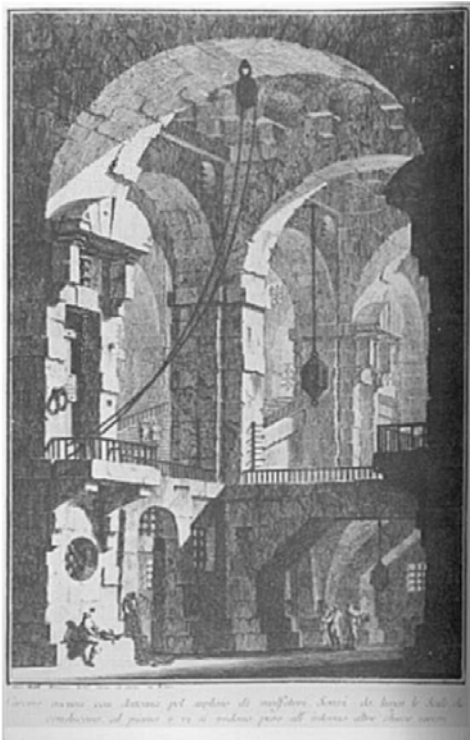
Se puede ver cómo los obreros llegan caminando hacia atrás y planean algo.



Terminada la secuencia rodada en el reflejo del agua, la cámara recupera su posición vertical normal y la narración continúa con el esquirol que los estaba vigilando.

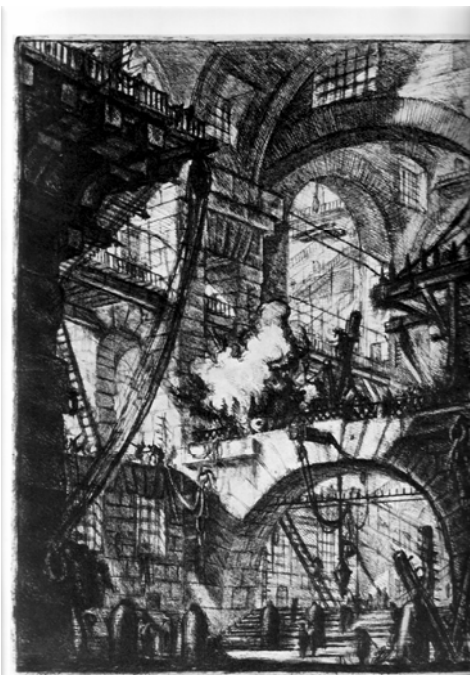


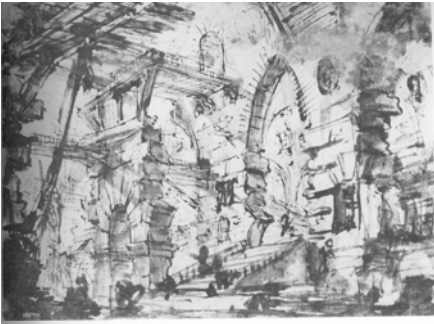
La secuencia termina con el primer plano del esquirol que se puede asociar al primer plano de inicio del capitalista.



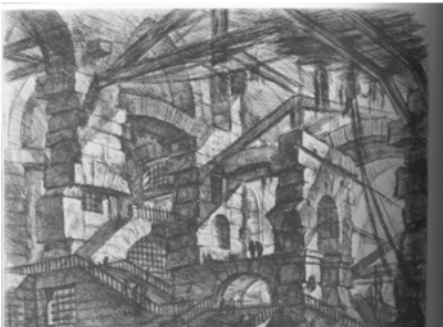
Carcere oscura...

Esta estampa sirve a Eisenstein para desarrollar su teoría del montaje aplicada a las láminas de Piranesi. A nuestro juicio Eisenstein no había reparado suficientemente en los dibujos de Piranesi porque se adaptan mejor a lo que pretende. También podría haber elegido la lámina VI –abajo- donde se podrían ver mejor las explosiones que propone.





Dibujos preparatorios para *Carcere XIV*



Carcere XIV, primer estado



Carcere XIV, segundo estado

Aquí la explosión de espacios (respecto a los dibujos) sería más notoria: ¿cuántas naves hay, dos, tres...? Hasta podemos encontrar el paso del arco de medio punto, al rebajado y al apuntado, las intersecciones de armazones, las escaleras en zig-zag... que Eisenstein propone.

CAPÍTULO V CINE DE VANGUARDIA

La fascinación con la máquina y la velocidad se venía sintiendo desde Turner⁵⁴⁷, pero es en el siglo XX cuando las actividades sociales se desarrollan, así en una conferencia que recoge Deleuze sobre Marcel L'Herbier viene a decir: “como en el mundo moderno el espacio y el tiempo son cada vez más caros, el arte tuvo que convertirse en arte industrial internacional, es decir, en cine, para comprar espacio y tiempo como títulos imaginarios del capital humano”⁵⁴⁸. Se hace necesario un sobreesfuerzo y una atención múltiple a todos estos fenómenos de la ciencia, la industria, la economía, las artes... que convierten el tiempo en un factor de abaratamiento de esos fenómenos, de sus impresiones. Es en este periodo, cuando las metáforas que hacen relación al maquinismo se multiplican a la velocidad que requería una nueva percepción.

La relación entre la vanguardia y la máquina podría quedar sintetizada en cinetismo para las obras plásticas y cinematismo para ese afán del cine por reflejar el maquinismo que todo lo invadía. En alguna medida lo que va a acabar siendo el arte cinético, le infiere al cine una visualidad desprendida de la palabra, así pocas palabras se necesitan en *Le ballet mécanique* (Fernand Léger y Dudley Murphy, 1924). La biomecánica de Meyerhold, unida al taylorismo industrial⁵⁴⁹, produce una fragmentación en el movimiento humano que no estaba acostumbrado a una repetición tan frecuente. La idea del espacio, está ligada al cuerpo y a su desplazamiento, siendo un concepto de origen táctil y kinésico tanto como visual, hay una atracción intuitiva, quizá por esa desestabilización corporal como reflejó el testimonio del tren, por la dinámica, no ajena a cierta paradoja: nos sentimos atraídos por el movimiento de las máquinas, pero nos cansamos de una repetición mecánica en aquellas películas narrativas (discursivas). Vemos con curiosidad los rotorrelieves de Duchamp, pero nos cansamos enseguida de las repeticiones mecánicas de los actores, basta una vez para apreciar la intención dramática.

Si al inicio de *El ojo interminable*, Aumont abría con la referencia de Godard sobre Lumière, la termina definiendo a Godard como “el cineasta que traduce la más profunda conciencia de su herencia pictórica y artística.”⁵⁵⁰ El hecho de que Godard pueda mostrar obras de Renoir, Picasso o Delacroix, no significa que se identifique con ellos, sino más bien con los problemas pictóricos que plantean, se sirve de la pintura o

⁵⁴⁷ Sobre la obra de Turner véase, Michael Bockemühl, *Turner*. Taschen, Colonia, 2000; Martin Butlin y Evelyn Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner*. London, Tate Gallery – Yale University Press, 1977 (2 vol.); *The Oxford Companion to J.M.W. Turner*. Oxford, Oxford University Press, 2001; John Cage, *Colour in Turner. Poetry and Truth*. London, Studio Vista, 1969; *J.M.W. Turner: “A Wonderful Range of Mind”*. London, New Haven, Yale University Press, 1987; cat. exp. *Turner y el mar. Acuarelas de la Tate*. Madrid, Fundación Juan March, 2002; Evelyn Joll (et. al.), *Turner: The Great Watercolours*. London, Royal Academy of the Arts, Thames and Hudson, 2000; Jack Lindsay, *The Sunset Ship – the Poems of J.M.W. Turner*. Suffolk, Scorpion Press, 1966; Graham Reynolds, *Turner*. London, Thames and Hudson, 1969; John Ruskin, “The elements of Drawing” (1857) XV, en *The Works*. London, E.T. Cook y Wedderburn 1903-12 (34 vol); Lindsay Stinton, *Turner's Venice*. London, British Museum, 1985; Ian Warrell, cat. exp., *J.M.W. Turner (1775-1851)*. Fundació “la Caixa”, nov. 1993 – enero 1994; Andrew Wilton, *J.M.W. Turner: His Life and Work*. New York, Rizzoli, 1979; *Turner and the Sublime*. London, British Museum, 1980; *Turner in his Time*. New York, Abrams, 1987.

⁵⁴⁸ Deleuze, *La imagen-tiempo*, pg. 110.

⁵⁴⁹ Vid. Benjamin Coriat, *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. Madrid, Siglo XXI, 2001; asimismo, Lucila Finkel, *La organización social del trabajo*. Madrid, Pirámide, 1996.

⁵⁵⁰ Aumont, *El ojo interminable*, pg. 167.

de la música (filmándola como otro elemento dentro del plano) para avanzar las capacidades del cine. La cercanía de lo fílmico y lo pictórico tiende a mezclarse en aquellas películas que tratan de asemejar cuadros y esto ha hecho que el vocabulario formal pictórico (color, contraste, matiz...) entre de lleno en el material fílmico. Fundamentalmente no es que muestre cuadros, sino que los muestra en proceso de creación/destrucción (*Passion*), una cinematización compleja e inconclusa quizá por el propio sentido de crisis de la historia. La iconoclastia en *Yo te saludo María*: "... el valor de ruptura de la película está ante todo para mí en ese esfuerzo incesante para producir imágenes, para escapar a la presión del lenguaje, para reconducir lo más posible el cine a la esfera de lo visual, de la visualidad. 'No quieres escribir, quieres ver' y: 'El mundo primero se ve, seguidamente se escribe', se dice a sí mismo el Godard de *Scénario du film 'Passion'*..."⁵⁵¹ Esa ruptura es vista como yuxtaposición o collage con la que construye "la estructura dispersiva de sus cinematografías, contraria a la constructividad literaria"⁵⁵².

Aparte del libro de Aumont hay otros trabajos que analizan la relación cine y pintura. Un gran ejemplo es el dedicado durante un año (junio 2002-julio 2003) por la Filmoteca Española bajo el programa "Cine y pintura", en el que se han proyectado alrededor de trescientos títulos (ciento sesenta sólo en el apartado *Unseen Cinema* de Bruce Posner) que reflejan las diferentes relaciones entre cine y pintura que trataremos de sintetizar.

En el programa de inicio del ciclo de la Filmoteca, Luciano Berriatúa, tomando una expresión ya común hablando de las vanguardias nos presenta el cine como arte en movimiento relacionado con la pintura:

Hay cineastas que copian imágenes conocidas en una especie de guiño cultural al espectador, otros las utilizan como fuente de inspiración reproduciendo emociones que las imágenes crean en el cineasta gracias al encuadre, la luz, el color... [...] Otros como fuente documental para reconstruir el pasado. [...] Otros han descubierto que el cine no es ni más ni menos que una forma peculiar de pintura como Feininger, McLaren, Fischinger, Ruttmann o Len Lye. Son legión los cineastas que han buscado soluciones plásticas inspiradas en la pintura como Rohmer o Schroeter o que han adecuado su pensamiento, aproximándolo al de un pintor, como Fellini, Godard o Bresson. Otros, como Visconti, nos han hecho creer que la recreación de la estética, incluso de la textura, de las imágenes del pasado son el único camino para que el espectador tenga la ilusión de vivir en ese pasado. Dreyer ha incluido cuadros colgados en las paredes de sus decorados que constituyen auténticas claves para comprender el sentido de las escenas en las que aparecen. [...] Cineastas como Minnelli han vivido en el universo de la pintura y han recreado climas basados en sus pintores favoritos o les han rendido un homenaje reconstruyendo sus vidas.⁵⁵³

Berriatúa sintetiza lo que viene siendo una relación tan estrecha como diversa entre el cine y la pintura. En este mismo ciclo podemos recoger otras opiniones como la de Hubert Damisch que aborda, desde el concepto de superficialidad⁵⁵⁴, la noción de plano que en cine adopta un sentido diferente respecto a la pintura y hablamos más de

profundidad de campo, que presta la textura a la obra, pero en un sentido muy diferente, porque juega con la idea de profundidad, pero no con la de *espesor*. La pintura, aunque

⁵⁵¹ Aumont, *El ojo interminable*, pg. 169.

⁵⁵² José Tirado, "El simbolismo poético en el cine", en VV.AA. *Litoral*, pg. 111.

⁵⁵³ Luciano Berriatúa, programa de la Filmoteca del ciclo Cine y Pintura, mayo, 2002.

⁵⁵⁴ También tratado por el profesor, Enrique Tierno Galván, *Desde el espectáculo a la trivialización*.

juegue con la profundidad, remite siempre al plano, al espesor del plano y a los valores de superficie, aunque solo sea a través del juego del color. Esta noción de profundidad es esencialmente contradictoria, puesto que en pintura se puede tener, como en cine, la ilusión de una profundidad. La gran diferencia entre el plano de la pintura y el del cine es que la pintura no puede ignorar totalmente la limitación matemática, que dicta que el plano tiene dos dimensiones, lo que no excluye que tenga un espesor: un color puede pasar bajo otro como en un tejido la trama, pero todo esto se produce sobre el plano. En el cine, el único efecto de textura que podemos observar depende de la profundidad de campo (varias historias se desarrollan a diferentes distancias, sobre planos diferentes escalonados en profundidad; no se desarrollan en el plano). *La flagelación* (c. 1455), de Piero de la Francesca, puede leerse como un ejemplo de plano cinematográfico. Tres personajes se sitúan en primer plano de una escena en perspectiva de una gran profundidad en la que tiene lugar otra historia, en segundo plano. Esta descripción, sin embargo, no debe nada a la experiencia del cine, la cual nos vuelve completamente ciegos a lo que aquí se desarrolla en el plano: los efectos cromáticos y geométricos, la identidad espacio-luz.⁵⁵⁵

Como dice Bonitzer el movimiento implica que una película no es un cuadro, mas la noción de plano, el recorte en el tiempo y el espacio que esta noción supone hace que los cineastas puedan compararse a los pintores: “La fabrication des plans serait ce qui rapproche le cinéaste du peintre, le cinéma de la peinture”⁵⁵⁶. Con lo cual no vuelve tan ciegos como propone Damisch y por otra parte refleja la enorme atención que requiere en Francia esta comparación que suscita ecos de tantos *paragone* y *querelle* que han animado la historia del arte, particularmente en Italia y Francia o en un autor contemporáneo como Bill Viola: “Me interesa lo que no pintaron los maestros antiguos, esos pasos intermedios”⁵⁵⁷. Podríamos decir que Viola se interesa por el “fuera de campo” renacentista, de pintores que imprimen una cierta idea dinámica, una cierta estasis extática (Ragghianti), que además le sirve como actualización de la mirada permitiéndole “devolver el tiempo a la mirada”⁵⁵⁸, apareciendo de nuevo ese concepto manejado en Historia del arte, de avanzar volviendo la vista atrás. Viola actúa sobre una pantalla de plasma, e incide en la diferencia frente al escáner de las anteriores pantallas de tubo; viendo sus piezas podemos notar la diferencia: hay una integración mayor de la luz con los efectos cromáticos, podríamos decir que en la pantalla de plasma se deja sentir la pasta de los pigmentos, que tiene textura, como indica Viola.

Dentro del ciclo de la Filmoteca cabe destacar el programa de cine de vanguardia compilado por Bruce Posner en el que podemos ver los trabajos cinematográficos de la vanguardia americana desde 1893 a 1941. Esta última fecha se solapa con la que da su colega Bordwell, contradiciéndole en cuanto a la periodización de la etapa clásica. No es que no puedan coexistir una etapa clásica con otra de vanguardia, pues ya Kubler⁵⁵⁹ estudió que el tiempo histórico difiere del tiempo artístico y varios estilos pueden desarrollarse al tiempo sin que sea necesario una sucesión secuencial, pero lo que denota el largo periodo clásico de Bordwell (1917-

⁵⁵⁵ Recogido en el programa de la Filmoteca de septiembre 2002 que cita la entrevista a Hubert Damisch, “L’épée devant les yeux”, *Cahiers du cinéma*, nº 386, julio-agosto 1986.

⁵⁵⁶ “La fabricación de los planos sería lo que acerca el cineasta al pintor, el cine a la pintura”. Pascal Bonitzer, *Decadrages*, pg. 30.

⁵⁵⁷ Catalogo exposición *Las Pasiones*, pg. 24.

⁵⁵⁸ Declaraciones de Bill Viola, *El País*, 5.2.2005. Además véase, Bill Viola, “Je ne sais pas ce à quoi je ressemble” en Michel Makarius (ed.), monográfico: De la lumière, *Revue d'esthétique*, nº 37, año 2000.

⁵⁵⁹ George Kubler, *La configuración del tiempo*.

1960)⁵⁶⁰ es un asentamiento del lenguaje cinematográfico en fechas demasiado tempranas, cuando lo que ven otros autores es un eclecticismo y una progresiva plasmación del virtuosismo técnico que torna clásico alrededor de 1945.

En este ciclo podemos ver a cineastas-pintores que con manejo del elemento tiempo, intentaron dar movimiento al espacio detenido (y contenido) de la pintura; tantearon hacer en cine lo que los músicos hacen con su medio como así lo teorizó el cineasta de origen sueco Viking Eggeling, el más reconocido exponente del cine abstracto alemán de los primeros veinte que escribió en 1921 sus *Principios teóricos del arte en movimiento*⁵⁶¹. Theo van Doesburg reivindica este tipo de cine en 1929 donde lo principal es luz-movimiento-espacio-tiempo-forma; pudiéndose llegar al sueño de Bach de encontrar un equivalente óptico para la creación en el tiempo que posee una obra musical⁵⁶². De otro modo, Posner enlaza con ese concepto de microhistoria, visto al inicio, cuando presenta películas escondidas (por su temática), inéditas en el discurso vigente, abriendo o enlazando nuevos campos de investigación, como en el caso de Stan Brakhage cuya práctica fílmica, de temática familiar, avanzara ya Archie Stewart. Con este estudio, Posner y sus colaboradores rompen cierta visión muy centrada en la figura de Maya Deren como eje central de la vanguardia americana, procurando una fragmentación acorde con lo que planteábamos al inicio, ofreciéndonos un camino menos estudiado, que el que hemos utilizamos nosotros, para llegar, por ejemplo al concepto de música visual, centrándose en la evolución de pintores como Douglass Crockwell, o bien Dwinell Grant que plasma en su trabajo la teoría de la Gestalt⁵⁶³ y mantiene contacto con los cineastas abstractos.

Artistas cercanos al proyecto vanguardista de la Bauhaus y ramificaciones se embarcan en la aventura de descubrir nuevos medios y nuevos materiales para la creación artística. Crean o conciben proyectos fílmicos o de instalaciones que profundizan sobre las realizaciones de la luz con el espacio y el tiempo y sobre los aspectos perceptivos de aquélla. Entre otros, los alemanes Werner Graeff, Lukwig Hirschfeld-Mack, Raoul Hausmann o el ruso El Lissitzky realizan trabajos en los márgenes del cine que pueden ser interpretados como los intentos de combinar el soporte fotoquímico con la experimentación cinética plástica. En el caso de este último

⁵⁶⁰ Bordwell, Staiger y Thomson, *El cine clásico de Hollywood*.

⁵⁶¹ Vid. Viking Eggeling, "Theoretical presentations of the Art of Movement", in *MA*, Budapest, 1921; "Abstracte fimbeeldinge", in *De Stijl*, nº 2, Leyde, fév. 1921; Miklos N. Bandy, "La Symphonie diagonale de Viking Eggeling", in *Schémas*, fév. 1927; catálogo exposición *Visual music. Synaesthesia in art and music since 1900*. New York, London, Thames & Hudson, 2005; Ponthus Hultén (dir. cat. exp.), *Apropa Eggeling avant-garde-film*. Stockholm, Moderna Museet, 1958; Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*. Berlin, Verlag der Lichtbildbühne, 1926; Thomas Mank, "Die Kunst des Absoluten Films", in Herbert Gehr (dir.), *Sound and Vision Musikvideo und Filmkunst*; Jonas Mekas (dir.), *Swedish Avantgarde Film 1924-1990*. New York; Anthology Film Archives, 1991; Louise O'Konor, *Viking Eggeling, 1880-1925. Artist and Filmmaker. Life and Work*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1971.

⁵⁶² Vid. Teho van Doesburg, *Principles of Neo-plastic art*. London, Lund Humphries, 1969; *Qu'est-ce que Dada ?* Paris, l'Echoppe, 1992; Evert van Straaten, *Theo van Doesburg. L'opéra architecttonica*. Milano, Electa, c. 1992.

⁵⁶³ Ya hemos visto autores de la Gestalt como Max Wertheimer, Wolfgang Köhler o Kurt Koffka, reorientados en alguna medida por los estudios, que también hemos analizado, de Groupe µ. Aún así, sobre los autores mencionados se puede ver: Kurk Koffka, *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires, Paidós, 1973; Wolfgang Köhler, *Dinámica en Psicología*; W. Köhler, K. Koffka, F. Sander, *Psicología de la forma*. Buenos Aires, Paidós, 1969; Abraham S. Luchins, *Wertheimer's seminars revisited. Problems in perception*. Albany, New York, State University of New York, 1973; Max Wertheimer, *El pensamiento productivo*. Barcelona, Paidós, 1991.

se sirve del cine para crear su cuarto concepto espacial: espacio imaginario; resultado del movimiento y profundidad que generan 30 imágenes por segundo⁵⁶⁴.

Cabe destacar también a László Moholy-Nagy, que combina una actividad reflexiva sobre el cine con una obra práctica, el guión de *Dinámica de la gran ciudad* (*Dynamik der Grosstadt* 1921-22), que es considerado como el primer acercamiento en papel al concepto de sinfonía urbana; además de esto, encontramos el film *Juego luminoso: negro, blanco, gris* (*Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau*, 1930). Se trata de una película experimental realizada a partir del uso del “Modulador espacio-luz”, también llamado *Soporte lumínico*, una escultura cinética (o máquina óptica), que introduce la dimensión temporal, diseñada por el artista en el ambiente de la Bauhaus donde ocupar con luz el espacio arquitectónico que reinventaban: “Moholy-Nagy creó un film abstracto, concebido inicialmente como una película en color, a partir del uso de múltiples exposiciones, la mezcla de imágenes positivas y negativas, la luz indirecta y reflejada, los primeros planos de las diversas secciones del Modulador o las sombras de sus diferentes partes en movimiento. Se trata de un fascinante juego de luz y sombras, que recuerda el universo de sus fotogramas [sin cámara], y en donde todas las formas sólidas se disuelven en la luz”⁵⁶⁵. Trata de sintetizar con esta construcción móvil, tanto la visión en movimiento propuesta por Gropius en la Bauhaus en relación con la transparencia arquitectónico-espacial, como con los postulados cubistas⁵⁶⁶.

Tanto los experimentos Optique de Précision de Duchamp como este film de Moholy-Nagy van a encaminar el cambio de lo retinal a lo óptico que propone Robert Lebel, que entra en cierta contradicción con lo que nos dice Aumont sobre la retina. Éste nos propone una imagen retiniana que incluye la proyección óptica, con lo que no se produciría tal cambio de lo retinal a lo óptico, sino que el cambio sería de lo retinal a lo visual, de la retina a la mirada⁵⁶⁷. Se constata un cambio en la mirada, en la visión, que va a dar un impulso experimental en cineastas como Norman McLaren, Oskar Fischinger, James Whitney o Len Lye, que también haría esculturas cinéticas siguiendo los presupuestos de Naum Gabo, resaltando la importancia de su movimiento, antes que su posible apreciación estética.

⁵⁶⁴ Sobre Lissitzky, véase cat. exp. *Vanguardias rusas*, op. cit.; cat. exp. *Arquitecturas ausentes*, op. cit.; cat. exp. *Dada*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005; cat. exp. *Arquiescultura*, op. cit.; cat. exp. *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*; cat. exp. *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, op. cit.; cat. exp. *El Lissitzky : 1890-1941 : arquitecto, pintor, fotógrafo, tipógrafo*. Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1990; Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky : life, letters, texts*. London, Thames and Hudson, 1980.

⁵⁶⁵ Juan Guardiola en la muestra *Máquina filmica. Metáforas mecánicas en el cine de vanguardia*. Proyecciones realizadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 26 de noviembre al 20 de diciembre de 1997.

⁵⁶⁶ Vid. cat. exp. *Moholy-Nagy*. Paris, Édition du Centre Pompidou, 1976; cat. exp. *László Moholy-Nagy*. RMN, musées de Marseille, 1991; Andreas Haus, *Moholy-Nagy Photos und Photogramme*. Munich, Schirmer-Mosel, 1978; Moholy-Nagy, *La nueva visión. Reseña de un artista; Képeskönyv* (Livre d'images). Vienne, MA-Verlag, 1921; Farkas Molnar, L. Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, *Die Bühne im Bauhaus*. Munich, Albert Langen, 1924 (reed. con pref. de Walter Gropius. Mayence, Berlin, Florian Kupferberg, 1964); Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy. Experiment in Totality* (pref. de Walter Gropius). New York, Harper & Brother, 1950; Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*. Budapest, Corvina, 1982; Alain Sayag (dir.), *László Moholy-Nagy. Compositions lumineuses 1922-1943*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995.

⁵⁶⁷ Aumont, *La imagen*, pg. 21.

Lo que hasta aquí hemos visto como cine no figurativo, en Francia se denominaba cine puro o sinfonía visual, derivado de una serie de artículos publicados en 1925-26 por el abate Henri Bremond en los que, preocupándose por los aspectos no narrativos del lenguaje, sostenía que en la poesía, ni el sentido, ni la lógica racional, ni la historia, ni el tema eran necesarios⁵⁶⁸ (aquí coincide con Walter Pater en su aspiración a la condición musical de la poesía), lo que en cine, se podía inferir como una mayor atención al plano en vez de a la secuencia. Este concepto de cine puro recogía una línea de pensamiento que llegaba desde *Le Rythme colorée* de Leopold Survage, rodado entre 1912 y 1913 y que se considera como la primera película abstracta, hasta las composiciones plásticas de Léger, Chomette o Delluc. Los dos únicos films de Chomette, *Jeux de reflets, de lumière et de vitesse* (*Juegos de reflejos, de luz y de velocidad*, 1923-25) y *Cinq minutes de cinéma pur* (*Cinco minutos de cine puro*, 1925-26), ambos de cinco minutos de duración, no pretendían tratar ningún tema ni estructura narrativa. Chomette buscaba ofrecer una sucesión de imágenes y ritmos que enlazase más que con la realización de un film, con la realización del Cine, de ese cine “puro” que renuncia a cualquier elemento dramático o documental, logrando así que el cine dé paso a sus capacidades prescindiendo de los elementos racionales que determinan las acciones y los objetos⁵⁶⁹.

En este apartado de cine puro, se encuadran, asimismo, algunos de los trabajos de Germaine Dulac: *Disc 927* (1927), *Temes et variations* (1928), *Cinégraphique sur une Arabesque* (1929) y quizá la más conocida *La coquille et le clergyman* (1928) donde participó como guionista Antonin Artaud, que ochenta años antes de las declaraciones de Greenaway, vistas al inicio, sobre el carácter ilustrativo del cine, venía a decir algo semejante a éste:

En los films de peripecias, toda la emoción y todo el humor descansan únicamente en el texto, con exclusión de las imágenes; con muy escasas excepciones, casi todo el pensamiento de un film está en los subtítulos, incluso en los films sin subtítulos; la emoción es verbal, busca la iluminación o el apoyo de las palabras porque las situaciones, las imágenes, los actos giran todos en torno de un sentido claro. Estamos a la búsqueda de un film con situaciones puramente visuales y en que el drama surgiera de un contraste hecho para los ojos, extraído, si puede decirse, en la sustancia misma de la mirada, y que no proviniera de circunloquios psicológicos de esencia discursiva y que son simplemente textos traducidos visualmente. No se trata de encontrar en el lenguaje visual un equivalente del lenguaje escrito en que el lenguaje visual no sería más que una mala traducción, sino antes bien de hacer patente la esencia misma del lenguaje y de transportar la acción a un plano donde toda traducción fuera inútil y donde esta acción actuase casi intuitivamente sobre el cerebro.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ Vid. Henry Bremond, *La poesía pura*. En esta obra podemos observar la preocupación en esos años por determinar el alcance del significado de la palabra. Escogemos este ejemplo entre otros, así en la página 91 se recoge una cita de Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*: “La palabra de contornos bien marcados, la palabra brutal que almacena todo lo que hay de estable, de común, y por consiguiente de impersonal en las impresiones de la humanidad, aplasta o al menos recubre las impresiones delicadas y fugitivas de nuestra conciencia individual”. Lo que puede acercarse a este pensamiento de Emile Verhaeren: “Las palabras sólo sirven para vaciar las ideas de cuanto contienen de profundo y de cierto...” (*Impressions*, compilación póstuma, Mercure de France, ed. 1926.).

⁵⁶⁹ Vid. el artículo sobre Henri Chomette de Patrick de Haas en Bouhours, *L'art du mouvement*, pg. 99; Además sobre Chomette, véase: Jacques B. Brunius, *En marge du cinéma français*; Patrick de Haas, *Cinéma intégral*; Prosper Hillairet (et. al.), *Paris vu par le cinéma d'avant-garde*; Peter Kubelka (dir.) *Une histoire du cinéma*; Alain Sayag (dir.) *Cinéma dadaïste et surréaliste*.

⁵⁷⁰ Antonin Artaud, *El cine*, pg. 87.

Dulac, del mismo modo que Abel Gance o Jean Epstein, intentaba buscar, con sus teorías, una expresión nueva en el cine que se separe de la intriga que proporciona el “cine literario”, tendiendo, en sus películas más “literarias”, a la reducción de los intertítulos y a una dramaturgia basada en la teoría del silencio (*La Souriante Madame Beudet*, 1923), que potencia los gestos y las palabras más insignificantes⁵⁷¹. *La coquille et le clergyman*, nos sirve para ver la bifurcación que presentaba la vanguardia figurativa, una que asume un carácter narrativo pero que o bien pone en cuestión los límites institucionales o que los acepta pero se afana en perfeccionarlos o ampliarlos (Buñuel). Otra que da la espalda a la narratividad, y, en línea con determinadas pretensiones de la vanguardia no figurativa, busca expresar lo que sería esencial al cinematógrafo y que le liberaría de los modelos decimonónicos teatrales y novelescos. Hay incluso, en esta segunda vía, una combinación en el uso de elementos figurativos y abstractos que testimonian una cierta igualdad de espíritu con las investigaciones no figurativas, de ahí la dificultad de circunscribir estrictamente los filmes de Léger o Duchamp⁵⁷².

Una vanguardia figurativa compartía el deseo de crear atmósferas, ambientes distintos y efectos visuales nuevos que debían llevar al espectador sentimientos que otras tradiciones artísticas les venían trayendo, fundamentándose en el ritmo visual como principio gobernante. Lo conseguían tanto por el montaje, escala de planos, tiempo de los mismos, regulación de la velocidad de filmación –ralentí, acelerado-, angulaciones inusuales, imágenes distorsionadas... El ritmo por entonces no permitía captar todas las imágenes y causaba cierto extrañamiento y fascinación por el placer de acceder a territorios desconocidos para la conciencia reflexiva. Se trataba de sustituir la visión tradicional, de enseñar una nueva forma de mirar reelaborando la lectura de las informaciones visuales y el tiempo que tardan en ser percibidas. De aquí la cantidad de trenes, automóviles o cualquier otro medio capaz de estimular el dinamismo visual. A este respecto Panofsky señala: “...las películas mudas desarrollaron un estilo propio y definido, adaptándose a las condiciones específicas del medio. Se impuso un lenguaje hasta entonces desconocido a un público que todavía no estaba en condiciones de leerlo [...] Para el público en torno al año 1910 no era menos difícil de entender el sentido de una acción muda en una película, y los productores empleaban medios de clarificación similares a los que encontramos en el arte medieval. Uno de estos medios eran los rótulos o títulos impresos, sorprendentes equivalentes de los *tituli* y pergaminos medievales...”⁵⁷³ Desde esta perspectiva se podría concluir: cuantos más intertítulos posea una película más ‘medievalizante’ será, cuantos menos más cercano al arte moderno o contemporáneo. De ahí que también la vanguardia huya de los intertítulos, no sólo por romper con el teatro y la novela sino también como un desprendimiento de filacterias que lastran lo netamente visual (como ya vimos con el tema de la

⁵⁷¹ Aparte de los textos ya citados de Dulac (pg. 12), véase, el artículo sobre Germaine Dulac de Alain-Alcide Sudre, en Bouhours, *L'art du mouvement*, pg. 133-4. Además, Sandy Flitterman-Levis, *To Desire Differently Feminism and the French cinema*. Chicago, University of Illinois Press, 1990; Louise Heck-Rabi, *Women Filmmakers. A Critical Reception*. New Jersey, Metuchen, 1984; Alain et Odette Virmaux, “Rendre justice à Artaud”, “Trois récits du scandale des Ursulines”, *Les Surréalistes et le cinéma*.

⁵⁷² Vid. Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris, Éditions Belfond, 1967 (Ed. castellano en Anagrama, 1984); Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*. Paris, Galilée, 1975; *Duchamp et la photographie*. Paris, Éditions du Chêne, 1978; Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet). Paris, Flammarion, 1975; *Marcel Duchamp notes*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1980; Thierry de Duve, *Nominalisme pictural*. Paris, Éditions de Minuit, 1984; *Au nom de l'art*. Paris Éditions de Minuit, 1989; Patrick de Haas, *Cinéma intégral*; Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*. Paris, Trianon, 1959; Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*.

⁵⁷³ Panofsky, “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica”, pg. 135.

Anunciación). Pero habría que tener en cuenta que predominará el teatro, la literatura o la pintura para las reinterpretaciones de la historia, medios éstos que incitan todavía a hablar de lenguaje y a asociar cine y literatura.

En todos los casos señalados anteriormente, la producción fue por lo general autofinanciada: Ray, Duchamp, Léger, Dulac-Artaud, Picabia-Clair o el primer Buñuel. También cabe recordar la figura del mecenas, caso de los Vizcondes de Noailles que financiaron obras a Man Ray, Buñuel y Cocteau. No había recuperación de la inversión y sí, problemas inmensos para la distribución, ya que no se ajustaban al tiempo estándar de exhibición. Ésta se hacía en lugares en los que había una cierta complicidad vanguardista y las películas eran utilizadas como complementos dentro de una función de afirmación artística que podía ser netamente cinematográfica o no. Algunas de estas características van a mantenerse en lo que se denominará cine independiente, donde la autonomía económica vanguardista podrá convertirse en el cooperativismo de los años 60 de Jonas Mekas (Film Makers' Cooperative).

Si nos cuestionamos lo que el público del cine de vanguardia esperaba de las películas de aquellos años, poco podríamos deducir de los lindes de la vanguardia histórica cinematográfica. Por sus características poco tienen que ver los films abstractos alemanes con las producciones dadaístas o surrealistas, y sin embargo todas eran consumidas en la rúbrica de "película de vanguardia", por más que en la actualidad establezcamos fronteras, que son también difusas, pues hemos visto el ciclo de la Fimoteca mezclado con otro de vanguardia americana; es decir seguimos en ese abigarramiento conceptual. Estableciendo similitudes podemos ver esta amalgama como las exposiciones abigarradas del Armory Show o Gallatin⁵⁷⁴, lo que redundaba en la semejanza que jugaron las galerías de arte y los cine-clubs para el desarrollo de la pintura y el cine modernos.

Otro de los aspectos de ese año de programación de cine y pintura en la Fimoteca son las colecciones audiovisuales de los museos del Louvre y el Centro Pompidou. El primero presenta unos audiovisuales (llamaremos así al conjunto, que recoge tanto el formato vídeo como celuloide) en general de carácter docente y que hoy son un valioso documento tanto para ver las condiciones de las obras expuestas en los años cuarenta, como para analizar la evolución de la crítica del arte. Es interesante ver ese proceso en el cuadro de Veronés *La comida en casa de Levi* (1573); primero tuvimos un acercamiento con Souriau, que es el ejemplo que toma para asociar colores y sonidos⁵⁷⁵, cuarenta años después lo veremos en vídeo. Dentro de este ciclo, también podemos ver unos documentales de Francesco Pasinetti sobre una Venecia un tanto inédita y alejada de la imagería *kitsch* y romántica que la invadía.

A finales de los años cuarenta se producen lo que ha venido a denominarse 'películas sobre arte' particularmente en Italia y Francia y donde hay una serie de críticos e historiadores que se implicarán en ello: Carlo Ludovico Ragghianti, Roberto Longhi o Umberto Barbaro. Las primeras películas tratan de cinetizar y dramatizar aquellas obras que filman (*tableaux vivants* a la inversa: si hay películas que retoman la composición temática de un cuadro, aquí los elementos del cuadro componen el tema

⁵⁷⁴ Sobre esta colección se puede consultar: *Albert Eugene Gallatin and His Circle*. New York, Grey Art Gallery and Study Center, New York University, 1986; Jean Hélon, "The Evolution of Abstract Art as Shown in the Gallery of Living Art", *Gallery of Living Art, A.E. Gallatin Collection. Bulletin*. New York, December 1933; Gail Stavitsky, *The Development, Institutionalization, and Impact of the A.E. Gallatin Collection of Modern Art (1927-43)*. New York, Institute of Fine Arts, 1990; Alexander D. Wainwright, "A Check List of the Writings of Albert Eugene Gallatin", *Princeton University Library Chronicle*, vol. XIV, n° 3, Spring 1953.

⁵⁷⁵ Souriau, *La correspondencia de las artes*.

del film). El pionero de este método es Luciano Emmer que comienza en 1938 con la obra de Giotto y El Bosco continuando con Fra Angelico, Piero, Uccello, y otros. Este tipo derivará en un procedimiento “novelesco” a juicio de Longhi y de Ragghianti, que evolucionarán esto hacia unos documentales o *critofilm*⁵⁷⁶ de divulgación eficaz dentro de su concepto “crítica de arte dinámica”, v. gr. *Carpaccio* (1948), que también recoge Ragghianti, donde se puede seguir esa línea vanguardista que aplica el lenguaje de la crítica de arte en la crítica fílmica. En los cortometrajes de Emmer podemos observar un proceso más de ilustración, donde el cine rompe la unidad espacio temporal del cuadro ofreciéndonos el tema pictórico pequeñas dosis noveladas⁵⁷⁷. Hoy el interés por este tipo de “documentos” es casi arqueológico, habiéndose sustituido el llamado film de arte, por la grabación del acontecimiento expositivo en sí.

El interés del Louvre desde 1995 en reunir una colección de películas sobre arte, añade a lo visto la serie denominada *Palettes*, producidas por el museo en formato vídeo, con ayuda digital logran una profundidad mayor en la explicación, v. gr. los vasos griegos de Euphronios o *Un tableau en procès* (Alain Jaubert, 1989) donde se analiza *La comida en casa de Levi*. Así, el museo, trata de desarrollar una cinematográfica historia del arte que llega hasta 1850. Con el cine quieren mostrar la Antigüedad, no mediante la reconstrucción sino mediante lo que sobrevive, retomando la idea de Julius Schlosser según la cual, los dispositivos culturales antiguos no desaparecen para ser reemplazados por otros: subsisten en las civilizaciones modernas, pero bajo una forma degradada o engañosa⁵⁷⁸.

El Centro Pompidou, como hemos estado viendo en el transcurso de esta obra, presenta una colección de cine de vanguardia desde 1919 a nuestros días, bajo la dirección de Jean-Michel Bouhours, con el sugestivo nombre de *El arte del movimiento*, sin duda realiza una lectura de las películas (en parte ya analizadas) próxima a nuestro trabajo. El centro integra el cine como un campo propio entre las colecciones y actividades del Museo Nacional de Arte Moderno, con el mismo rango que la fotografía, los dibujos o la arquitectura, con una comisión de adquisiciones, conservación, programación, etc. El corpus predilecto de la colección concierne a las películas realizadas por los artistas, en tanto que historia paralela y poco conocida de la gran historia del cine. Pretende demostrar una permanente porosidad, una sinergia entre el cine y los otros campos de la creación a lo largo del siglo: pintura, poesía, literatura, fotografía, arquitectura...

La complementariedad entre los dos museos es excepcional, forjando esa unión que provoca el museo entre el cine y el arte antes de su “reproductibilidad técnica”: el Louvre da un sentido docente a los *tableaux vivants* que en un estudio cinematográfico de ausencia narrativa quedan fuera. Según su criterio el cine tiene una historia que nace a finales del siglo XIX y se construye a lo largo del XX, pero pertenece también a una tradición más antigua y proteica, que es posible recrear. El Pompidou vendría a

⁵⁷⁶ Su definición de *critofilm*: “... si tratta di un film critico, o meglio di critica d’arte esercitata mediante il linguaggio cinematografico”. [... se trata de una película crítica, o mejor de una crítica de arte ejercitada a través del lenguaje cinematográfico]. Llegará a sintetizarlo: “... critica visiva dell’arte visiva” [... crítica visual del arte visual...]. Ragghianti, *Arti della visione*, pg. 240 (I) y pg. 56 (III). Para una comparativa véase, Carlos Fernández Cuenca, *Treinta años de documental de arte en España*. Véase también, de Henri Lemaitre, “L’animation des tableaux et les problèmes du film sur l’art” en Etienne Souriau, *et al.*, *L’univers filmique* (pgs. 157-177).

⁵⁷⁷ Además de estos *critofilm*, véase también el trabajo de recreación y disección de pinturas para la televisión realizado por John Berger cuyo epítome se recoge en su libro *Modos de ver*.

⁵⁷⁸ Julius Schlosser, *La literatura artística. Manual de fuentes de la Historia Moderna del Arte*. Madrid, Cátedra, 1993.

suplantar la docencia que acumula el Louvre con la teoría, la experimentación cinematográfica y aquellos films que no incluyen una explicación de sí mismos.

Entre otros antecedentes a los que hacer mención son aquellos trabajos que relacionan de un modo u otro cine y pintura. Unos de éstos es el de Fernando González, que hace un recorrido histórico de esta relación a través de algunos ejemplos, sin entrar en el análisis conceptual que a nuestro modo de entender nos interesa, mas estamos plenamente de acuerdo con él en que “a través de la pintura, el cine se piensa a sí mismo”⁵⁷⁹. En este sentido, Borau echa en falta, como nosotros, estudios que se adentren en la relación cine-pintura, como abundantes son los que lo hacen entre cine y literatura⁵⁸⁰. Él distingue, como ya hiciera Aumont, entre las relaciones superficiales entre el cine y la pintura (lo que podríamos denominar “citas”) y las relaciones profundas o influencias, donde cabe adentrarse con mayor atención. Es aquí donde coincidimos con él: estamos de acuerdo que el cine tiene esos antecedentes pictóricos en cuanto al encuadre y tamaño de planos. Aunque nosotros no estemos interesados especialmente en realizar un catálogo, una relación de películas que reflejan de algún modo una pintura (*tableau vivant*) sí nos es útil la relación de esas películas que examina Borau, pues nos dice del interés que despierta la pintura. Expone dos ejemplos interesantísimos: Lang y Murnau, y con solo exponerlos nos surgen las preguntas que nosotros pretendemos indagar: ¿La influencia plástica en las obras de estos dos autores les hizo ser más lacónicos en sus diálogos? O por poner otro ejemplo más cercano: nos interesa investigar más cómo ha llegado Francis Bacon a esa emanación furiosa en *Study After the Nurse of “The Battleship Potemkin”* (1957), que la película sobre él realizada, *Love is the Devil. Study for a portrait of Francis Bacon*, (John Maybury, 1998). A nuestro modo de entender existe la misma relación que Bertolucci ve en los cuadros de Bacon que le impulsa a llevar a Marlon Brando y a Vittorio Storaro, su director de fotografía más célebre, a ver sus cuadros para captar la temperatura de Bacon y luego reflejarlo en *El último tango en París* (1972), como si esa anamorfosis de la que habla Bonitzer en su trabajo, toda la carga del gesto pictórico que reflejan sus cuerpos se trasladase a una cierta fisicidad dejada sentir en los cuerpos filmados⁵⁸¹.

Otro de los trabajos que nos afectan de cerca es el realizado por Áurea Ortiz y M^a Jesús Piqueras, *La pintura en el cine*. Para su investigación también proponen la historia del arte como base del planteamiento metodológico; partiendo del nivel profundo que propugnaba Aumont, este trabajo amplía el espectro de trabajo de éste último y el consabido catálogo de “citas” estableciendo el estado de la cuestión respecto

⁵⁷⁹ Fernando González, “El cine ante la pintura”, pg. 131.

⁵⁸⁰ José Luis Borau, *La pintura en el cine. El cine en la pintura*.

⁵⁸¹ La relación de Storaro con la pintura se deja sentir en muchos de sus films, de ello da cuenta, junto con el pintor Gino Covili y los poemas de Vico Faggi, en el catálogo que recoge la exposición celebrada en el Palazzo Montecitorio *Il segno di un destino*, donde se relacionan algunas de sus películas y los cuadros que le inspiraron, especialmente significativo para este trabajo es la correspondencia entre su primera película donde toma la dirección de fotografía, *Youthful, Youthful* de Franco Rossi (1968) y *La vocación de San Mateo* de Caravaggio de quien ya hemos hablado. A pesar que la película es en blanco y negro, él siente que el cuadro le impele a fundamentar su fotografía en el contraste de sombra y luz, en el juego de claroscuros, indagando en los fenómenos de luz natural y luz artificial (la de ésta película y también en el futuro) como hiciera Caravaggio rastreando a Leonardo. Así si hemos visto que Godard calificaba a Lumière como el último pintor impresionista, podríamos decir que Storaro, con esta película, es el último de los *caravaggisti*, lo que no le impide adoptar diferentes criterios pictóricos en otros trabajos, visitando museos de la zona del rodaje para construir la luz del film en base a ciertos cuadros o lo que hemos visto con Bertolucci, estudia la obra de un determinado pintor: *La estrategia de la araña*, 1969 y Magritte; *El conformista*, 1970-71 y Girogio de Chirico y Tamara de Lempicka, junto con la pintura naïf yugoslava que también le inspirará la luz de *La Eneida* de Franco Rossi, 1971-72.

a la relación cine y pintura y reflejando otra que también a nosotros nos preocupa: “las principales tendencias de la historia cinematográfica contemporánea, han dedicado casi toda la atención a estudiar el aspecto narrativo del cine en detrimento de su carácter visual...”⁵⁸² A nuestro modo de entender en ese magma que conforma las vanguardias, hay una diferencia clara entre el uso del cine por parte de los artistas plásticos (Cinetismo/Cinematismo) y del resto, que está más condicionado por cuestiones literarias en general. Si a la tríada Literatura/Teatro/Poesía, le puede suceder: Sistematización lingüística/Teatro filmado-adaptaciones/Cine poético, observaremos que cuanto más nos alejamos de estas concepciones donde impera una producción apegada a la palabra, más nos acercamos a las teorías donde abundan las teorías dinámicas. La poesía serviría de unión entre estos dos campos, pudiendo encuadrar en ella tanto el cine puro, el cine abstracto o todas las sinfonías visuales. Es este campo donde la experimentación del cine de vanguardia va a encontrar su refugio, y en algún caso, laboratorios de pruebas para su incorporación a la industria.

⁵⁸² Ortiz y Piqueras, *La pintura en el cine*, pg. 9.

DE LA VISTA LUMIÈRE A LA MIRADA DE POLLOCK

La teoría que tratamos de presentar no se fundamenta en un solo modelo analítico sino que hemos tratado de determinar un corpus de procedimientos y términos un tanto escandido como lo es el mismo modo poético⁵⁸³ a cuyo nombre remitimos la tesis y que se diferencia de ese orden estructurado y clausurado del discurso narrativo. Hemos de tener en cuenta que la historia del cine es demasiado corta comparada con la historia del arte y una forma de imbricarlas es relacionando películas con el lenguaje artístico de ese momento. La fragmentación histórica de la que hemos hablado, conecta directamente con la fragmentación de las primeras vanguardias del XX, de lo cual es metáfora tanto la descomposición cubista o sus *collages*, como esa articulación de planos que propone el cine y que reflejó Benjamin como una manera de profundizar en una realidad que multiplicaba sus significados.

Ajustándonos al catálogo de la exposición celebrada en Francia, *American Art. 1908-1947 From Winslow Homer to Jackson Pollock*, los temores a un cierto eurocentrismo manifestado, entre otros, por Posner, quedan disipados al quedar probado, si no lo estaba ya, la fluidez del diálogo artístico entre ambos continentes. Si con los Lumière nos acercamos al Impresionismo, esta mirada transoceánica enlazará antes que nada con la Escuela del Hudson (el fundador: Thomas Cole; Asher B. Durand su directo sucesor; Albert Bierstad, Jasper Francis Cropsey, John Frederick Kensett... los continuadores), de filiación romántica y con un sentimiento nacionalista característico hasta adquirir un mayor internacionalismo en la primera mitad del XX. Aunque asentados en principio en la Costa Este, la Escuela extendió sus paisajes hasta Minnesota, Wyoming, Colorado, Utah, Arizona, Nevada o California, “revelando la grandeza de sus escenarios a la acomodada sociedad de la Costa Este”⁵⁸⁴ e influyendo con sus paisajes en la temática de los primeros filmes de la factoría Edison⁵⁸⁵.

La Escuela declinó hacia 1880-90 cuando otros pintores empiezan a despuntar en la órbita del realismo: George Bellows, Winslow Homer, Thomas Eakins; simbolismo de George Innes, Ryeder, Blakelock; impresionismo de Theodore Robinson, William Merritt Chase y el Grupo de los Diez. Sin mencionar a Whistler, Sargent y Mary Cassatt que desarrollarán su carrera en Europa. La nitidez forjada en la mirada que se acostumbra a leer en continuidad los planos cinematográficos, la podemos ver en los pintores anteriores: presentación clara del tema, continuidad del motivo en un plano interrumpido y facilidad en la recepción de la obra por ese imaginario común ligado a la tierra y los pioneros.

A inicios del XX el arte americano estaba marcado por la acentuación de la tradición realista, enfrentándose fundamentalmente al Impresionismo. Winslow Homer, Thomas Eakins y Albert P. Ryder fueron los primeros en desligarse de la órbita europea (temas y estilo académico) aunque teniéndola como realidad cercana. Homer presenta sus temas sin distorsionar su dimensión (desde los grandes paisajes hasta lo más cotidiano), enlaza con el espíritu pionero forjador de un país nuevo. En esa órbita podemos ver a Edward Curtis que refuerza esa mitología con veinte volúmenes de

⁵⁸³ Vid. Henri Agel, “Finalité poétique du cinéma”, en Etienne Souriau, *et. al. L'univers filmique* (pgs. 193-201).

⁵⁸⁴ José Álvarez Lopera, “La pintura americana del siglo XX. La inspiración nacional en el paisaje y el género”, *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*, pg. 27.

⁵⁸⁵ Vid. Scott MacDonald, “The Attractions of Nature in Early Cinema”, en Posner, *op. cit.* pgs. 56-63. Este artículo de MacDonald se inicia a raíz de otro de Iris Cahn, “The Changing Landscape of Modernity: Early Film and America’s ‘Great Picture’ Tradition”, en *Wide Angle*, vol. 18, nº 3, July 1996, pgs. 85-100. Asimismo véase, Angela Miller, *The Empire of the Eye. Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*.

fotografía⁵⁸⁶; Maxfield Parrish en pintura recobra una simbología lírica cercana a las películas épicas de 1910-1930, donde se deja sentir ese espíritu de la frontera tan fácilmente identificable, sometiendo el espacio que recrea el coronel Cody en su *Wild West Circus*, como delimitando la realidad espacial cinematográficas, donde el público reconoce de inmediato los gestos y las acciones.

Siguiendo el catálogo de la exposición mencionado, el Impresionismo en Europa venía a significar un cambio en la configuración visual y se asocia con modernidad e innovación, pero en EE UU tenía otra connotación en figuras como Childe Hassam o William Merritt Chase que adoptaban la técnica para reflejar acomodados interiores, iglesias, casas coloniales, pintura, en definitiva, alejada de la vida moderna. En 1908 realmente empezó el siglo, con la primera exposición del Grupo de los Ocho en Nueva York en la que se aporta una mirada urbana en grandes ciudades de la Costa Este. Rechazados en la New York National Academy of Design, tratan de buscar un arte genuino americano y moderno al tiempo. Fue de los primeros escándalos que sacudieron un Nueva York de atmósfera puritana, con sujetos cotidianos y colores inusuales. Los Ocho eludieron el brillo impresionista y su paleta era oscura, apropiada para la sobriedad y seriedad de sus temas. La importancia del negro ya se iniciaba aquí y jugaría un papel mayor en Arthur Dove, Georgia O'Keefe, Pollock, De Kooning, Ad Reinhart y Frank Stella.

Básicamente se pueden distinguir dos esquemas, uno donde una acción modernista produce una reacción conservadora que ignora el nuevo lenguaje artístico; otro donde la modernidad deviene década tras década basándose en las grandes tradiciones, una el realismo social de Robert Henri, otra la purificación espiritual de Arthur Dow⁵⁸⁷. Henri representa el espíritu de esfuerzo la frontera Oeste y aunque emplea fórmulas reiterativas representa un carácter individual de artista contra lo académico y el pensamiento tradicional. Fundador del Grupo de los Ocho o Ashcan School conectan con la vida urbana con su sinsabor y miseria, con la vida real, la pobreza, la mala prensa y los escándalos ayudarán a su éxito. La noción de artista debía remitir a la idea triste de la vida moderna retirado en un mundo de nostalgia, de donde Bellows y Hopper. Hopper y Stuart Davis son sus más aventajados estudiantes y Davis quizá el más sofisticado pintor abstracto de su generación. Hopper es el más admirable realista (así se consideraba él) de ese periodo, asociándolo al existencialismo francés, exaltando la soledad y elogiando sus cualidades abstractas, a pesar que la comparación por un amigo con Mondrian le pudiera poner enfermo⁵⁸⁸.

Arthur Dow fue más hábil en articular la abstracción. No es tan conocido como Henri o Stieglitz porque no era tan importante como artista y su labor docente es imprecisa. Destaca *Composición* un cuaderno con dibujos y frases que reestructuran el pensamiento artístico de una generación. Publicado en 1899 con veinte reediciones, hace hincapié en tres elementos que deben concurrir en la obra: línea, color y *notan* (término japonés para indiciar la relación de planos de luz y oscuridad⁵⁸⁹). Mostraba cómo las propias líneas podían crear armoniosos planos abstractos: Pintar era esencialmente éso, abstraer, como en la música. Fue importante en fotógrafos como Paul Strand y A. Stieglitz; pintores realistas como Grant Wood y en la abstracción de

⁵⁸⁶ Edward Sheriff Curtis *The North American Indian*. New York, Johnson reprint, 1970 (20 vol) (facsimil de la edición 1907-1930).

⁵⁸⁷ Vid. Nancy Green, *et al.*, *Arthur Wesley Dow (1857-1922). His Art and His Influence*. New York, Spanierman Gallery, 1999; Joseph Masheck, "Dow's Way To Modernity for Everybody", introduction to *Arthur Wesley Dow's Composition*. Berkeley, University of California Press, 1997.

⁵⁸⁸ Tomado de Henry Adams, "The Great Tradition of Early Modern American Art" en catálogo exposición *American Art*, pgs. 32-41.

⁵⁸⁹ Recogido así por Henry Adams, *op. cit.* pg. 37.

Arthur Dove, Manierre Dawson y Georgia O'Keeffe. Aporta también una mirada al vacío, herencia japonesa hacia lo espiritual que se refleja en algunos paisajes americanos consiguiéndose, una abrupta yuxtaposición de vacío y plenitud en la pintura americana en 1930, que se prolongará hasta el Expresionismo Abstracto. Dow ayuda a los artistas a tener una mirada americana sutilmente diferente de los europeos para ello se funda en la tradición americana, destacando, entre otros, a Mark Twain, sus desorganizadas tramas, sus sinuosos caracteres dramáticos y el dialecto vernacular distanciado de pautas gramaticales⁵⁹⁰.

La fotografía fue muy relevante, principalmente alrededor de Alfred Stieglitz y su galería "291" conocida así hacia 1908 cuando amplió su ámbito abarcando la vanguardia europea, poniendo los fundamentos para congregarse un verdadero modernismo americano, incluso antes del Armory Show, derogando el carácter pictorialista y llevando poco después a la fotografía temas urbanos y otros trabajos de naturaleza abstracta donde resaltan las investigaciones que llevaron a cabo los sincromistas sobre la autonomía del color⁵⁹¹. El primer movimiento consistente hacia la abstracción surgió entre 1910-13 de manera aislada en Chicago con Manierre Dawson, posteriormente, a raíz de la Depresión, los intentos abstractos se concentraron alrededor de Burgoyne Diller en la WPA⁵⁹². La agitación política derivada de la Crisis del 29 exaltó un deseo de compromiso social por parte de muchos artistas, el valor de la WPA para ellos fue el de forjar una comunidad artística⁵⁹³.

Los fotógrafos estaban integrados en una escena artística internacional, no así los pintores. En 1930 llegó la American Scene, una tendencia regionalista fundada por Benton, contra el supuesto daño realizado por el arte europeo y favoreciendo las

⁵⁹⁰ Vid. Joseph L. Coulombe, *Mark Twain and the American West*. Columbia, University of Missouri Press, c. 2003; Shelley Fisher Fishkin, *A historical guide to Mark Twain*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2002; *Was huck black? Mark Twain afro-american voices*. New York, Oxford University Press, 1993; Justin Kaplan, *Mark Twain y su mundo*. Barcelona, Serbal, 1984; Lewis Leary, *Mark Twain*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1960; Laura E. Skandera Trombley and Michael J. Kiskis, *Constructing Mark Twain. New directions in scholarship*. Columbia, University of Missouri Press, c. 2001; David E. Sloane, *Student companion to Mark Twain*. Westport, Conn., Greenwood Press, 2001; Larzer Ziff, *Mark Twain*. New York, Oxford University Press, 2004.

⁵⁹¹ Vid. Marcia Brennan, *Painting gender, constructing theory : the Alfred Stieglitz Circle and american formalist aesthetics*. Cambridge (Massachusetts), London, MIT Press, 2001; catálogo exposición *Two lives : Georgia O'Keeffe & Alfred Stieglitz : a conversation in paintings and photographs* London, Robert Hale, 1992; cat. exp. *La fotografía de Alfred Stieglitz : el legado de Georgia O'Keeffe*. A Coruña, Servicio de Publicaciones de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001; cat. exp. *Nueva York y el arte moderno : Alfred Stieglitz y su círculo. (1905-1930)*. París, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux - Madrid, MNCARS, 2004; William Innes Homer, *Alfred Stieglitz and the American avant-garde*. London, Secker and Warburg, 1977; Allan Porter, *Camera work : Alfred Stieglitz*. Zurcú, U Bar Verlag, 1985; Además, Paul Strand, "Photography", *Photographers on Photography*. Nathan Leyons (ed.), Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1966.

⁵⁹² Work Projects Administration, agencia gubernamental establecida en 1935 por el presidente Roosevelt y rediseñada en 1939, que emprendió extensos programas de construcción y mejora con el fin de dar trabajo a los desempleados. El Proyecto Federal de Arte y el Proyecto Federal de los Escritores fueron dos de sus programas. Vid. Laura Hapke, *Sweatshop. The history of an American idea*. New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, c. 2004

⁵⁹³ Hay una excelente película de Tim Robbins, *Cradle Will Rock (Abajo el telón, 1999)* que recrea (desde el mismo espíritu izquierdista) todo este ambiente de los años treinta en Nueva York referido especialmente al teatro, aunque recoge también el episodio de Diego Rivera pintando el mural (destruido) del Rockefeller Center. Véase además, Laurance P. Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989. Sobre las preferencias de Pollock sobre Orozco, al ver este mural, véase, Jeffrey Potter, *To a Violent Grave: An Oral History of Jackson Pollock*. New York, G.P. Putnam's Son, 1985.

virtudes de la vida rural, alejados del confort, orgullosos de vivir en el Medio Oeste ya que Nueva York era demasiado europea. Promueven sus temas americanos cambiando los paisajes urbanos de la Ashcan School por paisajes más líricos y remitiéndose al Renacimiento⁵⁹⁴. Otros sin clamar una ruptura con Europa, en esta vía realista, tuvieron un gran deseo de explorar la especificidad del paisaje y vida americanos: Charles Burchfiel y Edward Hopper. Los miembros del círculo de Stieglitz como John Marin, Mardsen Hartley y Arthur Dove mostraron una peculiar tendencia a usar la pintura para una expresión personalísima, produciendo trabajos singulares de paisajes, desiertos o lugares más domésticos. Milton Avery pronto es seguido por sus discípulos Mark Rothko y Adolf Gottlieb, desarrollando un colorido-base y afectivo expresionismo en sus retratos y escenas de género.

La Depresión ayudó a algunos artistas como Dorotea Lange a provocar en sus fotografías una sensación de distanciamiento, de semejante modo a cómo Hopper refleja sus sentimientos de desolación (el suyo y el de los demás) en paisajes cotidianos que retomará el cine de género negro. En ese orden de cosas, Walker Evans entre 1938-41 tiene una serie del metro de Nueva York donde muestra la tensión del límite, conectando lo anónimo y lo personal, el trato específico local con la tipología universal, asomando la elección entre nacionalismo e internacionalismo, en sincronía con los artistas que habían recogido el legado dual del surrealismo y la abstracción⁵⁹⁵. Mientras, los vástagos del surrealismo figurativo (Nueva York con los surrealistas sociales y Los Ángeles con los post-surrealistas) habían producido unas pocas obras no adocenadas, en tanto la ortodoxa utilización de primitivismo y automatismo visual había empezado a florecer en pintura y escultura: Steve Wheeler, Gordon Onslow Ford o David Smith pudiendo llegar a Pollock, Clifford Still, De Kooning y Barnett Newman entre 1943-47, aceptando totalmente los términos de la tensión del arte americano, a saber: individual/universal; nacional/internacional; local/global; íntimo/distante; sexual/puritano; subjetivo/anónimo⁵⁹⁶.

Con el Armory Show el término vanguardia recobra cierto sentido en su recorrido etimológico. En 1913 fue el escándalo del año y la exposición adquiere aura de mito al publicarse *The Story of the Armory Show* por Walt Kuhn en 1938⁵⁹⁷. La abigarrada exposición da cuenta de Brancusi, Matisse y obras cubistas que manifestaban la estética que más les inquietaba en tanto hacía que la suya adquiriera ese sentido de apuesta arriesgada de progreso tan favorable en el ambiente liberal estadounidense, tendente a superar cierto complejo de inferioridad cultural. En EE UU no se había

⁵⁹⁴ Vid. Matthew Baigell, *The American Scene. American painting of the 1930's*. New York, Praeger, 1974.

⁵⁹⁵ Vid., catálogo exposición *Walker Evans, 1928-1974*. Madrid, Ministerio de Cultura - Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983; cat. exp. *Walker Evans : subways and streets*. Washington, D.C, National Gallery of Art, 1991; cat. exp. *Miradas convergentes : Álvarez Bravo, Cartier Bresson, Walker Evans*. México, R.M., 2003.

⁵⁹⁶ Vid. Éric de Chacey, "Why Has There Been No Great American Art (Before the triumph of Abstract Expressionism)?" en catálogo exposición *American Art*, pgs. 21-28; Gordon Onslow Ford, *Towards a new subject in painting*. San Francisco, Museum of Art, 1948. Sobre éste último, también se puede ver cat. exp. *Gordon Onslow Ford*. Fundación Granell, Santiago de Compostela, 1998.

⁵⁹⁷ En 1963 publica Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*. New York, Joseph H. Hirshhorn Foundation, con nuevos documentos que completan el trabajo de Kuhn. Además: Bennard B. Perlman, *The immortal eight : American painting from Eakins to the Armory show, 1870-1913*. Westport, Connecticut, North Light Publishers, c. 1979; Jules David Prown, *American painting : from its beginnings to the Armory Show*. New York, Rizzoli International, 1980; Barbara Rose, *La peinture américaine : le XX^e siècle*. Genève, Skira, 1986.

seguido como en Europa el desarrollo del arte moderno, desde la llegada del Impresionismo en 1880 casi no había habido exposiciones excepto en la “291”.

Gran campaña publicitaria con múltiples contactos previos con la prensa que tuvo un considerable impacto. Para convencer hacen un recorrido histórico con monografías desde Ingres hasta Cézanne. Se congratularon por haber captado la atención del público, pero pasó de ser una demostración cultural a una especie de circo, a una atracción turística donde ya está latente la idea de consumo cultural. La presentación de los cuadros invitaba a la confusión, todo junto, algo caótico y se producen numerosas reacciones hostiles que revelan la profunda respuesta violenta suscitada por la naturaleza subversiva de los trabajos europeos.

Las reacciones estaban en la pérdida o disolución de la forma y la intensidad de los colores. Caricaturas y panfletos atestiguan la incompreensión que llegan incluso a una investigación por la comisión senatorial de Illinois (en su estancia en Chicago) por una posible ofensa a la decencia, como el *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp cuya deformación era un ataque a las creencias puritanas para los que el cuerpo estaba hecho a imagen de Dios, amén que la distorsión de la figura en arte moderno sugería también la desaparición de los valores humanos en una sociedad industrial y capitalista. El Armory vino a prolongar ese viaje inmóvil del espectador cinematográfico al público de las galerías: podían hacer un recorrido europeo de Van Gogh a Manolo Hugué y compararlo con lo último americano: Henri, Bellows, Davies, Hopper... La crítica a la civilización occidental y al estilo de vida y métodos de producción eran contravalores americanos que en alguna medida también había pasado en Europa con el desdén por el Impresionismo de ahí que no fuera aceptado por la opinión pública. Aun así la exposición puso las bases para que Nueva York le arrebatara la capitalidad artística a París que no obstante seguía conservando ese marchamo de *qualité*⁵⁹⁸.

Junto a la abstracción, el automatismo surrealista supondrá un acercamiento entre los artistas de las dos costas, abandonando cierto tradicionalismo descriptivo en pos de una internacionalización donde predominará el impacto y la expresión de la forma. Lo podemos ver en artistas de la Costa Este: Pollock, Newman, David Smith, Steve Wheeler o De Kooning; Costa Oeste: Clyfford Still, Mark Tobey o Gordon Onslow Ford. Unido a esto, un estilo llamado frecuentemente biomórfico por la evocación de ritmos vitales, que se caracteriza por unas interconexiones de formas “sin forma” que se extienden por la superficie, ordenando dinámicamente el espacio. Cercano a la interpretación embrionaria, derivada de los “sincromistas”, de Blaise Cendrars con sus representaciones de *color music* y de Mary Hallock Greenewalt que comparó la sensación colorista con las sensaciones del feto en el líquido amniótico⁵⁹⁹. De hecho, lejos de afectar solo a Gorky se puede aplicar a una generación americana que fue la última en mirar abiertamente hacia la Europa artística, con el objetivo de librarse del regionalismo descriptivo de American Scene, mientras que al tiempo

⁵⁹⁸ Vid. Alfred H. Barr, Jr., *La definición del arte moderno*. Madrid, Alianza, 1989; catálogo exposición (con textos de Rosenberg) *Arte Usa : Albers, Calder, Francis, Johns, Kline, De Kooning, Lichstein, Louis, Newman, Noland, Oldenburg, Olitski, Pollock, Rauschenberg, Rothko, Stella, Tobey, Warhol* Madrid, Fundación Juan March, 1977; Harold Rosenberg, “A Parable of American Painting”, *The Tradition of the New*. New York, Horizon Press, 1959; *The de-definition of art : action art to pop to earthworks*. London, Secker and Warburg, 1972; *The anxious object : art today and its audience*. New York, Collier Books, 1973; Wanda Corn, *The Great American Thing. Modern Art and National Identity. 1915-1935*. Berkeley, University of California Press, 1999; Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*. New York, Harper & Row, 1970 (versión española en Alianza, 1996); *The New York School : the painters and sculptors of the fifties*. New York, Harper & Row, c. 1978.

⁵⁹⁹ Mary Hallock Greenewalt, *Light: The Sixth Fine Art. A Renning Nomenclature to Underly the User of Light as Fine Art*. Philadelphia, Greenewalt, 1918.

fundaban una tradición abstracta viable y rival de los europeos. Estos artistas desarrollaron un vocabulario abstracto que está dominado por curvas y que se proponía combinar las influencias de Mondrian y Miró, como se puede ver en la curiosa mezcla que se daba en el catálogo por orden alfabético de la galería Living Art o en sus paredes, seguidos Mondrian y Arp: por una parte orgánica, geométrica por otra. Crean por adición e insertos, alternando formas curvilíneas y rectángulos de color, resultando un espacio en sucesión de alternativas, a veces fragmentado y otras continuo.

Al decir Pollock no solo nos referimos a él sino al conjunto de artistas próximos en una primera mirada abstracta, pues las relaciones personales fundamentaron una fluidez comunicativa (las charlas en el Cedar's) donde se estimulaba la innovación creativa, resultando entonces Pollock epítome de lo visto hasta ahora: La importancia del negro recogida desde Los Ocho; el pesimismo y soledad reflejado en Hopper; la relevancia de la línea en Arthur Dow para crear planos abstractos... Recogerá hasta la fatalidad automovilística de Gorky.

La concatenación de cuadros y el formato de los planos cinematográficos convoca la fragmentación de la mirada; la ciudad y la máquina pesan en Pollock para abandonar la tendencia rural de Benton y asociarse a esa nueva visión que da la urbe; la visión de sus cuadros nos retrotrae a una percepción que amplía la mirada y los trazos de sus pinceladas una sensación consecuente con sus desplazamientos al realizarlas. Tenemos que apelar a varios sentidos para ensimismarnos con sus pinturas, él mismo aplica diversos sentidos al hacerlas, el ritmo, a veces frenético, con el que pinta está alejado, muy alejado de la calma de los indios al hacer sus pinturas de tierra⁶⁰⁰ y enlaza con ese desfragmentación histórica de los elementos pictóricos y con el tratamiento de éstos en plena superficie de la tela como si no se considerase la perspectiva.

Una clave decisiva en todo esto, a nuestro juicio, es Duchamp que aporta su visión artística no solo en sus pinturas o esculturas, sino también es el contacto para proyectar películas vanguardistas en la galería de Julian Levy⁶⁰¹ y es un temprano consejero de Peggy Guggenheim. ¿Cuántas veces no habremos visto la espiral (los rotorrelieves) duchampiana como introducción a un *flashback* en películas comerciales de la que *Recuerda*⁶⁰² es solo un ejemplo? O el efecto hipnotizador, conexión asombrosa, en las coreografías musicales de Busby Berkeley, con esas dinámicas danzarinas formando tan sensuales círculos, cuan abstractos en Duchamp o Fischinger. También hay que resaltar la combinación de óptica y máquina, introduciendo una

⁶⁰⁰ Un acercamiento al expresionismo abstracto podría ser: Dore Ashton, *La escuela de Nueva York*. Madrid, Cátedra, 1988; Michael Auping *et al.*, *Abstract Expressionism. The Critical Developments*. London, Thames and Hudson, 1987; E.A. Carmean jr. *et al.*, *American Art at Mid-Century. The Subjects of the Artist*. Washington, National Gallery of Art, 1978; Annette Cox, *Art-as-Politics. The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*. Ann Arbor, MI, 1982; Clement Greenberg, *Art and Culture*. Boston, Beacon Press, 1961 (ed. castellano, Paidós, 2002); Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago and London, Chicago University Press, 1983; Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism*. New Haven, Londres, Yale University Press, 1993; Richard Pells, *Radical Visions and American Dreams. Cultura and Social Thought in the Depresión Years*. New York, Harper and Row, 1973; Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1991; William Rubin (ed.), *Primitivism in Twentieth Century Art*. New York, Museum of Modern Art, 1984; Paul Schimmel, *The Interpretive Link. Abstract Surrealism into Abstract Expressionism*. Newport Beach, Newport Harbor Art Museum, 1986; John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*. Chicago, Chicago University Press, 1986; Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*. New York, Da Capo Press, 1994 (1960); *The Anxious Object*. New York, Collier Books, 1963; *Art and Other Serious Matters*. Chicago, University of Chicago Press, 1985; *The de-definition of art : action art to pop to earthworks*. London, Secker and Warburg, 1972; Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. London, Thames and Hudson, 1994 (1975); William Chapin Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*. Cambridge, London, Harvard University Press, 1983; Leonard Walloch (ed.), *New York. 1940-1965*. Paris, Seuil, 1988.

⁶⁰¹ Vid. Ingrid Schaffner y Lisa Jacobs (comps.), *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery, op. cit.*. Además, Julien Levy, *Surrealism*. New York, Da Capo Press, 1995.

⁶⁰² Guy Cogeval recoge más ejemplos de este intercambio fluido de imágenes entre la pintura y el cine en el cat. exp. *Hitchcock et l'Art*, "Que venez-vous faire au musée, monsieur Hitchcock?", pg. 22.

“cuarta dimensión”, el tiempo, que enlaza la secuencia fotográfica de Muybridge y Marey con la continuidad espacial que supone *Desnudo bajando una escalera* y con el movimiento de sus discos ópticos y rotorrelieves.

Cuando Pollock se separa del regionalismo descriptivo de Thomas Hart Benton⁶⁰³, ya se había empapado de arte renacentista, y especialmente El Greco: el *furor* y la *terribilità*, de ahí esa intensa energía e impacto, más en los cuadros murales a escala de pantalla cinematográfica, diríamos que envuelven al espectador: “Pollock revitalizó la abstracción americana con los primeros *dripping*, proporcionando a otros artistas la confianza necesaria para correr el riesgo de basar su propia pintura en el gesto espontáneo, sabiendo que éste podía dar lugar a un cuadro unificado”⁶⁰⁴, anulando la ilusión (existencialismo), cualquier ilusión incluso la renacentista al meterse en la ventana que había abierto el Renacimiento.

Hacia 1934 el efecto de claroscuro de una pincelada decisiva, aunque graduada, lo va sustituyendo por una carga de pastosidad tal que opta por el tubo mismo y de ahí al *dripping*, donde hay una mayor continuidad y energía. Aunque Berenson se refiera a otra tautología, estamos por asegurar que es el primer pintor que reconoceríamos con los ojos cerrados. En 1938 atracción por los muralistas mexicanos: primitivismo y ampliación de formato. Entre 1942 y 1947 se encuentran repetidas alusiones al tipo de imágenes primitivas y míticas y una cierta escritura automática o asociación libre basada en recuerdos del pasado ancestral. Los surrealistas vendrían a ratificarle en su trabajo, si bien ellos con Freud, él con Jung.

De Picasso admira *Guernica* y sus dibujos preparatorios así como los inspirados en Grünewald, que los transforma con reminiscencias de las máscaras y tótems de los

⁶⁰³ T.H. Benton, *An Artist in America*. New York, Robert M. McBride, 1937; cat. exp. *Thomas Hart Benton: Synchronist Paintings. 1915-1920, from a Private Collection*. New York, Salander-O'Reilly Galleries, 1982.

⁶⁰⁴ Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, pg. 132. Véase además sobre Pollock: Robert Carleton Hobbs, *Lee Krasner*. Paris, Abbeville, 1993; catálogo exposición *Abstrac and Surrealist Art in America*. New York, Reynal & Hitchcock, 1944; cat. exp. *Jackson Pollock*. Paris, Paul Facchetti, 1952; cat. exp. exposición *American Art. 1908-1947 From Winslow Homer to Jackson Pollock*; cat. exp. *Jackson Pollock*. New York, The Museum of Modern Art, 1967; cat. exp. *Jackson Pollock: Black and White*. New York, Marlborough-Gerson Gallery, 1969; cat. exp. *Surrealism and American Art, 1931-1947*. New Brunswick, N.J., Rutgers University Art Gallery, 1976; cat. exp. *Jackson Pollock: Drawing into Painting*. New York, The Museum of Modern Art, 1980; cat. exp. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1986; cat. exp. *From Action Painting to Actionism. Vienna 1960-1965*. Klagenfurt, Ritter Verlag, 1988; cat. exp. *The Indian Space Painters. Native American Sources for American Abstract Art*. New York, The Sidney Mishkin Gallery, 1991; cat. exp. Jackson Pollock. New York, The Museum of Modern Arts, 1998; Siobhán M. Conaty, *Art of This Century: The Women*. East Hampton, N.Y., Pollock-Krasner House and Study Center, 1997; Jürgen Harten, “When Artists Were Still Heroes” in cat. exp. *Siqueiros/Pollock-Pollock/Siqueiros*. Düsseldorf, Kunsthalle, 1995; Pepe Karmel (ed), *Jackson Pollock: Key Interviews, Articles, ant Reviews, 1943-1993*. New York, The Museum of Modern Art, 1999; Steven Naifeh and Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*. New York, Clarkson N. Potter, 1989; Hans Namuth, Rosalind Krauss and Barbara Rose (ed.), *Pollock Painting*. New York, Agrinde Publishers, 1980; William Rubin, “Introduction”, *Three Generations of Twentieth-Century Art. The Sideney and Harriet Janis Collection of The Museum of Modern Art*. New York, The Museum of Modern Art, 1972; Frederic Taubes, *The Technique of Oil Painting*. New York, Dodd, Mead & Co., 1941; Francis Valentine O'Connor and Eugene Victor Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*. New Haven, Yale University Press, 1978 (2 vol.); B.H. Riedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*. New York. McGraw-Hill, 1972; VV.AA., *Jackson Pollock. New Approache*; Angelica Zander Rudenstine, *Peggy Guggenheim Collection, Venice, the Solomon R. Guggenheim Foundation*. New York, Harry N. Abrams, 1985. Además de robar la idea de arte, Nueva York y EE UU americanizaron Europa: cat. exp. *Jackson Pollock 1912-1956*. London, Whitechapel Art Gallery, 1958; Stanley Karnow, *Paris into the Fifties*. New York, Random House, 1997; Michel Tapié, *Un Art autre*. Paris, Gabriel-Giraud, 1952 (facsimil, Paris, Artcurial, 1994).

indios americanos. También *Mujer ante el espejo* que entró en la colección del MOMA en 1938 y *Les Demoiselles d'Avignon* adquirida por el MOMA en 1937, exhibida en el 39, y según Clement Greenberg a Pollock le había servido para *Gothic* (1944)⁶⁰⁵. Otras influencias fueron Kandinsky, las mujeres mironianas y los insectos guerreros de Masson y de éste sobre todo la combinación de motivos picasianos con una paleta evocadora del arte indio americano (ambos tienen un cuadro titulado *Pasiphae* del 43, el de Masson concluido algo antes). En 1947 eliminó los símbolos y signos reconocibles y comenzó a basarse en gestos, no volviendo a ilustrar o interpretar mitos, aunque su contenido siguió teniendo un espíritu mítico, aunando arte y ritual.

Encontramos diversas teorías para adoptar el *dripping*: los surrealistas avezados en el automatismo; taller de Siqueiros en 1936 donde trabaja con aerógrafos y con pintura “duco”; obras *drip* de Hofmann o Ernst. También podemos ver que en las escuelas se practicaba el goteo pero no con ese carácter artístico. Para los *all-over*: Tobey (aunque Greenberg afirma que no los vio antes), *Constelaciones* de Miró⁶⁰⁶ y unas obras de Janet Sobel.

La fluidez de la línea de Pollock era poco convencional, no configura nada (todavía Kandinsky daba un cierto sentido para no perderse), su “estilo curvilíneo” tiene unas referencias claras en *Mujer joven ante el espejo* (1926) y *Dos mujeres frente al espejo* (1927) ambas de Picasso y que dan fruto en Pollock en *Masculino y femenino* (1943). El formato del lienzo da al espectador sensación de infinitud y enmaraña todo el campo con el color, cubriéndolo con variedad de formas ingeniosas, ritmos, densidades y texturas. Acaba con Picasso y Mondrian y se acerca al último Monet⁶⁰⁷, dejando de beber entre 1948 y el final de 1950, época de sus grandes *dripping*.

Entre las últimas publicaciones sobre Pollock cabe destacar la realizada con motivo de la exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York entre noviembre de 1998 y febrero de 1999 y entre sus artículos destacar a Pepe Karmel⁶⁰⁸ que subraya los vínculos artísticos con Picasso, señalando que pintar en este caso era una suma de adiciones y en Pollock lo es de destrucciones (se lo confirma Motherwell) con un estilo entrelazado que no denota tridimensionalidad, como en Picasso, siendo sugerido el espacio por las variaciones de densidad. Hace referencia a la distribución de marcas de pesadez y ligereza que transforman la organización espacial de la imagen, creando un definitivo sentido de movimiento, haciendo que su visión se vuelva gesto, como vimos con Merleau Ponty. Su pintura consiste en una serie de superimpuestas capas cubriendo

⁶⁰⁵ Vid. Judith Cousins y Hélène Seckel, “Chronology of Les Demoiselles d'Avignon, 1907 to 1939”, in William Rubin, Seckel, and Cousins, *Studies in Modern Art 3: Les Demoiselles d'Avignon*. New York, The Museum of Modern Art, 1994, pgs. 196-202. Sobre la influencia de Picasso o su relación con él, véase, Alfred H. Barr, Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art*. New York, The Museum of Modern Art, 1946; Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*; cat. exp. *Pablo Picasso: A Retrospective*. New York, The Museum of Modern Art, 1980; cat. exp. *Picassoid*. New York, Whitney Museum of American Art, 1995; Ellen G. Landau, *Jackson Pollock*. New York, Harry N. Abrams, 1989; Herbert Read, *Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*. New York, Harcourt, Brace & Co., 1934; William Rubin, *Picasso in the Collection of The Museum of Modern Art*. New York, The Museum of Modern Art, 1972; James Thrall Soby, *After Picasso*. Hartford, Edwin Valentine Mitchell, 1935.

⁶⁰⁶ Miró era también exhibido regularmente en Nueva York en la década de los 30, véase cat. exp. *Joan Miró*. New York, The Museum of Modern Art, 1941; Clement Greenberg, *Joan Miró*. New York, Quadrangle, 1948. También en relación al trazo, cat. exp. *Joan Miró: The Development of a Sign Language*. Saint Louis, Washington, University Gallery of Art, 1980; Jonathan Fineberg (ed.), *Discovering Child Art: Essays and Childhood, Primitivism, and Modernism*. Princeton: at the University Press, 1998.

⁶⁰⁷ En la Tate Modern se ha podido ver en la misma planta a Pollock, Rothko y Monet con unos nenúfares de su etapa final; éstos dos últimos incluso se comunicaban sus salas.

⁶⁰⁸ Pepe Karmel, “A Sum of Destructions”, en VV.AA. *Jackson Pollock*. Pgs. 79-99.

cada una la totalidad del lienzo con áreas opacas, transparentes otras, creando la impresión de un espacio acotado que contiene varios volúmenes. Ésta es la característica de sus *all-over* que lo diferencia de Monet o Mondrian. Esta disposición laminar de las capas también le diferencia de los paneles indios y del espacio unificado de Picasso. Este espacio laminar unido al *dripping*, que en principio toman como algo aleatorio y sin planear, proponía una fragmentación espacial sin precedentes y era el avance sobre Picasso y París, convirtiéndose en la “*lingua franca*” del arte contemporáneo. Karmel señala que la figuración no estaría excluida en Pollock puesto que en una reconstrucción asistida por ordenador sugiere que *Number 27*, *Autumn Rhythm* y *One*, todos de 1950, empezaron con alguna clase de imagen figurativa, muy sencillas, que en el caso de *One* podría tratarse de figuras primitivas pintadas en las cuevas cuyo repertorio no le era desconocido. Y aunque esas figuras quedan desdibujadas, volvemos de nuevo a lo que dijimos sobre la exposición Forma, el ideal clásico latente y la forma en Bergson como principio dinámico. De igual modo, habla de un velamiento de esas figuras, que nos recuerda por una parte ese proceso de planitud, de emergencia de la figura desde el fondo a la superficie de la tela. En cierto modo con este encubrimiento de la figura por parte de Pollock, volvemos a ese velo que parece rodear ciertos cuadros de Bonnard, cierto es que la maraña de Pollock no invita a la comparación, pero en el fondo nos habla del persistente espacio de representación.

Las tesis de Karmel vienen respaldadas por James Coddington que, además, en el título⁶⁰⁹ de la suya hace referencia a la lucha que llevó a cabo Pollock por librarse del decorativismo⁶¹⁰. A base de radiografías, rayos ultravioleta e infrarrojos permiten a veces deconstruir las capas que da con lógica pictórica. Según Coddington, podemos ver en *Lucifer* (1947) que empieza con el pincel dando capas en dos grises una suave y fría y otra oscura. Luego aplica una fina línea brillante en óleo realizada mediante un pequeño agujero en el tubo y posteriormente extiende en *stacatto* (entrecortado) pequeños fognazos de amarillo, azul y naranja a través del plano. Empieza luego a extender esmalte blanco directamente con el pincel o el mango repitiendo por lo general las formas creadas por las pincelas en gris oscuro, dando finalmente el verde.

En *Full Fathom Five* (1947) amontona pintura empastada (cargada de blanco plomo) para crear una figura tosca, turbulenta, que más tarde cubre, pero que es visible por rayos X. Los clavos, tachuelas, botones, la llave... están situados conformando esa figura agitada, quizá porque el título de este cuadro, responda a la canción que canta Ariel, en *La Tempestad* “Full fathom five...”⁶¹¹ (A cinco brazas [de aquí]...).

Phosphorescence (1947) también revela unas formas iniciales, dos o tres figuras filiformes (en relación a las del Paleolítico que admiraba) visibles por rayos X. “Pollock hid these forms under a coat of aluminum paint, but he apparently remained somehow concerned or obliged to reiterate some element of them, principally the long verticals that articulate their torsos”⁶¹². Cubriendo todo, al final, con la ya distintiva red embrollada de líneas blancas salidas directamente del tubo (*pouring*).

Lavender Mist (1950), su pieza quizá más refinada desde el punto de vista técnico, donde consigue más que un espacio quebrado, una atmósfera atomizada, según Coddington, revelando así la niebla del título. Sigue utilizando el *pouring*, pero esta vez

⁶⁰⁹ James Coddington, “No Chaos Damn it”, en VV.AA. *Jackson Pollock*. Pgs. 101-115.

⁶¹⁰ Vid. Peter Blake, *No Place like Utopia. Modern Architecture and the Company We Kept*. New York, Alfred A. Knopf, 1998.

⁶¹¹ William Shakespeare, *La tempestad*. Acto I Escena II, verso 396. Madrid, Fundación Shakespeare de España, Ediciones Cátedra, 2002.

⁶¹² “Pollock escondió estas formas bajo una capa de pintura de aluminio, pero él aparentemente continuó de algún modo preocupado u obligado a reiterar algunos elementos, principalmente las verticales que articulan los torsos”. Coddington, *op. cit.*, pg. 104.

aplana algunas de las líneas formadas, que en algún caso dan color a ciertas marcas hechas de antemano en el lienzo. En este sentido Coddington rechaza que esas marcas sean fortuitas, remarcando que se trata de un trabajo específico, admite la posibilidad que se trate, además, de algún tipo de pruebas de tono para aclarar negros o algún otro tipo de prueba de color, que nos recuerda aquella otra de Velázquez en *El bufón llamado don Juan de Austria* (1632-33), realizada en la parte derecha, donde parece haber limpiado los pinceles. Así cuando el profesor Calvo Serraller, al referirse a Pollock, nos habla de figuración, formato grande, tratamiento académico de los colores fríos y cálidos y capas de barniz, que harían de Pollock un pintor académico del género histórico, la ironía, no es tanta⁶¹³.

No entraremos a analizar la película dirigida por Ed Harris (*Jackson Pollock*, 2000) y es difícil saber el tipo de películas que pudo ver Pollock, ni siquiera si vio las que se proyectaban en la galería de Julian Levy. Su vinculación con el cine podría venir a través de algunas salas comerciales donde el cine de vanguardia iba dejando huella, o bien por la relación con Peggy Guggenheim⁶¹⁴ cuya vinculación con el cine es estrecha: Duchamp, Hans Richter (*Dreams that Money can buy*, 1946) o incluso Beckett, tan aficionado al cine que llegó a realizar en New York una película, *Film* (1963), en blanco y negro, muda, dirigida por Alan Schneider y con Buster Keaton como personaje central⁶¹⁵.

Rosalind Krauss nos cuenta:

En pleno verano, Hans Namuth comenzó a fotografiarle trabajando en su estudio, pero también en sus momentos de ocio, en su casa de Springs. Al parecer Pollock veía reflejada su recién alcanzada fama en el objetivo de la cámara. En cualquier caso, Namuth pasó a proponerle algo que no le disgustó, rodar una película protagonizada por él mientras trabajaba... pintando. Hasta donde sabía, el único artista americano protagonista de una película era Alexander Calder. Este hecho le hacía entrar en la lista de artistas consagrados, además de abrirle las puertas a Europa. El rodaje comenzó en septiembre y terminó en un frío día de octubre, a últimos de mes. Pollock señaló el final bebiéndose de un tirón varios vasos de *bourbon*. Después siguió una cena, durante la cual Pollock se peleó con Namuth, sin reparar en el resto de invitados, sobre unos doce, sin dejar de increparle: 'No soy un farsante. Tú si que lo eres.' Acto seguido volcó la mesa, con cena y todo. Había conseguido mantenerse sobrio durante cuatro años. Y en ese preciso momento lo echaba todo a rodar. Jamás se repuso.⁶¹⁶

⁶¹³ Calvo Serraller, *Los géneros de la pintura*, pg. 20.

⁶¹⁴ Peggy Guggenheim, *Una vida para el arte*. Barcelona, Parsifal Ediciones, 1998 (Título original *Out of This Century*, 1946, 1960, 1979).

⁶¹⁵ Aparte de la película existe, Samuel Beckett, *Film*. Barcelona, Tusquets, 2001 (1967). En el prólogo (pg. 17), Jenaro Taléns señala de Beckett, "el origen casi siempre pictórico de sus reflexiones sobre literatura". En edición también de Jenaro Taléns, Samuel Beckett, *Obra poética completa*. Véase además el catálogo de la retrospectiva (Septiembre-Octubre 2006) celebrada en el Museo Reina Sofía, *Samuel Beckett*. Madrid, Ministerio de Cultura – MNCARS, 2006. En este ciclo se proyectaron, además de la película *Film*, sus seis trabajos televisivos para la productora alemana Süddeutscher Rundfunk, entre 1966-1968, además de otras aproximaciones audiovisuales a la obra de Beckett. Sobre la película mencionada suele ser tan comentado como misterioso el único sonido que se emite en ella, siendo un sssshhh!!! que implora callar, no sea que a estos personajes los descubra esa imagen que captura o aniquila aquellos que ve, de donde el silencio es importantísimo. Así en su poema: "silencio como el que existió / antes ya nunca más existirá / por el murmullo desgarrado / de una palabra sin pasado / por haber dicho demasiado no pudiendo más / jurando no volver a callar". (Samuel Beckett, *op. cit.*, pg. 185).

⁶¹⁶ Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos, 1997, pg. 267.

Se puede comprender la reacción de Pollock. Él que había logrado romper con Picasso quedaba impregnado por siempre en secuela cinematográfica. Según nos dice Krauss la película de Paul Haeserts *Visite a Picasso* (1949/50) se adelanta un año a lo que haría muy parecido Hans Namuth en *Jackson Pollock* (1950/51). En ambos casos se trabaja sobre cristal y en ambos se firma al final de la película poniendo el año en el que previsiblemente iba a estar terminada⁶¹⁷.

También, a nuestro parecer, en la película de Haeserts y en la de Clouzot (*Le Mystère Picasso*, 1955), Picasso es protagonista, más bien la pintura es protagonista, mientras que Pollock se ve convertido en un actor que se interpreta a sí mismo (nos parece extraño que tanto en la película como en sus fotografías aparezca de negro impoluto, cuando hay fotografías –que parecen duchampianas- de sus zapatos sobre un taburete totalmente manchados de pintura): “¿Qué hacer cuando se sabe que a partir de ese momento se es sujeto? ¿Seguir pisoteando el pasado, situarse encima de él, repetir el gesto? ¿Repetirlo hasta que no queden fuerzas para mantenerse erguidos? ¿No es ese el drama de la modernidad clásica, encontrar el gesto radical y verse luego obligados a repetirlo para siempre? ¿No es ésa la tragedia que lleva a los dadaístas –mientras permanecen tales, los únicos artistas auténticamente radicales de este siglo- a autoaniquilarse para no caer en el aburrimiento, para no volver a contar el viejo chiste?”⁶¹⁸.

La relación con la cámara es crucial, Monica Dall’Asta⁶¹⁹ propone una mirada oximórica cuando el actor mira a cámara. A nuestro juicio podemos relacionar esa mirada a cámara con la mirada de Picasso cuando mira a la cámara que le intenta retratar, conociendo su avidez y habiéndose tragado la lámpara⁶²⁰, no sabríamos decir muy bien quién retrata a quién. Frente a Pollock, que rara vez mira a la cámara (excepto en las fotografías que le hace Arnold Newman) y cuando lo hace parece como perdido, como en la fotografía de “Los Irascibles”, donde mira de manera sesgada como Rothko que “también” se suicidaría. Según hemos visto, Pollock lucha por que no consideren su obra un caos y sus cuadros presentan una cierta idea de estructura dirigida hacia un objetivo, con gestos que nos pueden parecer semejantes, pero son únicos en el resultado. No soportaría la idea de repetirse, la redundancia que tanto hemos desechado, y en su película, veinticuatro veces por segundo.

⁶¹⁷ Una década anterior, se encontraba desarrollando su técnica de animación sobre cristal Douglas Crockwell, que presenta ciertas semejanzas con lo que estamos tratando, aun trabajando por “detrás” del cristal. Además esta práctica sobre cristal será recogida por Storaro que en varios pasajes de *Il segno di un destino* (especialmente en pg. 31 y 242) comenta el brillo de los colores mediante esta técnica pictórica que se mantiene en el tiempo y no se apagan tanto como con el óleo, aprovechándolo para resaltarlo en sus iluminaciones, como en *Corazonada* (pg. 49).

⁶¹⁸ Estrella de Diego, *Tristísimo Warhol*. Madrid, Siruela, 1999, pg. 24.

⁶¹⁹ Monica Dall’Asta, “Los primeros modelos temáticos del cine” en Talens y Zunzunegui (coord.), *Historia General del Cine*. Vol I, pgs. 241-256.

⁶²⁰ Vid. Ángel González, *el Resto*, pg. 321, donde Picasso acaba con esa disyuntiva entre el espejo y la lámpara en arte, tragándose el petróleo de la lámpara para iluminar él mismo.

CAPÍTULO VI REFLEJOS DE LA MEMORIA⁶²¹

Las hipótesis no se demuestran (o serían teoremas), pero se verifican, y esta verificación exige un proceso que las traduzca a la realidad, una técnica. La técnica fenomeniza y verifica al mismo tiempo el proceso de la mente.⁶²²

Las conclusiones de este trabajo se difuminan entre un pequeño análisis de películas donde pensamos que se elude la redundancia, la doble mimesis, y que además sirve para indicar los presupuestos de otro nuevo proyecto donde exclusivamente se hiciera un recorrido exhaustivo de este tipo de films. El lema propuesto como título *ut pictura kynesis* es también la conclusión de llegada. Hemos visto que elementos como el espacio, el tiempo, la luz, los colores e incluso las formas ofrecen unas posibilidades de tratamiento comunes en la pintura y el cine, añadiendo éste el dinamismo que la pintura buscaba. Cuando planteábamos esta tesis nos hacíamos una pregunta sobre el porqué de su génesis, a qué podía responder. A nuestro juicio, no encontrábamos una imbricación del cine en la historia del arte; no podíamos decir por qué el cine es un arte, o mejor dicho, por qué el cine se comporta como un arte, si no era en base a respuestas técnicas, con lo que se nos podía acusar de caer en un historicismo técnico. O bien una respuesta desde las grandes obras y autores que podía pecar de linealidad histórica, ampliamente desechada. Eran cuestiones de donde partía esta tesis, para realmente preguntarnos si podemos aplicar la teoría del arte a la cinematografía. Hemos de contestar positivamente, pues no sólo son los elementos anteriores los que hacen partícipe al cine de la estética de las bellas artes, sino que su inscripción histórica enlaza con uno de los elementos más cuestionados dentro de la representación: la perspectiva. El tratamiento de la imagen hace que su sistema, su anulación o su complicación, entronque con el plano pictórico. Por último el desprendimiento textual es un fenómeno que en pintura vimos cómo avanzó en tanto la sugerencia de la imagen hacía innecesario las inscripciones explicativas. En cine, este proceso no es tan lineal y se produce más por autores y películas que por etapas artísticas, aunque sí es común en aquellas películas de realizadores vinculados a la artes plásticas o bien al cine independiente. Nuestro criterio para la formación de metáforas nos hace considerar el lenguaje en dependencia de la imagen y no al contrario, sin mayor ánimo que en los análisis o en las críticas no se produzca esa parálisis de la imagen que la pueda desvirtuar. Y además lo que es más grave para que en la creación de películas éstas no apliquen todo su desarrollo dramático a los diálogos que nos lleven más a escucharla que a verla. Con el nuevo lema *ut pictura kynesis* afirmaríamos la involución de la imagen al emplear la lingüística en el campo de la imagen cinematográfica y la aplicación posible de la teoría pictórica desde el momento que manejan los mismos elementos en la elaboración del plano.

En las listas publicadas de películas del tipo “Las mejores 100 películas de la historia”, es un misterio a desentrañar la relación entre *Casablanca* y *Tiburón*, por ejemplo. Al menos las listas que se publican sobre arte, de los cien grandes del arte internacional realizado anualmente por la revista *Capital*, tienen en común la valoración económica, de cara a los lectores o inversores que la lean. Es un criterio de inversión

⁶²¹ El título de este epígrafe está inspirado en el nombre de una pintura de Gao Xingjian. *Vid.* cat. exp. *Gao Xingjian*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

⁶²² Argan, *Renacimiento y Barroco*, II, pg. 376.

avalado por técnicos que manejan los datos de mercado (museos, coleccionistas y subastas). Pero en cine qué criterio se sigue, a ninguna de las dos películas mencionadas le hace falta la promoción y tampoco se manejan criterios estéticos. En nuestro estudio propondremos unas películas cuya ilación obedezca a la teoría mantenida en la primera parte de este trabajo.

De los Hermanos Lumière se ocupa Aumont; la cineplástica de Faure lo hace de Chaplin, que mostraba igual recelo por los diálogos que el Murnau de Berriatúa. Del cine de Egoyan, Weinrichter, y otros trabajos se ocupan de Greenaway, al igual que del cine contemporáneo donde tomar múltiples muestras de un cine desliteraturizado ¿Entonces qué hacer? No analizar películas, pero entonces cómo verificar nuestra teoría. Si seguimos las reglas de Casetti, todavía no es una teoría, es una propuesta, un recorrido histórico. En nuestro caso todo este aparato histórico-crítico, nos sirve para aplacar los impulsos destructores con los que se engendró la tesis, de los que no se salvaban sino media docena de películas y otros tantos cineastas. Nos limitaremos, sosegados, a recorrer una parte tanto de la filmografía como de la teoría cinematográfica, tratando de atrapar a la historia del arte, en esa parte donde se junta el método científico con el discurso hermenéutico.

Ciertamente no dimos por cerrado el Modo de Representación Primitivo al cual se sobrepone el Modo de Representación Institucional. De este MRI podemos decir que deriva el Modo de Representación Moderno (el cine clásico) que sin sustituirlo, sí es una variable estilística. Asimismo del MRI también surge el Modo de Representación Alternativo donde se rompe con la transparencia narrativa y la ilusión de representación (mimesis) que estamos viendo en el arte abstracto, y al igual que aquí se mostrará unas vivencias interiores que rompen con la causalidad del relato del MRM. Al igual que aquella “lingua franca” del Expresionismo abstracto nos permite “leer” todavía hoy ciertas obras del último arte, hay recursos cinematográficos que remiten directamente a ese MRP donde se producía una investigación conjunta de pintores y cineastas. Son “lecturas” que nos permiten hoy en día seguir viendo elementos pictóricos en el cine, como ya vimos en *Stranger than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984) donde introduce un “negro” (un “plano” negro, como si fuera un cuadro de Clyfford Still o Ad Reinhardt⁶²³) entre secuencias, que adquiere un valor pictórico altamente expresivo en tanto que sin figura y sin forma, transforma el espacio y el tiempo. También cabe señalar más recientemente *Dancer in the Dark* (*Bailando en la oscuridad*, Lars von Trier, 2000), donde una saturación de colores (en referencia a los pintores del *color-field*: supresión del claroscuro o el contraste, aplanando la modulación luz/sombra) nos remite a otro espacio dramático aun sin olvidar el primero. Y sin olvidar también que esa vuelta a lo primitivo tiene en Von Trier un adalid con sus normas Dogma, que a nuestro entender no son tanto una imposición como una búsqueda de cierta regeneración de ideas que aviven el mortecino campo creativo, entroncando con ese afán de epatar que tuvieron desde los dadás a los surrealistas y que desde la *Nouvelle Vague* no habíamos recibido propuesta tan impactante⁶²⁴.

Siguiendo lo expuesto en *Historia General del Cine* por Manuel Vidal y otros autores que también abarcan el cine contemporáneo, la obra de cineastas americanos

⁶²³ Vid., cat. exp. *Monocromos. De Malevich al presente*.

⁶²⁴ Sobre el cine Dogma, véase, A. Addonizio, G. Carrara, M. De Simone, *Il dogma della libertà: conversazioni con Lars von Trier*. Firenze, Palermo, Ed. della Battaglia; Bologna, La luna nel pozzo, cop. 2000; José Luis Brea, *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*; José Caparrós Lera, *Historia del Cine europeo. de Lumière a Lars von Trier*; Laurent Tirard, *Lecciones de cine: clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*; VV.AA., *Cinemas d'Europe du Nord: de Fritz Lang à Lars von Trier*. Paris, Éd. Mille et une nuits, 1998.

independientes coetáneos a la última etapa Pollock como Sydney Meyers, Morris Engel, Lionel Rogosin, más que explotar las cualidades formales, basan su atrevimiento en una narrativa mezcla de documental y ficción (drama), con escenas planificadas y otras improvisadas siempre en el terreno de lo figurativo. Entre la abstracción y la figuración podemos señalar a Harry Smith, que especializado en cine de animación realiza *Early Abstractions* (1939-1957), cuya estructura “se compone de siete segmentos, unos pintados a mano y otros montados a modo de collage, magistralmente ritmados”⁶²⁵. *Fireworks* (1947) de Kenneth Anger donde combina figuración y abstracción para mostrarnos un universo homo-erótico de índole onírica⁶²⁶. *The Lead Shoes* (1949) de Sydney Peterson, un cortometraje cercano al surrealismo como la mayor parte de la obra de este realizador⁶²⁷.

Cabe resaltar la obra de una serie de directores de cine abstracto herederos de Fischinger⁶²⁸: James Whitney con *Yantra* (1955) y *Lapis* (1963) éste como una sucesión de mandalas, donde busca la relación del individuo con el cosmos en una unidad global⁶²⁹; Jordan Belson discípulo a su vez del anterior, con *Re-entry* (1963) donde a nuestro juicio está presente Rothko⁶³⁰. También hay algunos directores que siguen pintando directamente en el fotograma, así Harry Smith en *Film n° 3* (1950).

Pensamos que quien más se acerca a la obra de Pollock, tal como la hemos planteado, es Stan Brakhage, se ven *pollocks* en movimiento en *Night Music* (1986) y en *Age Net* (s.f.). Brakhage heredero de Len Lye⁶³¹ también interviene sobre el celuloide (en *image frame* de 75 mm.) directamente pero con productos químicos produciendo ese abigarramiento que vemos en los *all-over* de Pollock. La obra de Brakhage se acerca a Pollock también en la gestualidad de la cámara en mano empleada

⁶²⁵ Manuel Vidal Estévez, “New American Cinema” en Talens y Zunzunegui (coord.), *Historia General del Cine*. Vol XI, pg. 263. Además véase : Giannalberto Bendazzi, *Cartoons*; Jonas Mekas, *Diario de Cine*; Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma*; Sheldon Renan, *The Underground Film*; P. Adams Sitney, « Harry Smith interview », *Film Culture Reader*.

⁶²⁶ Aparte de sus conocidos relatos sobre el *glamour* cinematográfico, Hollywood Babilonia. Vol. I Barcelona, Tusquets, 1985 (1959), vol II, 1986, véase: Gregory Battcock (dir.), *The New American Cinema*; John Burchfield, *Kenneth Anger. The Shape of His Achievements*. New York, s.d.; Brigitta Burger-Utzer, Vilbirg Donnberg (dir.), *Kenneth Anger. Icons*. Vienne, Hundertjahrekino, 1995; Robert A. Haller, *Kenneth Anger*. Minneapolis, Walker Art Center, 1980; Bill Landis, *The Unauthorized Biography of Kenneth Anger*. New York, Harper Collins, 1995; Michael O’Pray, Jayne Pilling, *Into the Pleasure Dome. The Films of Kenneth Anger*. London, 1990; P. Adams Sitney, *Visionary Film*; Gene Youngblood, *Expanded Cinema*.

⁶²⁷ Vid. Stan Brakhage, *Film at Wit’s End*; Sidney Peterson, *The Dark of the Screen*. New York, Anthology film archives - New-York University Press 1980; P. Adams Sitney, *Visionary Film*; *Modernist Montage*.

⁶²⁸ Vid. Oskar Fischinger, “My Statements are in my Work” in Frank Stauffacher, *Art in Cinema*; Giannalberto Bendazzi, *Cartoons*; Nicole Brenez, Miles McKane, *Poétique de la couleur*; cat. exp. *Fischinger. A Retrospective of Paintings and Films 1900-1967*. Denver, Gallery 609, 1980; William Moritz, *Optische Poesie. Oskar Fischinger. Leben und Werk*. Francfort-sur-le-Main, Deutsches Filmmuseum, 1993; Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma*.

⁶²⁹ Vid. John and James Whitney, “Audio Visual Music”, in Frank Stauffacher, *Art in Cinema*; William Moritz, *Rétrospective James Whitney* (cat.). Toronto, Festival international canadien du cinéma d’animation, 1984; Robert Russet, Cecille Starr, *Experimental animation. An Illustrated Anthology*; ; Gene Youngblood, *Expanded Cinema*.

⁶³⁰ Sobre Jordan Belson, véase, Giannalberto Bendazzi, *Cartoons*; Nicole Brenez, Miles McKane (dir.), *Poétique de la couleur. Une histoire du cinéma expérimental. Anthologie*; William Wees, *Light in Moving Time*; Gene Youngblood, *Expanded Cinema*.

⁶³¹ Sobre Brakhage ya vimos bibliografía, sobre éste: Len Lye, *No Trouble*. Paris, Seizin Press, 1930; Wytan Currow, Roger Horrocks (dirs.), *Figures of Motion. Len Lye Selected Writings*. Auckland: at University Press, 1984; Robert Russett, Cecile Starr, *Experimental Animation*; VV.AA., *Len Lye. A Personal Mythology*. Auckland, Auckland City Art Gallery, 1980.

en tantos films familiares, que recuerdan a veces el acelerado ritmo de una respiración agitada.

A nuestro juicio, el cine abstracto entendido en la línea de Eggeling y Fischinger terminaría en los ochenta con la llegada del ordenador, donde empezaría a desarrollarse unas imágenes virtuales donde aquella espacialidad y temporalidad de Panofsky se complica y nos hace partir en busca de nueva terminología, se habla de virtualidad al tiempo que la realidad es ya para ellos fotográfica (Kurt Kren⁶³², Malcom Le Grice⁶³³). La abstracción seguirá fundamentalmente en publicidad y vídeo-clip (o cine-clip), pero más que abstracto, será pop y el cine de vanguardia, *underground*.

Los Nuevos Cines de los años sesenta parecen recuperar esa vieja afición de sacar la cámara a la calle, recordando los orígenes de Lumière instalando sus cámaras *en plein air* como acababan de hacer los impresionistas con sus caballetes. Con las vanguardias también se sacan las cámaras a la calle, y si no nos olvidamos de los documentales, podemos decir que éstas nunca se guardaron. Mas la consolidación de un discurso clásico en los 50-60 hace novedoso que aquellos cineastas de ese Nuevo Cine propongan sus historias en la calle, como ya hemos visto en el caso de Jim Jarmusch en *Permanent Vacation* (1980) las ruinas neoyorquinas, evocan las neorrealistas, incluyendo el histrionismo al estilo de Anna Magnani o el ensimismamiento propio de los personajes de Truffaut en busca de Sartre⁶³⁴. En cualquier caso la paradoja es más que curiosa: El cine clásico propone un discurso rodado en estudio, con personajes que tienden a la extroversión. En cambio este tipo de cine rodado en la calle, da como resultado personajes introspectivos, como si el “interior/día” tuviera que ser contrarrestado con la exteriorización de sentimientos; *sensu contrario* “exterior/día”.

Siguiendo al profesor Zunzunegui en *Paisajes de la forma*, tendremos ahora que recurrir, es ineludible, a ciertas películas o secuencias de ellas, esperando no caer en el catálogo de citas, sino enlazar con el mecanismo teórico propuesto en capítulos precedentes.

A nuestro modo de entender Atom Egoyan y Lars von Trier afrontan una visualidad narrativa con aspectos formales ajustables a los parámetros que proponemos en esta tesis. Recogeremos aquí en plano general algunas de sus obras, así como a las de otros directores con las que cerraremos esta tesis.

Podríamos decir que si nos acercamos al cine de Dreyer⁶³⁵ entenderíamos mejor el de Lars von Trier, al ver *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, 1996), donde se vinculan amor y fe con sus poderes curativos. Hay un exploración personalísima del ser donde planea la angustia, el sentimiento trágico de la vida y un rigor en el manejo de la cámara que nos hace comprender aquello que decía Godard cuando planteaba que un

⁶³² Kurt Kren, *Box 1.K. Dren Papa + Mama*, éd. W. Ernst (50 ejemplares); Steve Aker (dir.), *Austrian Avant-Garde Cinema 1955-1993*. Vienne, Sixpack, 1994.

⁶³³ Malcom LeGrice, *Abstract Film and Beyond*; “L’abstraction chromatique. Peinture-Film-Vidéo-Image numérique”, in Nicole Brenez, Miles McKane, *Poétique de la couleur*; David Curtis, *Experimental Cinema. A Fifty Year Evolution*; David Curtis, Deke Dusinberre, *A Perspective on English Avant-Garde Film*; Peter Gidal, *Materialist Film*.

⁶³⁴ Vid. Breixo Viejo, *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*. Madrid, JC, 2001.

⁶³⁵ Vid. Carl Theodor Dreyer, *Juana de Arco. Dies irae. Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico; Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas*; A. Bazin, *Carl Th. Dreyer...*; Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer, né Nilsson*. Paris, Éditions du Cerf, 1982; Jean Drum, *My only great passion : the life and films of Carl Th. Dreyer*. Lanham (Md.), Scarecrow Press, 2000; Juan Antonio Gómez García, *Carl Theodor Dreyer*; Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York, Da Capo Press, 1988; Jean Sémolué, *Carl Th. Dreyer: le mystère du vrai*. Paris, “Cahiers du cinéma”, DL 2005; Manuel Vidal Estévez, *Carl Theodor Dreyer*. Además se puede ver el film que recoge su trayectoria artística, *Carl Th. Dreyer : My Work*.

travelling era una cuestión moral. Von Trier adapta el existencialismo con arranque en Kierkegaard pasando por el que incorpora la *Nouvelle Vague*, así lo entenderá y planteará cada toma de manera independiente y focalizada en cada actor con un compromiso que amplíe sus expresiones hasta alcanzar una esencia interpretativa que enlace con cierta esencia vital del espectador. En el decálogo Dogma podemos observar un afán esencialista que enlaza con las exigencias de Dreyer para considerar el cine como arte, arte independiente del teatro y de la literatura, con un proceso óptico-estilístico que demanda del cineasta una elaborada sobriedad y una abstracción lumínico-espacial como marchamo de autenticidad cinematográfica. Aunque sus películas deriven de narraciones literarias, Dreyer procedía a una exhaustiva decantación textual obteniendo un guión destilado y una película espirituosa, donde la imagen (buscándola con sutiles movimientos de cámara) deviene fundamental en el desarrollo dramático, apoyándose en los diálogos o en el sonido cuando era estrictamente necesario para la trama. Así mismo aunque sus películas fueran en blanco y negro, desarrolló una teoría del color que indaga en la expresividad en el entorno visto con Alekan.

Con *Dancer in the Dark*, el incitador del “DOGME-95” nos provoca nada más empezar la proyección con unos minutos con la pantalla en negro y la música de la banda sonora como único acompañante, quizá como alusión al título de la misma (*dark*). Presenta una historia sin una clara datación de la misma, que por la ambientación podríamos decir que transcurre en Estados Unidos (aunque está rodada en Suecia) en los primeros años 60 ya que el musical que como aficionados están montando, *The sound of music*, es del 59 (Rodgers y Hammerstein) y la película de Robert Wise es de 1965, aunque no hay referencia visual de ella, podríamos así ambientar la historia entre estas dos fechas. Tampoco tenemos datos concretos de la protagonista que aparece como inmigrante checa degustadora de musicales al estilo Busby Berkeley, pero no sabemos cómo ha llegado, cuánto tiempo lleva, de quién es su hijo (las preguntas habituales del *Actors' Studio*). Sí sabemos que la enfermedad genética que padece, que la va minando poco a poco, la ceguera, y no quiere que su hijo la padezca, para ello ahorra lo posible trabajando en una factoría donde transforman chapas metálicas en bandejas (ya lo vimos en *Schindler's List*, pero aquí no la salvará y esa bandeja la acompañará en su última cena) y el dinero ganado servirá para que su hijo pueda ser operado y no sufra ese calvario.

Esto, que podría parecer un simple drama, Lars von Trier lo adereza con secuencias musicales que más que Berkeley, recuerdan al Jacques Demy de *Une chambre en ville* (1982) en cuanto a la dramaturgia cotidiana contenida en ellas y por otro lado hay secuencias musicales que transcurren en la fábrica, que se inician por simples ruidos que ella, oníricamente, los convierte en ritmos musicales que recuerdan las películas vanguardistas como *Le ballet mécanique*. Estas secuencias musicales, están bien diferenciadas por un cambio en la fotografía que satura los colores (excepto en la última secuencia que la fotografía continúa con el mismo *raccord* de luz que en la diégesis no musical). Estos números musicales afectan incluso al juicio que se celebra y que enlaza también con una larga tradición en el cine americano que el director “pervierte”, haciendo bailar a jueces y abogados como si de *Ally McBeal* se tratara.

A este respecto ya hablamos al tratar de la abstracción y de Duchamp la sorprendente conexión con Berkeley y que, en general, podemos observar en muchos musicales, esa fascinación que no sabemos muy bien de dónde procede. ¿Porqué la música en los films? El profesor Zunzunegui se hace eco de la homologación entre las arias operísticas y los fragmentos fílmicos y siempre se ha considerado a la música la más etérea de las artes, la que exige la más poderosa abstracción de aquellos elementos

que nos sujetan a un espacio de representación. En el canon operístico suele ser habitual que la acción avance a través del recitativo, mientras las arias suponen una detención. Exceptuando a Wagner en su afán de obra total, podemos decir que las arias suponen una contención del *tempo* dramático, donde el *récit* se sustrae a la progresión de las unidades dramáticas y se reviste de melodía, con esa parte netamente más “musical” que nos suspende en la abstracción.

Separando los números musicales podríamos aludir a un general naturalismo en el film. Naturalismo en cuanto a la dramaturgia de los personajes que siguiendo las normas “DOGMA” parecen no interpretar, aunque sabemos de los fuertes ensayos previos a los que son sometidos (de hecho Björk vetó la difusión del *making of*). Así los actores son presentados con un mínimo de maquillaje y un vestuario ralo. Algo que a Catherine Deneuve le costaría trabajo aceptar (desde nuestro punto de vista, pensamos que todavía se debe preguntar por qué pidió ella trabajar con Trier, toda vez que fuera de las secuencias dramáticas en la cárcel y en la secuencia final, se le nota que no sabe qué hacer).

Ese naturalismo (surnaturalismo, podríamos decir, como el surrealismo deformaba la realidad, el surnaturalismo lo hace pero no desde lo onírico) también afecta a la fotografía y a la cámara. Siguiendo sus postulados, no son proclives a usar luz artificial, lo que le lleva a emplear un negativo de alta sensibilidad sobre todo en aquellas secuencias nocturnas, donde no intenta disimular el grano. Esto, unido a una inquieta cámara en mano (que el mismo director maneja) que sigue a los actores allá donde vayan, haciendo de escenas dialogadas (que normalmente irían montadas en plano contraplano para dar fluidez visual), delirantes planos secuencia, confiere una estética muy próxima al documental, incluso cercana a veces a esas películas caseras de las que el ciclo Posner ha dado buena cuenta de ellas, con Archive Steward e incluso Stan Brakhage. Aquí quizá resida el mérito de Lars von Trier, en hacer de algo cotidiano un sabotaje, no solo a los géneros, sino a las películas en general: Inicio en negro cuando todos esperamos, al menos, el genérico; melodrama musical con estética de documental y final trágico, saboteando así las normas del *happy end* hollywoodiense.

La sana costumbre, ya prácticamente extinguida, de proyectar un cortometraje antes de la película, servirá en este caso para hacer una somera comparación entre la película de Trier y la película que antecedió el día de su proyección: *Emily, Greensboro 1995*. Viendo la ficha nos damos cuenta que el cortometrajista ha acaparado las funciones de dirección, guión, producción, fotografía y montaje a buen seguro por carecer de un presupuesto que le permitiera crear un equipo y hacer una división del trabajo a semejanza del largo. Aunque viendo el corto podemos deducir que no le hace falta un gran presupuesto ya que hay dos actores y está rodado con una técnica de fotograma a fotograma, algo que le da una estética cercana a la animación y a las películas del periodo mudo (MRP). Precisamente esos pequeños saltos en la acción que se desarrollan dentro del “plano”, hace que no tomemos en consideración la fotografía, que es otro aspecto en cuanto a reducir gastos. En cuanto a la música, también se nota el presupuesto. Trier compone una banda sonora *ex profeso* para su película y Andrés Sanz añade una música de Rachmaninoff por la cual no se paga derechos de autor. Retomando a Rohmer: “Mi decisión de no poner música de película, sino música en la película, es decir, filmada, constituye más bien algo raro, excluido de la mayoría de los cineastas”⁶³⁶. Así a nuestro juicio Trier sigue a Rohmer y Andrés Sanz aplica esa música como podría haber puesto al socorrido Vivaldi.

⁶³⁶ Rohmer, *De Mozart en Beethoven*, pg. 12.

Hablando de sabotajes, podemos hacer uno contra nuestra propia propuesta de tesis podríamos realizar un minúsculo análisis semiolingüístico: En el corto hay una “voice-over” que nos narra la historia. En *Dancer in the dark* son los personajes quienes en el desarrollo de la acción dramática van transmitiendo la información tanto al espectador como al resto de los personajes. Podríamos estar hablando así de un autor implícito que establece narradores intradieгéticos. Otros aspectos narrativos destacables en *Dancer...* sería los tiempos de narración donde nos inclinaríamos a encuadrarlos dentro de la narración simultánea por esa estética documental que confiere el director y nos acerca a ese hecho que parece presentarse en presente. Ese autor implícito establecería un solo nivel narrativo y una focalización interna variable, ya que el narrador sabe tanto como los personajes. Relato lineal, sin *flashbacks* con una elipsis parcial (paralipsis) a destacar: se obvia la operación del niño que se da por hecha cuando *Kathy* (Catherine Deneuve) lo dice y, además, para probarlo le entrega a su madre (a punto de morir) las gafas que ya nunca tendrá que usar.

En términos generales podemos decir que en el cine de Von Trier encontramos una narración donde separa lo que se cuenta a través de la imagen y lo que cuenta a través de las palabras, en *Europa* (1991), las imágenes se alejan de lo significado por la *voice-over* que lo engloba todo, llevándolo a un extremo inefable en *Dogville* (2003). Es una forma de contar fundamentada en la mirada que observamos en *Speaking Parts* (Atom Egoyan, 1989), *Exótica* y que la continúa Egoyan en su siguiente película *El dulce porvenir* (*The Sweet Hereafter*, 1995), basada en la novela de Russell Banks⁶³⁷, ésta mantiene un narrador en *off* que Egoyan elimina, resituando toda la narración a su modo fragmentario donde el espectador es explorador sin guía. Esta forma la podemos ver en numerosos directores con eficacia semejante, caso de Alejandro González Iñárritu en *Amores perros* (2000) o *21 Gramos* (2003), donde hay una tentación por nuestra parte de rellenar con palabras las que no constan en estos films, caso de *Speaking Parts*, con un inicio sin palabras una voz en *off* podría darnos antecedentes de los que son, de lo que hacen, de describir ese curioso cementerio de imágenes. Es algo que descubriremos poco a poco, para que al final todo encaje, porque, como se dice en esta película, “las palabras no tienen nada en especial”. Las palabras se convierten en el problema del crítico o historiador al tratar de contar estos films, como señala Weinrichter⁶³⁸, la dificultad se plantea al elegir entre la estructura o el tema y pensamos con él que la dificultad misma es contar fuera de la sistemática clásica: La narración que propone en *Exótica* es entrecortada, interceptándose de continuo las secuencias, produciéndose un entrelazamiento de las mismas que se resuelve como un código retroactivo, como un antídoto que te salva de repente. Esta predeterminación le da una coherencia que a nuestro juicio no tienen las películas de Tarantino, como *Pulp Fiction* (1994) que produce un rompimiento narrativo como si se le ocurriera fortuitamente, ése u otro, en la mesa de montaje o edición, resultando más teatral, como *Reservoir Dogs* (1991) que está estructurada como una novela y una gran parte de la película, está rodada en un escenario (un almacén) en tiempo real.

El talento canadiense se viene plasmando habitualmente con las películas de Denys Arcand⁶³⁹, que con gran agudeza crítico-social no pierden la oportunidad de experimentar con la imagen, y esto ha podido repercutir no sólo en Egoyan, sino

⁶³⁷ Russell Banks, *The Sweet Hereafter*. Barcelona, Anagrama, 1994.

⁶³⁸ Antonio Weinrichter, *Emociones formales. El cine de Atom Egoyan*.

⁶³⁹ Vid. Denys Arcand, *Le Déclin de l'empire américain*. Le Chesnay, Jade, Paris, Flammarion, 1987. Algunas películas suyas estrenadas en nuestro país serían: *El declive del imperio americano* (*Le Déclin de l'empire américain*, 1986), *Jesús de Montreal* (*Jésus de Montreal*, 1989), *Las invasiones bárbaras* (*Les invasions barbares*, 2003).

también en *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992⁶⁴⁰). Una película gestada como un diario de imágenes e ideas, totalmente alejada del planteamiento que veremos en la de Nanni Moretti, con una *voice over*, aquí sí alejada (más que en *Europa*) de lo que estamos viendo, no lo describe, quizá por el tono surrealista del inicio, anuncia sin resolver, son palabras que se diluyen en la imagen: “El domador de versos cree que las imágenes y las palabras deben mezclarse en las cenizas de los versos para renacer en la imaginación de los hombres”, nos dice la película. La imaginación resolverá, por ejemplo, el cruce de secuencias donde su hermano crece pero no así Léolo, secuencias unidas por el viento (l’*eolo*) del deseo de obtener lo que se nombra: su nuevo nombre, deshacerse del abuelo, el amor de Bianca. Son personajes sumidos en un silencio enloquecedor imbuidos por la voz *over* que los sustenta como ese canto de eco bizantino a modo de bordón, una voz que une su tiempo de delirio.

Visto un análisis con inicio en el color, podemos hacerlo ahora desde el ámbito de la novela, parándonos así en *Las Horas* (Stephen Daldry, 2002). Ya hemos dicho que las adaptaciones lo son del cine hacia el texto escrito, donde es el cine el que se acopla a las necesidades del texto. No pensamos que las novelas vayan cambiando como las mencionadas obras de Sandison, una suerte de *technopaigina* donde el texto se va adaptando cual crisálida en mariposa cinematográfica. No, la novela, el texto primero, sigue impertérrito, vendiéndose tal cual en las librerías. Son las reglas cinematográficas las que tienen que adaptarse a ese texto escrito, creando uno nuevo con las variables adecuadas a la imagen. De ahí que insistamos en no superponer unidades dramáticas o espaciales.

Para Virginia Woolf la alianza del cine con la literatura no era natural toda vez que la interioridad de los personajes literarios queda desprotegida en la visibilidad del cine que por otra parte no trata sino descifrar grandes novelas sin fijarse en sus propias posibilidades. Para Woolf el cine nace revestido ya por las demás artes y por tanto puede “decir lo que sea antes de tener algo que decir”⁶⁴¹. Hay por tanto un peligro de redundancia, diciéndolo dos veces, su idiosincrasia, el cine, la adquirirá con ayuda mínima de las palabras y con una gran carga de abstracción y movimiento que haga inteligibles las películas. Testimonio semejante también se produce al ver Virginia Woolf *El gabinete del Dr. Caligari*, percibe que el pensamiento puede llegar a expresarse mejor con las formas que con las palabras, aún sin haber visto el desarrollo del cine abstracto de Richter, Eggeling o Fischinger⁶⁴². Ella pedía una singularidad al cine como lo experimentaba con las palabras y con su forma de narrar, deseando letras que se esfuman, una mitad de palabras, entrecortadas frases forjando fragmentadas narraciones, un lenguaje previo a una significación diseminada. Separar el cine y la literatura y ésta a su vez también separándose como hacía ella, sintiéndose ajena a sí misma⁶⁴³.

⁶⁴⁰ Vid. Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate, *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*.

⁶⁴¹ Virginia Woolf, “El Cine y la realidad” en VV.AA., *Litoral*, pg. 61.

⁶⁴² Recogido en Mark Nash, “El arte del movimiento”, en cat. exp. *Campos de fuerzas*, pg. 314.

⁶⁴³ Vid. Virginia Woolf, *Relatos completos* (ed. Susan Dick). Madrid, Alianza, 2006; Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the fictions of psychoanalysis*. Chicago, London, University of Chicago Press, 1993; Mary Ann Caws, *Women of Bloomsbury : Virginia, Vanessa and Carrington*. New York, Routledge, 1991; Donald J. Childs, *Modernism and eugenics : Woolf, Eliot, Yeats, and the culture of degeneration*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001; Beth Rigel Daugherty and Mary Beth Pringle *Approaches to teaching Woolf's "To the lighthouse"*. New York, Modern Language Association of America, 2001; Ana Fernández Fernández, *La primera recepción de Virginia Woolf en España, (1915-1941)*. Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, leída el 05-03-

Todo ello provoca unos desajustes con la tradición narrativo-lineal. Hay una provocación directa al lector que lo convierte en moderno interlocutor de la obra, semejante a nuestro entender a la forma cinematográfica de Egoyan, donde los códigos visuales avanzan la narración. En Woolf hay una recuperación del tiempo inscrito en la materialidad que ya tratamos con Rodin, de ahí podemos entender su fascinación por las olas: ante la inmensidad del mar que se deshace repetidamente a sus pies, se envolverá del todo en el mismo medio, consiguiendo ella la atemporalidad de una vez.

La estructura de la película obedece, en gran parte, a la composición de las novelas de Woolf, una sucesión indiferenciada de imágenes. Situaciones novedosas que nos sorprenden una vez ya estamos en ellas pero con un espacio-tiempo perteneciente todavía al anterior párrafo-situación. En la película viene ocurriendo esto con la agilidad de imágenes no lastradas de literatura como decía Virginia Woolf, hasta que llegamos al último tramo cuando se reúnen en la casa de Nueva York la madre del poeta y aquella a quien el poeta llamaba Miss Dalloway (Meryl Streep). A nuestro entender se pierde ese espíritu virginiano, que tiende a unos diálogos un tanto intrascendentes (*Miss Dalloway* y *Las olas*), estando en el monólogo interior el verdadero desarrollo narrativo. Pero en la película el último tramo carga tintas en diálogos en vez de la imagen, como había venido haciendo hasta entonces. Si ya la película se había separado de la novela de Michel Cunningham, habría sido un buen final proseguir con esa estructura donde los episodios son sucesiones de secuencias, de imágenes; en cambio se produce un parón en esa dinámica cuando el final nos es contado (dialogado) por Julian Moore (*Laura Brown*), seduciéndonos más por la linealidad del acento teatral que por la alternancia visual que predomina a lo largo del film.

Un ejemplo en contra de lo que estamos viendo con *Las horas* y anteriormente con Hitchcock, es la película *Caro Diario* (Nanni Moretti, 1994) un interminable seguimiento en vespa para mostrarnos una Roma vacía⁶⁴⁴. El capítulo primero se titula "En vespa" por si tuviéramos alguna duda al verlo montado en ella; a continuación si dice que le gusta bailar le vemos bailar, al igual que si habla de unas islas, las veremos, o nos anuncia el fármaco que a continuación le vemos pedir. En resumen anticipa con el diálogo lo que va a hacer y lo vemos, es decir se produce una doble información a lo largo de todo el film que se resuelve en nada.

Si Jane Campion hubiera seguido este esquema toda la trama se hubiera deshecho simplemente diciendo el doble tatuaje que ostentaban los dos policías de *En*

2004; Daniel Ferrer, *Virginia Woolf and the madness of language*. London, Routledge, 1990; Viviane Forrester, *Virginia Woolf : el vicio absurdo*. Barcelona, Ultramar, 1982; Jane Goldman, *The feminist aesthetics of Virginia Woolf : modernism, post-impressionism, and the politics of the visual*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001; Carlos Herrero Quirós, *Virginia Woolf : proceso creativo y evolución literaria*. Valladolid, Universidad, DL 1996; John Lehmann, *Virginia Woolf : entre la vida y el arte*. Barcelona, Salvat, D.L. 1995; Asunción López-Varela Azcárate, *Rescaldos del tiempo. Una exploración pluridisciplinar de la crisis de la representación del tiempo en ciencia y narrativa: (énfasis especial en Virginia Woolf y James Joyce)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2004; Patricia Maika, *Virginia Woolf's "Between the acts" and Jane Harrison's con-spiracy*. Ann Arbor, Mi. ; London, U.M.I. Research Press, cop. 1987; Herbert Marder, *Virginia Woolf: la medida de la vida*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002; Nicholas Marsh, *Virginia Woolf : the novels*. Basingstoke, Macmillan Press, 1998; Victoria Ocampo, *Virginia Woolf en su diario*. Buenos Aires, Sur, 1982; Marianna Torgovnick, *Closure in the novel*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1981; Suzanne Raitt *Vita and Virginia : the work and friendship of V. Sackville-West and Virginia Woolf*. Oxford, Clarendon press, 1993; Sue Roe, *Writing and gender : Virginia Woolf's writing practice*. New York, Harvester Wheatsheaf, St. Martin's Press, 1990; Robert Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel. (a study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and others)*. Berkeley, University of California Press, 1954.

⁶⁴⁴ Vid. José Miguel Valdecantos, *El cine de Nanni Moretti*. Madrid, Jaguar, 2004.

carne viva (*In the Cut*, 2003), en cambio mantiene una información visual independiente y unos diálogos con informaciones muy puntuales para que enlacemos toda la trama eminentemente visual. Otro director hubiera optado por facilitar la trama, revelando mediante el diálogo que ambos policías poseían el mismo tatuaje y a partir de ahí proseguir. Campion en cambio opta por no revelarlo y las informaciones por el diálogo son a veces contradictorias con el comportamiento visual que vemos: así si el policía (Mark Ruffalo) nos dice de palabra que mantiene un buen comportamiento ético, todo lo que en él hemos visto no nos lo indica, creándose tanta tensión en la protagonista (Meg Ryan) como en el espectador. Es una historia de mujeres adultas que apela a la lucidez del espectador. En cualquier otra película nos hubieran aclarado al inicio que eran hermanas para contrarrestar la imagen que dan de pareja homosexual. La anfibología lingüística que estudia Ryan la aplica Campion a las imágenes: ¿Qué estamos viendo? ¿Qué estamos oyendo? Juega con esto para mantener el suspense con una imagen que no refrenda el diálogo.

Otra cosa dentro de este juego entre literatura y cine es *Sostiene Pereira* (Roberto Faenza, 1994). La película no hace otra cosa que narrar, contar y lo dice. La película no engaña a nadie con su propuesta: contar a través de la palabra, tal como se propone Antonio Tabucchi en la novela homónima⁶⁴⁵. La película emplea al final aquel recurso cervantino del manuscrito encontrado o escrito por otro y que el propio Tabucchi recoge en forma de testimonio o declaración al final de la novela, como si una figurada visita le hubiera imbuido la inspiración de su escritura. Se trata de narrar y de ahí que la película sea un reflejo en coherencia con la novela y ambas tienen una estructura narrativa semejante, empleando fundamentalmente las palabras para avanzar la acción⁶⁴⁶.

⁶⁴⁵ Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira*. Barcelona. Anagrama, 1995.

⁶⁴⁶ En este aspecto podemos aplicar lo dicho por Barthes (*Lo obvio y lo obtuso*, pg 37): "... el diálogo [en cine] no tiene una función simplemente elucidatoria, sino que contribuye realmente a hacer avanzar la acción, disponiendo a lo largo de los mensajes sentidos que no se encuentran en la imagen". Volvemos a la división que hemos estado proponiendo, diálogos e imagen separados para que no se solape la información ya que si hacemos depositario de la acción al diálogo, sin tener en cuenta la sutilísima disección que lleva a cabo Barthes en sus análisis, nos volvemos a encontrar con la doble mimesis que ya hemos visto.

SIN PALABRAS

No es tarea aquí hacer una historia de películas que potencian el color, pero a nuestro juicio *One from de Heart* (*Corazonada*, F.F. Coppola⁶⁴⁷, 1982), nos atreveríamos a decir, supone una renovación, con permiso de Minnelli⁶⁴⁸, en cuanto al uso del color asociada a la dramaturgia. Si Antonioni pintaba decorados, Coppola también, sólo que en vez de manejar pinturas utiliza neón y desarrolla además una *high-tech*, ampliando el espectro de tristeza de Hopper recogido anteriormente por Herbert Ross en *Pennies from Heaven* (1981), film que a su vez retoma a modo de compendio números a lo Busby Berkeley y un cierto ensueño mágico heredero de *Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1954). Curiosamente Coppola, esbozó su película entre los callejones de Tokyo leyendo a Goethe, que elaboró una teoría del color⁶⁴⁹ rechazada (o peor, ignorada) por los científicos de su época causándole no poco dolor, tanto como a Coppola perder casi sus estudios Zoetrope donde experimentó también con el color (más al modo de Newton, desde la óptica) hasta hacer de *Corazonada* una referencia visual, que podemos ver, por ejemplo, en el inicio de *Choose me* (*Elígeme*, Alan Rudolph, 1984), o su director de fotografía, Vittorio Storaro, cita ineludible para aquellos operadores y cineastas que quieran trabajar con los presupuestos de control dramático del color, como resultan las películas con Carlos Saura que suponen tal derroche de color y música que nos exigiría un trabajo aparte⁶⁵⁰, aunque nos seguimos ajustando a los parámetros vistos con Alekan. Para Goethe la ciencia derivaba de la poesía, pero era quizá el último resistente en un momento donde se separa filosofía y ciencia. Coppola intentó la unión e hipotecó varios lustros su independencia creadora. Bien pintar el decorado o bien imbuirlo de luz; otra forma sería lo que hace Zhang Yimou en *Judou* (*Semilla de crisantemo*, 1990), cuando cubre el decorado con telas teñidas que mezclan los dos procedimientos anteriores, otorgando un mayor dinamismo

⁶⁴⁷ Vid. José María Aresté Sancho, *Francis Ford Coppola*. Barcelona, Royal Books, 1994; Ronald Bergan, *Francis Coppola*. London, Orion, 1999; Adrienne Brodeur y Samantha Schnee, *Francis Ford Coppola's Zoetrope. All-story*. Barcelona, Emecé, 2002; Jean-Paul Chaillet et Christian Viviani, *Coppola*. Paris, Rivages, 1987; Peter Cowie, *Coppola*. London, Andre Deutsch, 1989; Iannis Katsahnias, *Francis Ford Coppola*. Paris, "Cahiers du cinéma", 1997; Lee Lourdeaux, *Italian and Irish filmmakers in America*. Ford, Capra, Coppola and Scorsese. Philadelphia, Temple university press, 1990; Nicolas Saada, *El cine americano actual. Conversaciones con Francis Ford Coppola*. Madrid, Ediciones JC, 1997; Michael Schumacher, *Francis Ford Coppola. A filmmaker's life*. New York, River Press, 1999; César Santos Fontenla, *Francis Coppola*.

⁶⁴⁸ Vid. Vicente Minnelli, *Recuerdo muy bien. Autobiografía*. Madrid, Libertarias, 1991; Patrick Brion, Dominique Rabourdin, Thierry de Navacelle, *Vincente Minnelli*. Paris, Hatier, 1985; Jean-Pierre Deloux, *Vincente Minnelli: sous le signe du lion*. Paris, BIFI, 2000; Augusto M. Torres, *Vincente Minnelli*. Madrid, Cátedra, 1995; Marion Vidal, *Vincente Minnelli*. Paris, Seghers, 1973; Vincente Minnelli, *Tous en scène*. Paris, Ramsay, 1985.

⁶⁴⁹ J.W. Goethe, *Teoría de los colores*. Madrid, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España – Celeste Ediciones, 1999. La novela que leía Coppola era *Las afinidades electivas* (Madrid, Cátedra, 2000), de la que también existe una película dirigida por los Hermanos Taviani (1996). Para *Corazonada*, Storaro se inspiró en la excitación producida por los colores sobresaturados y vívidos en los dibujos animados de Walt Disney (vid. Storaro, *The Sign of a Destini*, pg. 48).

⁶⁵⁰ Vid. Centre d'études et de recherches hispaniques du xxe siècle de l'Université de Dijon, *Voir et lire Carlos Saura* (actes du Colloque international Carlos Saura, Dijon, 25 et 26 novembre 1983; textes réunis par É. Lavaud). Dijon, Faculté des langues, 1984; *Le Cinéma de Carlos Saura* (actes du Colloque sur le cinéma de Carlos Saura des 1 et 2 février 1983). Tálense, Presses universitaires de Bordeaux, 1984; Manuel Hidalgo, *Carlos Saura*. Madrid, Ediciones JC, 1981; Claudio López de Lamadrid, *Retrato de Carlos Saura*. Barcelona, Círculo de Lectores - Galaxia Gutemberg, 1994; Marvin D'Lugo, *The films of Carlos Saura. The practice of seeing*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991; Marcel Oms, *Carlos Saura*. Paris, Edilig, 1981; Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Carlos Saura*; Henri Talvat, *Le mystère Saura*. Castelnau-le-Lez, Ed. Climats, 1992.

que en Antonioni y una materialidad que acerca más el drama al espectador, como si el pigmento que tiñe la tela, impregnara más profundamente la retina que el inasible neón de Coppola.

El colorido pronunciado entraña, en numerosas ocasiones, una cierta pérdida de diálogo y por ende una carga en el proceso de la imagen, desarrollando los afectos mismos. Los colores hablan del vacío espacial y de la soledad de los personajes de Antonioni, dinamizan musicales o por qué no películas enteras, desasistidas de diálogos, llevan a cabo esa máxima de Hitchcock, recogida en el celeberrimo libro de Truffaut⁶⁵¹, donde al contar una historia hay que recurrir al diálogo sólo cuando sea imposible hacerlo de otra forma, separando los elementos visuales del diálogo, ya que lo recogido en éstos no nos es mostrado y por tanto se pierde para el público. Aparte de las películas de Jacques Tati⁶⁵², podemos citar *Le Bal* (Ettore Scola⁶⁵³, 1982), *Tuvalu* (Veit Helmer, 1999) que, a nuestro juicio hereda la estética colorista realizada en *Delicatessen* (Jeunet y Caro, 1991) donde de nuevo hallamos reminiscencia de Hopper, y se continúa en *Amelie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001)⁶⁵⁴.

Podríamos decir que el silencio estructura una serie de películas de Kim Ki-Duk: *La isla* (*Seom*, 1999), *Primavera*, *Verano*, *Otoño*, *Invierno ...* y *Primavera* (*Bom, yeoreum, gaeul, gyeowool, geurigo, bom*, 2003) y también *Hierro 3* (*bin-jip*, 2004). *La isla* y *Primavera...* se abren con lo que en pintura oriental (coreana en este caso) podríamos llamar una distancia profunda, amplia panorámica que ofrece unos paisajes de montaña cercanos a la pintura⁶⁵⁵. Desde nuestro punto de vista hereda la visualidad

⁶⁵¹ François Truffaut, *El cine según Hitchcock*.

⁶⁵² Vid. Michel Chion, *Jacques Tati*; Carlos Cuéllar, *Jacques Tati*. Madrid, Cátedra, 1999; Marc Dondey, *Tati*. Paris, Ramsay, 1989; José Miguel Ganga (ed.), *Homenaje a Jacques Tati*. Alcalá de Henares – Comisión de Cultura del Ayuntamiento – Club Nebrija, 1981; Stéphane Goudet, *Jacques Tati, de François le facteur à Monsieur Hulot*. Paris, "Cahiers du cinéma" CNDP, 2002; James Harding, *Jacques Tati. Frame by Frame*. London, Secker & Warburg, 1984; Laura Laufer, *Jacques Tati ou Le temps des loisirs*. Paris, les Éd. de l'If, 2002; Giorgio Placereani, Fabiano Rosso, *Il gesto sonoro. Il cinema di Jacques Tati*. Milano, Il castoro, 2002; Matteo Porrino, *La ville en Tatirama. La città di Monsieur Hulot*. Milano, Mazzotta, 2003.

⁶⁵³ Vid. Roberto Ellero, *Ettore Scola*. Milano, Il castoro, 1996; Ernesto Pérez, *Ettore Scola. Un cineasta particular*. Valladolid, Semana de Cine de Valladolid, 1986; Pier Marco De Santi, *Ettore Scola. Immagini per un mondo nuovo*. Pisa, Giardini, 1988.

⁶⁵⁴ Para una introducción a este director, así como a Kitano, Won Kar-wai o Lars von Trier, véase, Laurent Tirard, *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*.

⁶⁵⁵ Para una aproximación al arte de Extremo Oriente, véase: Shouyi Bai, *Breve Historia de China*. Pekín, Lenguas Extranjeras, 1984; Mario Bussagli, *Arquitectura Oriental*. Madrid, Aguilar (Historia Universal de la Arquitectura), 1989 (2vol); cat. exp. *Xina*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991; cat. exp. *Ukyo-e*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993; cat. exp. *Momoyama. La Edad de Oro del arte japonés*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1994; cat. exp. *China: 5000 años*. Bilbao, Museo Guggenheim, 1998; Isabel Cervera, *Arte y cultura en China. Conceptos, materiales y términos*. Barcelona, Ed. del Serbal, 1997; *El arte chino*. Madrid, Historia 16, 1992 (2 vol.); *La vía de la caligrafía*. Madrid, Complutense, 1988; François Cheng, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid, Siruela, 2004; David Cobb, *Haiku. The British Museum*. London, The British Museum Press, 2003; Arthur Cotterell, *La gran tumba imperial de China*. Barcelona, Planeta, 1982; Raymond Dawson, *El camaleón chino*. Madrid, Alianza, 1970; Ernest Fenollosa y Ezra Pound, *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid, Visor, 1977; Fernando García Gutiérrez, *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*. Sevilla, Guadalquivir, 1990; *El arte del Japón*. Madrid, Espasa-Calpe (Summa Artis, XXI), 1967; Carmen García-Ormaechea, *Historia del Arte Oriental*. Barcelona, Planeta, 1995; *Porcelana china en España*. Madrid, Complutense, 1987; *Tibores chinos en el Palacio Real de Madrid*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1987; François Jullien, *Elogio de lo insípido*. Madrid, Siruela, 1998; J. Edward Kidder Jr., *El arte del Japón*. Madrid, Cátedra, 1984; *Escultura japonesa*. Barcelona, Argos, 1964; Yasunari Kitaura, *El arte chino*. Madrid, Cátedra, 1991; Lao Zi, *Libro del curso y de la virtud*. Madrid, Siruela, 1998; Yutang Lin, *Teoría china del arte*. Buenos Aires, Sudamericana, 1968; *La sabiduría de Confucio*. Buenos Aires, Siglo XX, 1974; Joseph Needham, *De la ciencia y la tecnología chinas*. Madrid, Siglo XXI, 1978; Estela

mística de Dreyer o la contención de palabras y el gusto por el agua de Murnau donde apenas el diálogo si subraya mientras recorremos la imagen empapándonos de múltiples informaciones. *Hierro 3* no se inicia con un paisaje, sino con una red a modo de neblina paisajística, que nos dificulta saber de qué se trata. En *La isla* el silencio administra una crueldad que hace a los personajes, aislados de toda ternura, inmunes al dolor. Y en *Primavera...* hay un ciclo de silencio, donde al final todo empieza de nuevo o quizá nos muestra cómo empezó todo.

Retomando también el ciclo de las estaciones *Dolls* (Takeshi Kitano, 2002) nos ofrece un silencio dialogado, como veremos con Godard, escarchado de colores que evocan una pasión tan improductiva como incitadora en dos amantes unidos (de forma semejante a unos personajes de *Los 5000 dedos de Dr. T*, en origen cuento infantil, como la anécdota que da origen a *Dolls*), que entrelazan a base de *flashbacks* y de matizados paseos estacionales, los dos restantes desamores.

Una de las constantes en el cine de Egoyan es duplicar de algún modo el juego de miradas que se produce entre la cámara y el espectador que hace preguntarse quién está registrando esa toma. Se ve claramente en *Speaking Parts* al introducirse en campo la misma mujer que miraba instantes antes la pantalla donde ahora aparece. Se genera una pregunta semejante al ver *Caché* (Michael Haneke, 2005), donde “quién graba” se amplía a ¿quién manipula las imágenes que recibimos en el ámbito más privado de nuestra casa? Con un sistema semejante a *Memento* o *Rewind* Haneke inscribe el tiempo de la imagen en el espacio de nuestra cotidianidad, siendo capaz de generar sentimientos o resentimientos de culpa en un tiempo de olvido.

Cuando Bazin alude a la presencia irrevocable de la cámara que aboca el cine hacia el realismo (donde no se podría mostrar un salvaje cortador de cabezas sin que se la hubiera cortado al operador⁶⁵⁶), Kim Ki-Duk, en *Hierro 3* parece burlar ésto y en la invisibilidad del personaje nos devuelve la ficción evocadora no sólo de la cámara sino también del cine. Al contrario de lo que pudimos ver en *Film* de Beckett, donde la cámara atrapa al personaje, anulándolo, en *Hierro 3* perdemos la constancia de la cámara que hemos visto anteriormente y el personaje se vuelve cámara, objetivo, sin llegar a ser plano subjetivo, como si todo el misticismo de Dreyer se conjugara con la filosofía oriental para envanecerse en un proceso de sutura realizado en el mismo campo de enfoque, y pasar así, incólume ante el salvaje. Si en los años 90 encontrábamos autores que negaban el fuera de campo remitiéndolo a un principio formal de creación, que también anulaba la mirada organizadora del mundo (el campo, la profundidad de campo, la perspectiva: todo del autor), el espectador también ha pasado de situarse en la película, de sentirla, a formar parte de ella en ese cine volumétrico que ya hemos referenciado, hasta sentirse perdido, como los actores de las películas de Kim Ki-Duk. Vagabundean por ese campo destrozando su cuerpo, hasta que en esta película le hace desaparecer y reaparecer, en una contorsión ansiada por los artistas del *Body Art*, que justo en los años sesenta finalizada la formación del cine, empezaba la transformación del cuerpo, tanto del actor como del espectador y del cineasta artista que incorpora la visión dada por el arte contemporáneo a sus films⁶⁵⁷. Así puede desaparecer el actor, el

Ocampo, *El infinito en una hoja de papel*. Barcelona, Icaria, 1989; Kakuzo Okakura, *El libro del té*. Barcelona, Kairós, 1978; Jean Roger Riviere, *El arte de la China*. Madrid, Espasa Calpe (Summa Artis, XXI), 1968; George Rowley, *Principios de la pintura china*. Madrid, Alianza Forma, 1981; Daisetz Teitaro Suzuki, *Budismo Zen*. Barcelona, Kairós, 1986; Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*. Madrid, Siruela, 1994; VV.AA., *Arte Oriental*. Madrid, Espasa-Calpe XII, 1996; VV.AA., *El imperio chino. El imperio japonés*. Madrid, Siglo XXI (Historia Universal), 1978.

⁶⁵⁶ Bazin, *¿Qué es el cine?*, pg 56.

⁶⁵⁷ Vid. Antonio José Navarro, Juan Vicente Aliaga, (et al.). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*.

cuerpo del actor: primero se esconde para pasar desapercibido y el espectador tome su lugar; segundo, distorsiona su cuerpo y el espectador entra en su espacio; tercero se mimetiza con él a través de la cámara, volviendo a ese estado primitivo donde imperaba el silencio. Es como si la mediación de la cámara entre actor y espectador fuera realmente obviada y el actor pasase a emboscarse en el espectador, a esconderse para liberarse. Ya no sale de la pantalla para aliarse con el espectador, sino que sale del plano, del campo, para buscar la complicidad psicológica y perceptiva del espectador, no ya sólo en la narración, en la diégesis, sino también en la forma, en el ritmo.

Hemos quedado que la metáfora visual no existiría, que la metáfora en nuestro caso es hacer imágenes. La metáfora es lo que aligera de significado a la narración, lo poético del verso; por esa disolución que presenta, nos acerca a lo intangible como consecuencia común en la miscelánea apreciación artística. Por eso en este tipo de películas hay que cargar la narración en el color, en las formas, en los movimientos de cámara, en la luz... extrayendo de ellos su máxima expresividad, porque hemos visto que tienen capacidad de transmitirla autónomamente en la formación de un percepto que las englobe. Así lo vemos en *Los 5000 dedos del Dr. T* (Roy Rowland, 1953), tan atípico musical como *Corazonada*, donde el expresionismo de las formas es suavizado por el color *soft* que dulcifica este cuento donde un fontanero ayudará a salvar a los pequeños pianistas de un músico tiránico.

El arte nos salva de la muerte y la caligrafía salvará de la muerte al monje en *El más allá* (*Kwaidan*, Masaki Kobayashi, 1964) donde vemos pintarse el cuerpo como parte de un ritual en una película donde los colores invadirán el paisaje sentimental y fantástico por donde transitan los personajes en pos de un *télos*, y que veremos también en *Los sueños* (*Yume*, 1990) de Akira Kurosawa⁶⁵⁸. Pintarse el cuerpo vamos viendo que es casi una constante en el cine asiático y que podemos ver de otro modo en *The Pillow Book* (Peter Greenaway, 1995), donde se mezclan las delicias de la carne y la lectura. Una película con un inusitado planteamiento del tema “el pintor y la modelo”, que tan categóricamente planteó *La Belle Noiseuse* (*La Bella Mentirosa*, Jacques Rivette, 1991). En ambas se plasma la posibilidad del trazo, derivando en Rivette hacia ese deseo que quiere atrapar todo, hasta la sangre de la modelo, de ahí que ésta se quede helada, sin vida al verlo, al desvelar su yo más íntimo. Greenaway irá, como ya hiciera Mizoguchi en *Utamaro y sus cinco mujeres* (1946), directo al cuerpo en confusión vehemente de caligrafía y pintura. Si Rivette quería la sangre y Greenaway la piel, ambos lo obtienen. En este proceso pictográfico de escritura, podríamos ver una cierta metaforización. Detrás de cada pictograma chino o japonés hay una o varias imágenes, hay una visibilidad capturada por la escritura, como en la metáfora las imágenes captan o provocan palabras. Quizá porque en esos pictogramas se nos hace difícil ver un desdoblamiento de significante y significado, haya esa conexión más

⁶⁵⁸ Sobre Kurosawa es preciso aludir al trabajo de Manuel Vidal Estévez, *Akira Kurosawa*. Madrid, Cátedra, 1992, donde no sólo nos informa de las películas de este realizador sino que abarca con precisión cierto exotismo oriental que pueda resultar ajeno. Además véase, Michel Estève, *Akira Kurosawa*. Paris, Lettres modernes Minard, 1998; Sacha Ezratty, *Kurosawa*. Paris, Editions Universitaires, 1964; James Goodwin, *Akira Kurosawa and intertextual cinema*. Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1994; James Goodwin (ed), *Perspectives on Akira Kurosawa*. New York, G.K. Hall ; Toronto, M. Macmillan, 1994; Akira Kurosawa, *Autobiografía (o algo parecido)*. Madrid, Fundamentos, 1990; Stuart Galbraith, *La vida y películas de Kurosawa y Mifune. El emperador y el lobo*. Barcelona, T & B, 2005; Donal Richie, *The films of Akira Kurosawa*. Berkeley, University of California, 1984; Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa. Film studies and japanese cinema*. Durham (N.C.), Duke University Press, 2000.

directa entre caligrafía y pintura, viéndose un continuum artístico como en la Edad Media ciertos manuscritos miniados⁶⁵⁹.

Pintarse o tatuarse el cuerpo como en *Memento* (Christopher Nolan, 2000) un primer paso hacia la deformación, la insostenible carga física que convoca a la destrucción del cuerpo, de las antropometrías de Yves Klein y el *Body Art* a la laceración del accionismo vienés. Así vemos como Derek Jacobi interpretando a Francis Bacon en *Love is the Devil*, se pinta la cara para soslayar la carga física. Bacon deforma al no aguantar la fisicidad fuera de las contundentes caricias de sus amantes, y sólo mira el cuerpo a través del reflejo de las partes, siendo éso lo que puede soportar y plasmar por tanto⁶⁶⁰.

Ya hemos dicho que el cine es tiempo y hay ciertas películas que lo incorporan manejándolo como un elemento plástico más, con unos criterios de autorreferencialidad, como aquel otro del cine dentro del cine. *Memento* sería una de ellas, pero también *Dentro* (Rodrigo Cortés, 2001) cortometraje que aplica tanto el título como el “género” ya que su duración es de un minuto y en su transcurso investiga esa autorreferencia de la imagen. Sin palabras, recoge una pequeña anécdota que la convierte en cíclica incorporando la cámara a la propia narración y transformando a ésta en el sujeto que al apagarse, se anula a sí mismo.

En un campo semejante opera *Rewind* (Nicolás Muñoz, 1999) que limitándose en el espacio maneja el tiempo incorporándolo como un actor desencadenante de la trama. Limitado el espacio prácticamente a una habitación, a Muñoz le queda una manipulación temporal, que bien podría haberla realizado por *flashbacks*, retrotrayéndonos mediante parámetros dramáticos. Pero con una determinación encomiable utiliza un elemento que opera desde el mismo campo en que está trabajando, una cámara de vídeo. Si bien hay que aceptarla como potente máquina mágica del tiempo, es una de las complicidades a aceptar en toda película, es el *MacGuffin*, el ardid, el pretexto.

⁶⁵⁹ Sobre caligrafía y pintura, aparte de los mencionados libros de Fenollosa, *El carácter de la escritura china como medio poético*, y de Isabel Cervera, *La vía de la caligrafía*, se pueden ver los siguientes: Viviane Alleton, *L'écriture chinoise*. Paris, Presses universitaires de France, 2002; Jean François Billeter *L'art chinois de l'écriture*. Paris, Seuil, 2001; Susan Bush, *The Chinese Literature on Painting*. Massachusetts, Harvard University, 1981; James Cahill, *Le peinture chinoise*, Geneve, Skira, 1960; *The Distance Mountains*. New York, Weatherhill, 1982; *The Painter's Practice*. New York, Columbia University Press, 1995; Craig Clunas, *Pictures and visuality in early modern China*. London, Reaktion Books, 1997; François Cheng, *L'espace du rêve*. Paris, Phébus, 1980; *Le pinceau et l'encre*. Toulouse, 1983; *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Paris, Seuil, 1989; Chiang Yee, *Chinese calligraphy, an introduction to its aesthetic and technique*. London, Methuen, 1954; Fu Shen, *Traces of the Brush*. London, Yale University Press, 1980; Albertine Gaur, *Writing Materials of the East*. London, British Library, 1979; Josef Hejzlar, *Aquarelles chinoises*. Paris, Cercle d'art, 1994; Alice R. Hyland, *The Literati Vision. Sixteenth Century Wu School Painting and Calligraphy*. Memphis, Memphis Brooks museum of art, 1984; Kwo Da-Wei, *Chinese Brushwoir in Calligraphy and Painting*. New York, dover, 1990; Lothar Ledderose, *Mi Fu's and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*. Princeton, at the University Press, 1979; Georg Robert Loehr, *Giuseppe Castiglione (1688-1766) pittore di corte di Ch'ien Lung imperatore della Cina*. Roma, Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1940-XVIII; Max Loehr, *The Great Painters of China*. Oxford, at the University Press, 1980; Michael Sullivan, *The Three Perfections. Chinese Painting, Poetry and Calligraphy*. London, 1974; *The Birth of Landscape Painting on China*. London, Routledge and Kegan Paul, 1962; Sze Mai-Mai, *The Tao of Painting*. New York, Pantheon Books, 1956; Nicole Vandier-Nicolas, *Peinture Chinoise et tradition lettré*. Paris, Seuil, 1983; *Art et sagesse en Chine. Mi Fu 1051-1107*. Paris, Presses universitaires de France, 1985; *Esthétique et peinture du paysage en Chine. Des origines aux Song*. Paris, Klincksieck, 1987; William Willets, *Chinese Calligraphy*. Hong Kong, Oxford University Press, 1981.

⁶⁶⁰ Vid. Antonio José Navarro, Juan Vicente Aliaga, (et al.). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*.

En *Memento* se trabaja con el tiempo inscrito en el mismo film haciéndolo visible, no hay ese dispositivo de la cámara de vídeo, pero, con el sistema empleado en *Rewind*, empieza iniciando un retroceso, que va ampliándose hasta ofrecernos toda la trama, donde la cuestión es no fiarse de la palabra dicha, sólo de la grabada en su piel o lo escrito en el reverso de una fotografía. De esta forma, imagen y texto por separado, se inicia en su cerebro el proceso de reconstrucción secuencial, cinematográfico en suma.

El tiempo también es el elemento que paladea Theo Angelopoulos en *Paisaje en la niebla* (*Topio stin omichli*, 1988), perteneciente a su “trilogía del silencio” junto a *Viaje a Citera* (*Taxidi sta Kythira*, 1983) y *El apicultor* (*O melissokomos*, 1988), un tiempo de silencio donde aquella niebla de la pintura oriental aquí permanente, anula perspectivas y provoca una distancia, muy cercana a un paisaje con figuras⁶⁶¹.

La granja de Sachem (*At Sachem Farm*, John Huddles, 1998), nos ofrece un finísimo equilibrio entre texto e imagen al contarnos pequeñas historias de amor. Tomamos varios ejemplos que recorren la película y los exponemos seguidos:

Ya en el inicio *Ross* (Rufus Sewell) piensa en tirar a su tío *Cullen* (Nigel Hawthorne), pero diplomáticamente dice otra cosa. Aparece *Kendall* (Minnie Driver), novia de *Ross*, con *Laurie* (Amelia Heinle), una amiga; en *off* oímos a *Ross* que sería buena pareja para su hermano y a continuación ese pensamiento prosigue de forma dialogada donde vemos y oímos el desacuerdo de su novia con ese plan pensado solitariamente por *Ross*.

Condensar las imágenes resulta difícil por nuestra parte, porque las informaciones dramáticas, los avances en este sentido, se realizan por las miradas que hay que ir desentrañando, *grosso modo* diremos que a una voz en *off* le sucede una información dialogada, no hay solapamiento de información. Al tiempo, se va alternando en imágenes diferentes planos que no están en secuencia temporal. Así *Cullen* observa en la mirada de su sobrino *Ross* que quiere matarlo, pero nada se dice, sólo las miradas soportan esta secuencia.

Seguimos con más ejemplos con ánimo de esclarecer: *Ross* en un momento dado dice que tiene todo en su sitio, pero veremos de inmediato que no esa así. Se establece una especie de zig-zag informativo visto-oído. Así cuando el tío *Cullen* (con reminiscencias de *Simón del desierto*, de Buñuel) destroza la bodega derramando el vino por toda la hacienda, lo vemos, pero la criada *Cha* (Chalvay Srichoom), al avisar a *Ross*, nada dice, sería innecesario pues lo acabamos de ver, se evita de este modo la redundancia.

Tanto en los saltos de trampolín de *Tom* (Gregory Spolider, una especie de saltador fantasma), como subirse al baquetón que remata la columna, son actos sin finalidad, o encierran ésta en sí misma, un fin sin otro objetivo que su plasticidad, todo un estilo. Por ello *Kendall* dice de *Tom* que pone la piel de gallina con media palabra y no su novio *Ross*, que es como una cotorra. Éste logrará su felicidad cuando deje de hablar tanto y se ponga a cantar.

La conjunción del drama por imágenes prosigue, la vemos con el nadador: cuando el tío *Cullen* le va a explicar cómo mejorar el salto, nada dice, solo le empuja desde lo alto de la columna, volviéndose a contraponer lo que se dice y lo que se hace, lo que se ve.

⁶⁶¹ Vid. Teresa Alberó, *Theo Angelopoulos. La mirada de Ulises*. Barcelona, Paidós, 1999; Barthélemy Amengual, (et al.), *Théo Angelopoulos*. Paris, Lettres Modernes, 1985; Michel Ciment et Hélène Tierchant, *Théo Angelopoulos*. Paris, Edilig, 1989; Michel Estève, *Théo Angelopoulos*. Paris, Lettres modernes, 1985; Andrew Horton, *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*. Madrid, Akal, 2001; Gérard Pangon, Michel Estève, *Théo Angelopoulos*. Cannes, les années festival, 1991.

El avance dramático se ve en diferentes actos. *Laurie* pregunta a *Ross* si él ha escrito esa música, él responde besándola. *Ross* y *Kendall* rompen su relación sin decir nada, sólo con un abrazo el espectador entiende la ruptura, igual que entendemos con un nuevo beso la nueva relación *Ross* y *Laurie*.

El zig-zag informativo culmina cuando se va preparando el concierto tan ansiado de *Ross*, algo para lo que se ha preparado al espectador buena parte de la trama, y cuando creemos que lo va a dar y lo vamos a ver, no, el sonido de ese concierto sirve para animar el fondo negro de los créditos finales.

Ya nos alejamos con Aumont del catálogo de citas acumuladas en la historiografía fílmica, también sobre el *critofilm*, o de películas que recreaban vidas de pintores, o aquellas que se inspiraban en la luz de alguno de ellos como por ejemplo Rembrandt. Podemos establecer otra clave de lectura con *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*, 2002) en la relación con la pintura, especialmente con Edward Hopper (Nyack, Nueva York, 1882-1967). Tanto para el director, Todd Haynes como para el operador, Edward Lachman sus imágenes abiertas, formulan historias donde el final deberá concluir el espectador, presentando personajes en una narración y manejando además parámetros plásticos semejantes a los que hemos tratado con su colega Alekan, tratando muros de luz que suspenden el tiempo. El reportaje "Hopper. El pintor del silencio"⁶⁶², enlaza de forma visual cuadros de Hopper y películas donde rastrearlos, con tanta fluidez, que tratar de reflejarlo desde nuestra escritura, aturde.

La película retoma la soledad de los personajes de Hopper, haciendo relevancia en el intrincado universo interior femenino, de mujeres absortas, como si toda la opresión del mundo cayera sobre ellas. Hay una quintaesencia en las imágenes de Hopper por ese manejo de la luz y de congelación del tiempo que se podrá deducir en aquellas películas donde veamos una gasolinera, un motel, un tren o una cafetería como elementos de un paisaje de desasosiego. Lachman se inspira en numerosos cuadros de Hopper para expresar la soledad o el aislamiento como por ejemplo el que refleja *Autómata* o *Chop Suey* (que a su vez nos recuerda el ensimismamiento femenino de *El ajente* de Degas, 1876, o de Manet en *El aguardiente de ciruelas*, 1877/78); o bien en *Luz del sol en una cafetería* o *Mañana en una ciudad*, donde Hopper logra una abstracción de la luz, para tratar la luz cinematográfica como volumen y formas que estructuran el plano, provocando al tiempo una serie de barras de luz que los estratifican.

Primeras horas de una mañana de domingo le inspira al director para mostrarla en *Lejos del cielo*, pero lejos de dejarlo aquí, este director incorpora una relación amplia con la pintura, realizando junto a la exposición en Tate Modern (Agosto 2004) sobre Hopper, proyecciones de una serie de películas, entrando de nuevo en esa relación que

⁶⁶² Emitido por Canal + el 18 de abril de 2005, realizado por Carlos Rodríguez con guión de Raquel Santos y producción de Isabel Lapuerta. Sobre Hopper, véase: cat. exp. *Edward Hopper*. Madrid, Fundación Juan March, 1989; cat. exp. *New York Renaissance from the Whitney Museum of American Art*. Milan, Electa, imp. 2002; cat. exp. *Mimesis : realismos modernos, 1918-45*. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza - Fundación Caja Madrid, 2005; Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*. New York, 1971; Robert Hobbs, *Edward Hopper*. New York, Harry N. Abrams in association with the National Museum of American Art, Smithsonian Institution, 1987; Ivo Kranzfelder, *Edward Hopper : 1882-1967. Visión de la realidad*. Colonia, Taschen, 2002; Gail Levin, *Hopper's Places*. Berkeley: at the University of California Press, 1998; *Edward Hopper. The art and the artist*. New York, W.W. Norton & Company in association with the Whitney Museum of American Art, 1980; Brian O'Doherty, *American Masters. The Voice and the Myth*. New York, 1973; Rolf Günter Renner, *Edward Hopper : 1882-1967. Transformaciones de lo real*. Madrid, Taschen, 2002; Wieland Schmied, *Edward Hopper : portraits of America*. Munich, Prestel, 1995.

mantienen las vanguardias históricas con el cine, manteniendo una correlación artística, una mirada compartida con Hopper, bien a través de la expresión de soledad, bien con semejante tratamiento plástico. Así Tod Heynes ve un manejo semejante del aislamiento tanto en Hopper como en *Blue Velvet* (1986) o *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch. Como común es la tensión que ve con Hitchcock y la amenaza dentro de unas arquitecturas desoladas. En *Lejos del cielo*, Tod Haynes mantiene un *look* hopperiano junto al melodrama de John Stahl⁶⁶³ y Douglas Sirk⁶⁶⁴, con sus mujeres enrejadas tras las ventanas, donde cada plano supone una historia, un todo conjuntado en donde los colores conforman el protagonismo.

La relaciones con Hopper tienen un doble sentido, películas donde se refleja no ya una fotografía inspirada en su pintura, o planos inundados con esa luz, sino ese universo interior que propone Hopper. Aparte de *Lejos del cielo*, en el reportaje citado, podemos advertir esa soledad en *Anna Christie* (Clarence Brown, 1930), *Llueve sobre mi corazón* (F.F. Coppola, 1969), *Bagdad Café* (Percy Aldon, 1987), la soledad colorista de *El eclipse*, los atormentados personajes de *The Last Picture Show* (Peter Bogdanovich, 1971), además de *Verano del 42* (Robert Mulligan, 1971), *El luchador* (Walter Hill, 1975) o *Las Horas*. Así el cuadro *Halcones de la noche* se puede ver en *Pennies from Heaven*, *El final de la violencia* (Win Wenders⁶⁶⁵, 1997) o *Casa al anochecer* en *Camino a la perdición* (Sam Mendes, 2002).

Asimismo hay películas que inspiraron a Hopper que era tan *voyeur* como Hitchcock escrutando a sus personajes⁶⁶⁶. Le gusta el cine de Elia Kazan y la vida de barrio reflejada en *Marty* (Delbert Mann, 1955); *Los niños del paraíso* (Marcel Carné, 1945) le inspira *Dos comediantes* y el relato corto de Hemingway *Los asesinos* (*The Killers*, 1927) le sugirió *Halcones de la noche* (1942) que también podemos ver en la película de Robert Siodmak *Forajidos* (*The Killers*, 1946). Si sus cuadros son esencias de luz y tiempo en un decorado escueto, no es de extrañar que le gustase el cine negro que es una quintaesencia social, con una opresión lograda por la iluminación marcada, encuadres agresivos y decorados tajantes.

El punto de partida de *Lejos del cielo* consistía en explorar fundamentalmente la aventura artística de Hopper y llevarlo al cine. Si para Tod Heynes sus cuadros eran narraciones abiertas, *La joven de la Perla* (*Girl with a Pearl Earring*, 2003) parte de una novela sugerida por un solo cuadro de Vermeer⁶⁶⁷. Si en las películas de Tarkovski

⁶⁶³ Vid. Valeria Ciompi y Miguel Marías, *John M. Stahl*. San Sebastián, Festival Internacional de Cine, 1999.

⁶⁶⁴ Es fundamental, en este caso, el trabajo de Antonio Drove, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, que recoge las entrevistas que le hiciera Drove para Televisión Española, y que no sólo refleja el trabajo cinematográfico de Sirk, sino, lo que es importante para nosotros, cierta trayectoria anímica y estilística de Antonio Drove que este doctorando tuvo a bien conocer de primera mano en la colaboración de dicho libro, aparte de colaborar en algunos guiones inéditos de este entrañable realizador. Además, véase: Jesús González Requena, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*; Jon Halliday, *Douglas Sirk por Douglas Sirk*. Barcelona, Paidós, 2002.

⁶⁶⁵ Asimismo Hopper se deja sentir su última película, hasta la fecha, *Llamando a las puertas del cielo* (*Don't Come Knocking*, 2005). Para un estudio más pormenorizado de Wenders con la pintura de Hopper, anterior a esta película citada, véase, Íñigo Marzabal, *Win Wenders*.

⁶⁶⁶ Vid. Gail Levin, "Edward Hopper: The influence of Theatre and Film", *Arts Magazine*, 55, octubre 1980.

⁶⁶⁷ Vid. Daniel Arasse, *L'ambition de Vermeer*. Paris, Marcel Rivière, 1971 (Paris, Adam Biro, 2001); Valeriano Bozal, *Johannes Vermeer de Delft*; cat. exp. *Encounters new art from old*. London, National Gallery Company, 2000 (en este catálogo podemos encontrar ese "enfrentamiento", esas exposiciones dobles, que venimos anunciando con Rembrandt/Caravaggio, donde podemos ver, además de Vermeer/Oldenburg, Tiziano y Francesco Clemente o Balthus/Poussin); cat. exp. *Vermeer y el interior holandés*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003; Pierre Descargues, *Vermeer : étude biographique et*

se experimenta la concentración de un cuadro, en estas dos películas se produce una expansión, enlazan además con esa ampliación temporal, narrativa, con la que decíamos que el cine era una extensión de la pintura.

La joven de la perla, además enlaza con *Nana* donde cuadro (Manet, 1877) y novela (Zola, primero en la *La taberna* novela por entregas 1876/77 en el periódico *La República*; más tarde *Nana* en 1882) se imbrican en su nacimiento para más tarde dar lugar a la película de Jean Renoir (1926), luego la de Christian-Jacque (1955) y posteriormente adaptaciones televisivas en Italia y Francia⁶⁶⁸. Se relaciona además con otra antigua tradición del pintor y la modelo que vemos en películas múltiples veces citadas, como decíamos, caso de *La kermesese heroica* (Jacques Feyder, 1935), *Rembrandt* (Alexander Korda, 1936), o más recientemente *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) y *Frida* (Julie Taymor, 2002), que no se ajustan sólo a este tema sino que lo enlazan con la zozobra del proceso creativo, como podemos ver en *Ebrio de mujeres y pintura* (Chihwaseon, Im Kwon-Taek, 2002).

La concepción del espacio cinematográfico de Eduardo Serra, el operador de *La joven de la perla*, contempla, además de Vermeer, Caravaggio y Rembrandt que sirven no sólo para forjar la luz de los operadores, sino también para ofrecer un posible encuadre a los directores, como también lo hicieron Constable y Georges de la Tour en *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) o Millet y Brueghel en *Tess* (Polanski, 1979). Además del cuadro mencionado, en la película se puede observar la pintura holandesa del XVII con predilección a reflejar temas domésticos cotidianos, aparte de Vermeer (1632-1675), en los interiores con fuerte carga perspectiva de Pieter de Hooch (1629-1688), la intimidad burguesa de Gerard Terborch (1617-1681) y la amabilidad de Gerrit Dou (1613-1675). En cuanto a la atmósfera fuera de la casa, dígame en tabernas y ambientes populares, lo recogido por Adriaen van Ostade (1610-1689), con antecedentes en Joachim Beuckelaer reflejando un siglo antes vendedoras en plazas de mercado ofreciéndonos un bodegón. Y si hablamos de paisajes como un género que cuaja en el XVII, nos referiremos a la serenidad que toma en Jan van Goyen (1596-1656) y fundamentalmente la melancolía de Ruisdael (c. 1628-1682), incitando a una poética reflexiva de inscripción del ser humano en la naturaleza. Por lo demás Serra, se inspira en *Domingo* (1926) de Hopper, que como Vermeer pinta la soledad de sus personajes solos, en su mayoría mujeres, aisladas tal vez.

La novela es fruto de la imaginación de Tracy Chevalier que especula con la modelo, con su mirada todavía fascinante. A partir del cuadro establece los prolegómenos de lo que hubiera podido ser una intensa historia de amor, esto es, refleja

critique. Genève, Skira, 1966; Roberto Diodato, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva*. Milano, Bruno Mondadori, 1997; Wayne E. Franits (ed.) *The Cambridge Companion to Vermeer*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001; Ivan Gaskell and Michiel Jonker (ed.), *Vermeer studies*. Washington, National Gallery of Art, 1998; Lawrence Gowing, *Vermeer*. London, Faber and Faber, 1970; Walter Liedtke, *A view of Delft. Vermeer and his contemporaries*. Zwolle, Waanders Publishers, 2000; Walter Liedtke with Michiel C. Plomp and Axel Rüger, *Vermeer and the Delft school*. New York, Metropolitan Museum of Art ; New Haven, Yale University Press, 2001; John Michael Montias, *Vermeer. Une biographie. Le peintre et son milieu*. Paris, A.Biro, 1990; J.M. Nash, *The age of Rembrandt and Vermeer. Dutch painting in the seventeenth century*. London, Phaidon, 1972; Martin Pops, *Vermeer. Consciousness and the chamber of being*. Ann Arbor, Mich, UMI Research Press, c. 1984; Francisco José Ramos González, *Estética del pensamiento. II, La danza en el laberinto. Meditación sobre el arte y la acción humana*. Madrid, Fundamentos - Puerto Rico, Tal Cual, 2003; Lorenzo Renzi, *Proust e Vermeer : apologia dell'imprecisione*. Bologna, Il Mulino, stamp. 1999; Norbert Schneider, *Vermeer, 1632-1675 : sentimientos furtivos*. Köln ; Madrid : Taschen, 2000; Hermann Ulrich Asemissen, *Vermeer : "L'atelier du peintre" ou l'image d'un métier*. Paris, Adam Biro, 1989; Giuseppe Ungaretti, *La obra pictórica completa de Vermeer*. Barcelona, Noguer, c. 1968.

⁶⁶⁸ Vid. Werner Hofmann, *Nana. Mito y realidad*. Madrid, Alianza Forma, 1991.

los devaneos del deseo. La película en buena medida se aleja de aquello que dijimos de las adaptaciones en las cuales era el cine el que se adaptaba a las exigencias de la literatura. Aquí aparte de iniciarse todo con la mirada de un cuadro, con la imagen, el guión presenta una relación de estructuras de los personajes diferentes a las que encontramos en la novela, con la que sigue manteniendo una fidelidad emocional, que a su vez es mantenida por parte de la película con el ambiente pictórico del XVII. Se inicia desde una imagen, para finalizar en ella, habiendo una homogeneidad de la mimesis en el proceso, no como en otras adaptaciones que se parte de lo escrito, alterándose aquél.

En la película se nos muestra los materiales, pigmentos como si fueran comestibles, también como un proceso alquímico, que intervienen para poder pintar un cuadro, del mismo modo interviene la obsesión por el acto creativo, la obtención del dinero⁶⁶⁹ o el sexo desconocido. La película trabaja por encima de las palabras, como ha declarado la actriz Scarlett Johansson (*Griet*), de esta forma la película administra en silenciosas imágenes lo que en la novela es la voz omnisciente del narrador, sin caer en un fácil narrador en *off* en la película. En la novela hay varios pasajes referidos a las miradas: la de *Vermeer*, difícil de aguantar, la esperanzada de *Pieter* o la escrutadora *Maria Thins* y eso hace que se multipliquen las miradas que tensionan la trama de la película, provocando que *Griet* esté rodeada siempre de un inquietante peligro.

La película obvia de esta manera toda una serie de pasajes novelescos, aligerando una narración ya de partida ligera, donde la seducción de la mirada también atañe al espectador, máxime cuando en la novela, después de haber mirado la escena por la cámara oscura *Griet* pregunta qué es una imagen, respondiéndola que una imagen es una pintura, como un cuadro. A la misma pregunta en la película se le dice que una imagen es un cuadro hecho con luz, respondiendo más que el personaje de *Vermeer* (quien lo podría haber dicho perfectamente), Eduardo Serra, el director de fotografía, el cual se ha pasado toda la película construyéndola con ese material.

La famosa secuencia de *El viaje a ninguna parte* (1986) donde Fernando Fernán Gómez declama en el rodaje de una película como habitualmente hacía en las representaciones teatrales y sacando de quicio al director, parece caracterizar varias épocas del cine español, muy centradas en los diálogos y donde numerosos éxitos provienen de adaptaciones literarias, entre ellas ésta, donde escritor, director y actor se entremezclan sugiriéndonos que los gritos que lanza el personaje del director en el pseudo-rodaje, pudieran ser los que sordamente lanza Fernán Gómez para elevar la calidad de las películas españolas, sirviéndonos algunas suyas como ejemplo⁶⁷⁰. Si descartamos a Víctor Erice, de cuya obra se encuentran estudios por doquier, el

⁶⁶⁹ Valiéndose del misterio que rodea los cuadros de *Vermeer*, Jon Jost realizó *All the Vermeers in New York* (1990) una película que aprovecha la intimidad del pintor para hacer un contraste entre el comercio de los *brokers* neoyorkinos de la época con ese fasto fatuo y el valor permanente de la creatividad.

⁶⁷⁰ Vid. Fernando Fernán Gómez, *Puro teatro y algo más*. Barcelona, Alba, 2002; *Los invasores del palacio*. Madrid, Fundación Autor, 2001; *El tiempo amarillo. Vol.1, Memorias 1921-1943; Vol.2, Memorias 1943-1987*. Madrid, Debate, 1990; Jesús Angulo y Francisco Llinas (eds.) *Fernando Fernán-Gómez: el hombre que quiso ser Jackie Cooper*. San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993; Enrique Brasó, *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*. Madrid, Espasa, 2002; Diego Galán, *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*. Madrid, Alfaguara, 1997; *Fernando Fernán Gómez*. Valencia, Fundació Municipal de Cine, Fernando Torres, 1984; Institut d'Etudes iberiques et Ibero-americanes de l'Université de Bordeaux III, *Fernando Fernán Gómez: acteur, réalisateur et écrivain espagnol* (actes du colloque International sur Fernando Fernán Gómez, Bordeaux i février 1985). Bordeaux, Presses Universitaires, 1985; Juan Tébar, *Fernando Fernán Gómez escritor*. Madrid, Anjana, 1984.

panorama español de un cine poético, bajo nuestro punto de vista, se convierte en el recorrido de los actores de la legua de la película de Fernán Gómez⁶⁷¹.

Se ha de entender aquí cine poético, ese cine que engendra una experiencia poética y que tiene un sentimiento acendrado, común con la poesía donde los códigos de representación quedarían a la espera, a modo de arias operísticos. Para Víctor Erice se trata de momentos epifánicos, coincidiendo en esto con Atom Egoyan que presenta esta epifanía resolutiva en el final de sus películas, momentos semejantes a una revelación como sucede en la poesía y que no debemos confundir con la poesía misma (los versos escritos) o con la tópica sentimental que es diferente de lo lírico. Tanto en el cine poético como en la poesía se producirían un caudal de imágenes donde el cine, a veces, presenta el objeto mismo, no ocasionándose el proceso de abstracción que requiere la poesía, pero en ambos casos se mantiene un extrañamiento de lo real, produciéndose en esa representación en suspenso, la identificación onírica.

La soledad íntima, sea ésta de consecuencias ideológicas o sentimentales es la primordial fuente de una poética que entre Erice y otros “arrebatos” hace que en el cine español se siga escribiendo desde la heterogeneidad de las individualidades. Éstas son examinadas en el número 49 de Febrero de 2005 de *Archivos de la Filmoteca*, que lo dedica a la revisión y puesta al día del canon del cine español actual. Desde nuestro punto de vista, se hace difícil hablar, contemplando un ámbito internacional, de escuelas o movimientos estéticos, como podemos hablar de la calidad del cine francés o el distintivo comercial por el que se entiende automáticamente Hollywood. Quizá la escuela española como en pintura, se escriba a base de nombres rotundos en letanía: Velázquez-Goya-Picasso, encontrándonos en cine universos aislados desde Buñuel, así hoy Almodóvar, Amenábar o Medem aún conservando esa incomunicación estilística entre sí, mantienen respectivamente una fluidez expresiva con el cine clásico, el cine de suspense o la experimentación de Egoyan.

Además del llamado efecto Kuleshov, éste experimentó con el montaje uniendo diferentes rodajes de puntos geográficos distintos que aparecían así en continuidad. En *La chica del puente* (*La fille sur le pont*, Patrice Leconte, 1999), a mitad del film el diálogo se desdobra, pronunciado por cada uno de los personajes en lugares diferentes, se une por este montaje geográfico soldando la soledad compartida de los personajes. Esta evidencia de montaje, se hace también patente en Godard, al que ya tratamos desde su mirada a Lumière, como último pintor impresionista, lo tratamos ahora como el cineasta que recoge y transforma aquella herencia pictórica y artística que podemos ver reflejada en *Éloge de l'amour* (2001), un tratamiento de choque visual, disyuntivo de la imagen y el sonido. Imágenes en blanco y negro posteriores en el tiempo de la historia a aquellas del color, trastocando tiempo y color como vimos en *Memento* (2000), una

⁶⁷¹ Sobre Víctor Erice es indispensable ver la exposición *Erice-Kiarostami. Correspondencias*. Celebrada en la Casa Encendida entre el 5 de julio y 24 de septiembre de 2006. En ella aparte de ver las dos últimas obras de Erice hasta la fecha, *Alumbramiento* y *La morte rouge*, toda la poética, la reflejan los comisarios Alain Bergala y Jordi Balló, que ha caracterizado a su trabajo sigue presente en el concepto de cartas entre los dos realizadores, que más que cartas son vídeo-correspondencia o en su tratamiento de los apuntes sobre los cuadros de Antonio López. Además, véase, Carmen Arocena, *Víctor Erice*. Madrid, Cátedra, 1996; Rafael Cerrato, *Víctor Erice : el poeta pictórico*. Madrid, JC, 2006; Linda C. Ehrlich, *An open window. The cinema of Víctor Erice*. Lanham, Maryland, The Scarecrow Press, 2000; Jorge Latorre, *Tres décadas de El espíritu de la colmena*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2006; Alain Philippon, *Le blanc des origines. Écrits de cinéma*. Crisnée, Yellow Now, 2002; Jaime Pena, *Víctor Erice. El espíritu de la colmena*. Barcelona, Paidós, 2004; Dominique Russell, *Suspension and Light. The Films of Víctor Erice*. Thesis of Department of Spanish and Portuguese, Universidad of Toronto, 1998; José Saborit, *El sol del membrillo, Víctor Erice (1992)*. Barcelona, Octaedro, 2003; Jean-Claude Seguin, *"El Sur" Un film de Victor Erice*. Lyon, Centre régional de documentation pédagogique, 1991.

madeja donde desentrañar la memoria, Godard nos la ofrece dividida en dos, como una pareja más dentro de la película, sujeta también a las cuatro fases que presenta, formándola, disfrutándola, enfrentándola y finalmente recordando, esta historia descompuesta de amor, donde un autor va en busca de un film, una obra teatral, una novela o una ópera (quizá como equivalente de las fases amorosas, o bien de las diferentes edades que presenta). Desde el amor cortés, otras citas o glosas salpican la película: Picasso, Bresson o San Agustín, enlazando con dos autores que hemos tratado como Elie Faure o Barthes que mantienen el amor como un valor tanto creativo como espiritual, de resistencia poética ante la realidad, vinculándose de este modo con Simone Weil⁶⁷² y Bataille, también referenciados en la película.

Aparte de esta descomposición de la linealidad narrativa, está presente también la pintura, en esa segunda parte colorista al modo *fauve* de Vlaminck o Van Dongen, colores salvajes que remiten al pasado, no como habitualmente se hace este remite, en blanco y negro. Un manejo del tiempo que lo hace a través de la pintura y también incorporando a Proust, cuando nos dice que un tiempo verbal en pretérito nos crea una imagen en presente. De esta forma, como reflexión, se incorpora el cine a la memoria histórica.

Asimismo oímos: “una imagen nunca habla”. A lo largo de la película permanece un *off* como eco provocado por la imagen, y desde el inicio hay unos diálogos más oídos que vistos, una voz en *off* que pregunta y conduce nuestros sentidos para escuchar, no mirar, esa separación tajante que propone cuando se está haciendo la prueba para elegir la actriz madura, o bien a la orilla del río vemos dos personajes que hablan, que mueven los labios, pero no oímos lo que dicen. De esta manera, a diferencia de lo que nos ofrecen en televisión, como dice Godard la mirada queda libre de oír, libre y no subsidiaria ante la banalidad de lo que nos ofrecen.

Si con *Lejos del cielo* hemos tratado la soledad partiendo de un contexto pictórico, con Isabel Coixet la soledad proviene de la imposibilidad de comunicar por completo aquello que más deseamos, dándonos títulos tan sugerentes al respecto: *Cosas que nunca te dije* (*Things I never told you*, 1995) o *Mi vida sin mí* (*My life without me*, 2002) donde tan sutil es el tono de lo dicho por Sarah Polley que se diría quisiera perderlo, dando como resultado *La vida secreta de las palabras* (*The Secret Life of*

⁶⁷² Vid. Lawrence A. Blum & Victor J. Seidler, *A truer liberty. Simone Weil and marxism*. New York, London, Routledge, 1989; Sylvie Courtine-Denamy, *Tres mujeres en tiempos sombríos: Edith Stein, Hannah Arendt, Simone Weil o "Amor fati, amor mundi"*. Madrid, Edaf, 2003; Joan Dargan, *Simone Weil. Thinking poetically*. Albany, State University Press, 1999; Marie-Magdeleine Dhabí, *Simone Weil*. Paris, Éditions Universitaires, 1966; E. Jane Doering, Eric O. Springsted, *The christian platonism of Simone Weil*. Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2004; Roberto Esposito, *El origen de la política ¿Hannah Arendt o Simone Weil?*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1999; Gabriella Fiori, *Simone Weil : biografía di un pensiero*. Milano, Garzanti, 1990; Georges Hourdin, *Simone Weil*. Barcelona, Luciérnaga, 1994; Carmen Ibarlucea, *Simone Weil*. Madrid, Fundación Emmanuel Mounier, 2005; Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo. Vol.1, El silencio de Dios : Camus, Guide, A. Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green, Bernanos*. Madrid, Gredos, 1981; Michel Nancy et Étienne Tassin (eds.), *Les catégories de l'universel: Simone Weil et Hannah Arendt*. Paris, L'Harmattan, 2001; Alexander Nava, *The mystical and prophetic thought of Simone Weil and Gustavo Gutiérrez. Reflections on the mystery and hiddenness of God*. New York, State University of New York Press, 2001; Andrea Nye, *Philosophia. The thought of Rosa Luxemburg, Simone Weil, and Hannah Arendt*. New York, Routledge, 1994; Simone Pétrement, *Vida de Simone Weil*. Madrid, Trotta, 1997; Stephen Plant, *Simone Weil*. Barcelona, Herder, 1997; Carmen Revilla, *Simone Weil: nombrar la experiencia*. Madrid, Trotta, 2003; Carmen Revilla (et al), *Simone Weil. Descifrar el silencio del mundo*. Madrid, Trotta, 1995; Wanda Tommasi, *Simone Weil: segni, idoli e simboli*. Milano, Franco Angeli, 1993; Ramón Xirau, *Cuatro filósofos y lo sagrado: Teilhard de Chardin, Heidegger, Wittgenstein, Simone Weil*. México, DF., Joaquín Mortiz, 1986.

Words, 2005⁶⁷³). De ahí su feliz encuentro con la obra teatral de Helen Hanff *84 Charing Cross Road*, donde la palabra se conduce en protagonista todo el drama. Si hay películas como teatro filmado, en esta pieza teatral tendríamos dificultades para articular un plano/contraplano a modo dialogado, puesto que los dos actores no se miran, dirigiéndose directamente al público de manera constante. Si las palabras, en sus películas, son apenas dichas, en la obra teatral la palabra se encuentra casi desnuda entre un escenario sobrio, sin alharacas luminotécnicas ni efectos especiales.

Narrada a golpe de emoción, *Mi vida sin mi* propone en su título un desdoblamiento. La voz en *off* durante la película que acompaña sus pensamientos, funciona con un valor de futuro en el espectador y nos recordará lo que tendremos que hacer, de forma semejante, lo que escribe valdrá para sus hijas. *Ann* (Sarah Polley) cuenta todo, excepto lo esencial, porque hablar con una grabadora, no es realmente hablar, como no lo son los besos lanzados también a ese micrófono, sentiremos su sonido no su aliento. Si *Rewind* suponía una manipulación espacio-temporal desde la imagen, *Mi vida sin mi* supone un *flashforward* sonoro, desdoblada la película en banda imagen/sonido. *La granja de Sachem* nos ofreció una pauta de desarrollo de la trama amorosa con la que superar traumas del pasado, en *Éloge de l'amour* la cita de San Agustín: "La medida del amor es amar sin medida" nos empuja a que un presente blanco y negro sea tintado salvajemente apoyándonos en la resistencia poética del pasado; en *Mi vida sin mi* podemos decir que el anticipo de futuro ofrecido confirma la cita: el amor llega más lejos que el destino porque vence a la muerte, nuestro devenir escrito⁶⁷⁴. Desbordado el texto resta la imagen y como veíamos en la exposición *Arte y Poesía* y en los desnudos tendidos de Tiziano: *omnia vincit amor*.

⁶⁷³ Véase también, Isabel Coixet, *Mi vida sin mi*. Madrid, Ocho y Medio Libros de Cine, 2003; *La vida secreta de las palabras: el guión*. Barcelona, Ediciones B, 2005. En relación con esta desolación reflejada en sus películas y en conexión con la que ya vimos en Hopper, véase también, su conferencia de 26 de abril de 2003, "Habitación de hotel", en *El cuadro del mes*. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2004.

⁶⁷⁴ A lo largo de este último capítulo se han referenciado diversas películas con temática amorosa y no quisiéramos dejar pasar la oportunidad de enlazar lo que podríamos llamar un subgénero amoroso con su tradición exitosa en cine. Ortega en un pequeño ensayo, *Amor en Stendhal* (en Stendhal, *Del Amor*), se refiere al estado de enamoramiento como una fantasmagoría que proyecta perfecciones inexistentes de la persona en cuestión. Y ya hemos visto la fantasmagoría como un antecedente cinematográfico. La temática amorosa entroncaría con ese ensimismamiento o esa suspensión temporal que el cine provoca. Si la tesis se abría con la cita de Horacio, podemos cerrarla en la cercanía de ese ámbito, aludiendo a la nota bibliográfica donde mencionábamos el origen de la novela. En su origen grecolatino, la lectura de temas amorosos ya provocaba un revulsivo pasional con unas implicaciones emocionales mayores que en cualquier otro género literario y cuyos efectos volverán a encontrarse en el romanticismo, que sin perderse, se volverán a encontrar y ampliar con otros medios no escritos aunque sí con las mismas causas.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía sobre el tema tratado, cine y pintura, podría ser tan extensa como se deseara. Los diversos “buscadores” electrónicos ofrecen catorce millares de entradas. En una selección más rigurosa entre bibliotecas tanto españolas como extranjeras hemos seleccionado las siguientes referencias:

- ABEL, Richard, *French cinema: the first wave, 1915-1929*. Princeton, Princeton University Press, 1984.
- ABRAMS, Meyer H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona, Barral Editores, 1975 (Oxford University Press, 1953).
- ADDISON, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid. Visor, 1991.
- ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1980 (Frankfurt am Main, 1970).
- ADORNO, T.W. y EISLER, H., *El cine y la música*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1981 (2ª ed., 1ª 1976) (Oxford University Press, New York, 1947; Munich, 1969).
- ALBERA, François, *Los formalistas rusos y el cine: poética del filme*. Barcelona, Paidós, 1998 (París, 1996).
- “Malevich y el cine” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 41, junio 2002.
- ALBERA, F. y COSANDREY, Roland (dirs.), *Cinéma sans frontières, 1896-1918. Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial. Représentations, marchés, influences et réception*. Association internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps. 2e. colloque (1992). Lausanne, Nuit blanche, 1995.
- ALBERICH, Enrique, *Alfred Hitchcock. El poder de la imagen*. Barcelona, Fabregat, 1990.
- ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*. Réalisé avec le concours du Centre National des Lettres et en collaboration avec La Cinémathèque Française : s.l., s.n., a.f. : 1979.
- ALLEN, Richard y SMITH, Murray, *Film Theory and Philosophy*. Oxford, Clarendon Press, 1997.
- ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas, *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona, Paidós, 1995 (1985).
- ALLENDE SALAZAR, Juan, *Velázquez, des meister gemalde*. Stuttgart-Berlin, 1925.
- ALMENDROS, Néstor, *Un homme à la caméra*. Renens, Hatier, 1980.
- ALONSO GARCÍA, Luis, “Los mundos cerrados de Atom Egoyan” en *banda aparte*, nº 3 – octubre 1995
- ALPATOFF, Michael, “Menin’i Velazkesa”, en *Iskusstvo*, 1935, I, pgs. 123-136. Traducción española “Las meninas de Velázquez”, en *Revista de Occidente*, abril de 1935, pgs. 35-68.
- ALTMAN, Rick, “Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 22, febrero 1996.
- ALTON, John, *Painting with Light*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, “La pintura americana del siglo XX. La inspiración nacional en el paisaje y el género”, *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Barcelona, Madrid, Lunweg Editores, 1994.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*. Madrid, Edic. Istmo, 1999 (1ª edic. 1947).
- ANSÓN, Antonio, “Proust, la fotografía y el cine”, en *Moenia*, 2 (1996).
- ANTOINE, André, “Sobre el cinematógrafo”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 46, Febrero 2004.
- ANTONIONI, Michelangelo, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*. (a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi). Venezia, Marsilio, 2001.
- APRÁ, Adriano, *New American Cinema*. Milan, Ubulibri, 1986.
- ARBASINO, Alberto y MEKAS, Jonas, *Entre el “underground” y el “off-off”*. Barcelona, Anagrama, 1970.

- ARGAN, Giulio Carlo, *Brunelleschi*. Madrid, Xarait Libros, S.A. 1981 y 1990 (Milán, 1955).
 --- *Renacimiento y Barroco*. Madrid, Akal, 1987 (Florencia, 1976) (2 vol.).
 --- *El arte moderno*. Madrid, Akal, 1991.
 --- *Walter Gropius y la Bauhaus*. Madrid, Abada, 2006.
 --- (et al.), *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
 --- (et al.) *Studi sul surrealismo*. Rome, Officina edizioni, 1977.
- ARISTARCO, Guido, "Le cinéma, nouvelle dimension de l'art" en *Ecran*, nº 85, 1979, pgs. 43-48.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión*. Madrid, Alianza Ed., 1985 (Berkeley, 1954, 1974).
 --- *El cine como arte*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971 (*Film -1933-* reimpreso como *Film as Art*, Berkeley y Los Ángeles, 1957).
 --- *El "Guernica" de Picasso*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976. (University of California Press, 1962).
 --- *El pensamiento visual*. Buenos Aires, EUDEBA, 1985 (Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1969).
 --- *El poder del centro*. Madrid, Alianza Editorial, 1984 (1982).
- AROCENA, Carmen, *Víctor Erice*. Madrid, Cátedra, 1996.
- ARTAUD, Antonin, *El cine*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, (1961).
 --- *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 1986.
- AUMONT, Jacques, *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona, Paidós, 1997 (París, 1989).
 --- *La imagen*. Madrid, Paidós, 1992 (París, 1990).
 --- *La estética hoy*. Madrid, Cátedra, 2001 (Bruselas, 1998).
 --- *Las teorías de los cineastas. Las concepciones del cine de los grandes directores*. Barcelona. Paidós, 2004.
 --- *Matière d'images*. París, Éd. Images modernes, 2005.
 --- *Montage Eisenstein*. París, Éditions Images Modernes, 2005.
- AUMONT, J., et al., *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1985 (París, 1983).
- AUSTER, Paul, *El libro de las ilusiones*. Barcelona, Anagrama, 2003 (Nueva York, 2002).
- AYALA, Francisco, *Indagación del cinema*. Madrid, Visor, 2006 (Reproducción facsímil de la edición de Mundo Latino de 1929).
- AZORÍN (José Martínez Ruiz), *El cine y el momento*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, 2000.
- BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BALÁZS, Bela, *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BAMZ, J., *Movimiento y ritmo en la pintura: la sensación dinámica, vital y emotiva en la obra de arte*. Barcelona, L.E.D.A., 1979.
- BARASCH, Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza Editorial, 1991 (New York University, 1985).
- BARDÈCHE, Maurice y BRASILLACH, Robert, *Histoire du cinéma*. Paris, Les Sept Couleurs, 1964. (2 vol.).
- BARDI, P.M., *La obra pictórica completa de Velázquez*. Barcelona, Editorial Noguer, S.A., 1970. (1ª edic., Milán, Rizzoli, 1969).
- BARLOW, Horace, (et. al), *Imagen y conocimiento: cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*. Barcelona, Crítica, 1994.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1992 (París, 1982).
 --- *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona, Paidós, 2001.
- BATTCKOCK, Gregory (dir.), *The New American Cinema. A Critical Anthology*. New York, E.P. Dutton & Company, 1967.

- BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.
- *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996.
- BAUDRY, Jean-Louis, *L'Effet-cinéma*. Paris, Albatros, 1978.
- BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (Londres-Nueva York, 1972).
- *Las sombras y el Siglo de las luces*. Madrid, Visor, 1997.
- *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid, Herman Blume, 1989.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990 (París, 1975).
- *El cine de la crueldad: Eric von Stroheim, Preston Sturger, Alfred Hitchcock, Carl Th. Dreyer, Luis Buñuel, Akira Kurosawa*. Bilbao, Mensajero, 1977.
- BAZIN, A. y ROHMER, Eric, *Charlie Chaplin*. Valencia, Fernando Torres, 1974.
- BEAUVAIS, Yann, *Mot: dites, image*. Paris, Scratch, Éditions du Centre Pompidou, 1988.
- *Found Footage*. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995.
- (dir.), *Art cinéma*. Paris, Scratch, Issy-les-Moulineaux, MJC, 1983.
- BEAUVAIS, Yann y DANET, Laurent (dirs.), *Cinéma des plasticiens*. Paris, Scratch, Cinémathèque française, 1985.
- BEAUVAIS, Yann, DUSINBERRE Deke, *Musique film*. Paris, ScratCh, Cinémathèque française, 1986
- BECKETT, Samuel, *Film*. Barcelona, Tusquets, 2001 (1967).
- *Obra poética completa*. (Ed. de Jerano Talens). Madrid, Hiperión, 2000.
- BELLOUR, Raymond, *L'analyse du Film*. Paris, Editions Albatros, 1979.
- *L'Entre-images : photo, cinéma, vidéo*. Paris, Éditions La Différence, 1990.
- (dir.), *Cinéma et Peinture: Approches*. Presses Universitaires de France, 1990.
- BELLOUR, Raymond, DAVID, Catherine y ASSCHE, Christine van (dirs.), *Passage de l'image*. Paris, Édition du Centre Georges Pompidou, 1990.
- BENDAZZI, Giannalberto, *Cartoons*. Paris, Éditions Liana Levi, 1991
- BENET, Vicente J., *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, Paidós, 2004.
- BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones (I-II)*. Madrid, Taurus, 1971-2.
- "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1982.
- *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- BERENSON, Bernard, *Estética e historia en las artes visuales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956 (1948-50).
- BERGER, John, *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000 (1974).
- *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid, Árdora, 1997.
- *Mirar*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2004.
- *Siempre Bienvenidos*. Madrid, Huerga y Fierro, 2004.
- BERGSON, Henri, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Madrid, Librería de Victoriano Suárez, Librería de Fernando Fé, 1900.
- *La evolución creadora*, Madrid, Renacimiento, 1912; ídem, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, (París, 1905).
- *El pensamiento y lo moviente*. Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (1903-23).
- BERREBY, Gérard (dir.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste 1948-1957*. Paris, Éditions Alia, 1985.
- BERRIATÚA, Luciano, *Apuntes sobre las técnicas de dirección cinematográfica de F.W. Murnau*. Murcia, Filmoteca Regional de Murcia y Editora Regional de Murcia, 1990.
- *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*. Madrid, Filmoteca Española, 1990-92 (2 vol.).
- *El camino del cine europeo. Siete miradas*. Madrid, Ocho y medio, 2004.
- BERTETTO, Paolo y CELANT, Germano, *Velocitta, Cinema & futurismo*. Milan, Bompiani, 1986.
- BERUETE, Aureliano de, *Velázquez*. Madrid, Ediciones Cepsa, 1991 (Prólogo de José Manuel Cruz Valdovinos). (1ª edic. en francés, 1898).

- BETTAGNO, Alessandro (a cura di), *Piranesi. Tra Venecia y l'Europa*. Firenze, Leos Olschiki, 1983.
- BETTETINI, Gianfranco, *Tiempo de la expresión cinematográfica. La lógica de los test audiovisuales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (Milán 1979).
- BIALOSTOCKY, Jan, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral Editores, 1973 (Dresde, 1966).
- BIRKMEYER, Karl M., "Realism and realities in the paintings of Velasquez", en *Gazette des beaux-arts*, juillet 1958, paginé 63-80.
- BIRREN, Faber, *Color psychology and color therapy : A factual study of the influence of color on human life*. New York, University Books, 1965.
- *Light, Color and Environment*, New York, Van Nostrand, 1969.
- BLANQUER, Francesc, MIRZA, Lydia Rosa y CAMPS, Jaume, *D.W. Griffith*. Barcelona, Filmoteca Nacional de España, 1979.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London and New York, Oxford University Press, 1973 (trad. castellana en Monte Avila, 1977).
- BLUNT, Anthony, *Nicolas Poussin*. London, New York, Phaidon Press, 1967.
- *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid, Cátedra, 1956/1992 (Oxford University Press, 1940).
- BOBBIO, Norberto, *Derecha e izquierda*. Madrid, Taurus, 1995.
- BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas: (dinamismo plástico)*. Barcelona, Acantilado, 2004.
- BONITZER, Pascal, *Décadrages. Cinéma et peinture*. Paris, Éditions de l'Étoile, 1995 (1987).
- BONET, Eugeni y PALACIO, Manuel (ed), *Práctica fílmica y vanguardia artística en España*. Madrid, Universidad Complutense, 1983.
- BONNEFOY, Yves, *La nube roja. Diseño, color y luz*. Madrid, Ed. Síntesis, 2003 (Éditions du Mercure de France, 1977 y 1995).
- BORAU MORADELL, José Luis, *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Discursos pronunciados en los actos de recepción como Académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y de San Fernando en Madrid. Octubre 2001 y Abril 2002 respectivamente. Editados en Madrid, Ocho y Medio, 2003.
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996 (University of Wisconsin, 1985).
- BORDWELL, David, y THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1995 (1979).
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós, 1997 (Londres, 1985).
- BOUHOURS, Jean-Michel (Ed.), *L'Art du mouvement. Collection cinématographique du Musée national d'art moderne, 1919-1996*. Paris, Centre Pompidou, 1996.
- BOUHOURS, J-M., y ROVÈRE, Pierre, *Kinécromies*. Paris, AFAA, 1979.
- BOZAL, Valeriano, *Mímesis. Las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor, 1987.
- *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*. (Tomo I). *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990* (Tomo II). Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (2 vol.). Madrid, Visor Dis., S.A., 1996.
- *Johannes Vermeer de Delft*. Madrid, TF Editores, 2003.
- BRAKHAGE, Stan, *Metaphors of Vision*. New York, Film Culture, 1963.
- *A Moving Picture Giving and Taking Book*. West Newbury-Mass., Frontier Press, 1971.
- *Brakhage Scapbook. Collected Writings 1964-1980*. New York, Documentext-McPherson, 1982.
- "Maya Deren", in *Film at Wit's End, Eight Avant-Garde Filmmakers*. New York, McPherson & Company, Documentext, 1989.

- BREA, José Luis, *El tercer umbral : estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, Cendeac, 2004.
- (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid. Akal, 2005.
- BRÉMOND, Henri, *La poesía pura*. Buenos Aires, Argos, 1947.
- BRENEZ, Nicole y McCANE, Miles (dirs.), *Poétique de la couleur. Une histoire du cinéma expérimental. Anthologie*. Paris, auditorium du Louvre, Aix-en-Provence, Institut de l'image, 1995.
- BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid, Árdora Ediciones, 1997 (París, 1975).
- BRETEAU, Gisèle, COUTINOT, Anne y JAUBERT, Alain, *Peinture et cinéma*. Paris, MAE, 1992.
- BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1980. (1ª edic. inglesa, 1978).
- BROWNLOW, Kevin, *The Parade's Gone By*. Berkeley, University of California Press, 1968.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid, Cátedra, 1987.
- BRUNIUS, Jacques B., *En marge du cinéma français*. Paris, Arcanes, 1954.
- BUERO VALLEJO, Antonio, "El espejo de *Las Meninas*", *Revista de Occidente*, 92 (1970), pgs. 136-166.
- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza y Janés, 1983.
- "El Cine, instrumento de poesía", en *Litoral*, nº 234, 2003.
- BUQUET CORLETO, Gustavo, *El poder de Hollywood. Un análisis económico del mercado audiovisual en Europa y Estados Unidos*. Madrid. Fundación Autor, 2005.
- BURCH Noël, *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos, 1972.
- *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra, 1991 (1983).
- BURNETT, Ron, *Cultures of Vision. Images, Media and the Imaginary*. Indianapolis, Indiana University press, 1995.
- *How images think*. Cambridge, MIT press, 2004.
- BUSTAMANTE, Enrique (coord.), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Barcelona, Gedisa, 2003.
- BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*. Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1969.
- CABERO, Juan Antonio, *Historia de la Cinematografía Española: Once jornadas 1896-1946*. Madrid, Gráficas Cinemas, 1949.
- CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós, 1987 (Milán, 1985).
- CALVESI, Mauricio, *Introduzione a Henri Focillon, Giovanni Battista Piranesi*, ed. al cuidado de M. Calvesi/A. Monferini, Bolonia, Alfa, 1967; versión original: *Giovanni Battista Piranesi*. Paris, Henri Laurens ed., 1918.
- *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. De Chirico, Ernst, Miró y Magritte*. Barcelona, Carroggio, 2000.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Nicolas Poussin*. Madrid, Historia 16, 1993.
- *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*. Barcelona, Tusquets, 1998.
- "La fotogenia cinematográfica de los artistas", en *Arte y Parte*, nº 28, agosto-septiembre, 2000.
- *Los géneros de la pintura*. Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L., 2005.
- CAMÓN AZNAR, José, *La cinematografía y las artes*. Madrid, CSIC, 1952.
- *El tiempo en el arte*. Madrid, Sociedad de Estudios y Comunicaciones, 1958.
- "El espacio creado por la luz", *Varia Velazqueña*, II. 1960, pgs. 130-133.
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del, *La magia de Las Meninas. Una iconología velazqueña*. Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1989. (1ª edic. 1978).
- CAHN, Iris, "The Changing Landscape of Modernity: Early Film and America's 'Great Picture' Tradition", en *Wide Angle*, vol. 18, nº 3, July 1996, pgs. 85-100.

- CAPARRÓS LERA, José María, *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Madrid, Rialp, 1990.
- *Historia del cine europeo : de Lumière a Lars von Trier*. Madrid : Rialp, 2003 Madrid : Rialp, 2003.
- CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura*. Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865 (Edición facsímil de la 1ª de 1633, dirigida por Cruzada Villaamil, también hay una edic. de Fco. Calvo Serraller, 1979).
- CARRANQUE DE RÍOS, Andrés, *Cinematógrafo*. Madrid, Viamonte, 1997 (Espasa Calpe, 1936).
- CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*. Madrid, Cátedra, 2000.
- CARRIERE, Jean-Claude y BONITZER, Pascal, *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1991.
- CARROLL, Noël, *Una filosofía del arte de masas*. Madrid, La balsa de la Medusa – Antonio Machado Libros, S.A. 2002 (Oxford University Press, 1998).
- CASETTI, Francesco, *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid, Cátedra, 1994 (Milán, 1993).
- CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*. Valencia, Fernando Torres, 1974.
- CATÁLOGO exposición *Hans Richter, Peinture et cinéma*. Munich, Goethe Institut, 1970.
- exposición *Peinture, cinéma, peinture* (Marseille, Centre de la Vieille Charité, 15 octobre 1989-14 janvier 1990. Paris, Hazan-Direction des musées de Marseille, 1989.
- exposición *Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- exposición *Stan Brakhage*, brochure *Cinéma du Musée*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.
- exposición *Los paréntesis de la mirada: un homenaje a Luis Buñuel*. Teruel, Diputación provincial de Teruel-Museo de Teruel, 1993.
- exposición *Stan Brakhage, a Retrospective 1977-1995*. New York, Museum of Modern Art, 1995.
- exposición *A magia da imagem. A arqueologia do cinema a través das colecções do Museu Nacional do Cinema de Turim* (realizada del 15.Feb.-31.Mayo.1996). Lisboa, Centro Cultura de Belém – Galeria das Caravelas, 1996.
- exposición *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* (realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía durante 21.Dic.1999 – 27.Feb.2000). Madrid, MNCARS – Aldeasa, 1999.
- exposición *Campos de fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético* (realizada en el MACBA 19.Abril – 18. Junio.2000). Barcelona, MACBA, 2000.
- exposición *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales* (celebrada en el Museo de Bellas Artes de Montreal, 16.Nov.2000 – 16.Abril.2001 y Centro Pompidou, París, 6.Jun. – 24.Sep.2001). Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2000.
- exposición *La ciutat dels cineastes* (presentada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona 24.Julio – 25.Nov.2001). Barcelona, CCCB, 2001.
- exposición *American Art. 1908-1947 From Winslow Homer to Jackson Pollock*. (Exposición celebrada en Bordeaux, Rennes y Montpellier, octubre 2001 - junio de 2002 bajo el título original, *Made in USA. L'art américain, 1908-1947*). Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.
- exposición *Forma. El ideal clásico en el arte moderno* (realizada en el Museo Thyssen-Bornemisza del 9.Oct.2001 al 13.Enero.2002. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001.
- exposición *Malevich y el cine* (realizada en la Fundación “la Caixa” del 13.Nov.2002 – 12.Enero.2003). Madrid, Fundación “la Caixa” y Margarita Tupitsyn, 2002.
- exposición *Arte y Poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento*. (realizada en la Biblioteca Nacional del 27.Noviembre.2002 al 26.Enero.2003). Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones culturales, 2002.
- exposición *Analogías musicales : Kandinsky y sus contemporáneos*, (realizada en Madrid, Fundación Caja Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 11 de febrero - 25 de mayo de 2003 Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2003.

- exposición *Arquitecturas ausentes del siglo XX* (realizada en Madrid, Arquerías de Nuevos Ministerios entre junio y diciembre de 2004). Madrid, Tanais, 2005.
- exposición *Bill Viola: Las Pasiones* (realizada en la Fundación “la Caixa” del 4.Feb.-15.Mayo.2005). Madrid, Fundación “la Caixa”, 2004 (Getty Publications, Los Ángeles, California 2003).
- exposición *Monocromos. De Malevich al presente* (organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 15 de junio al 6 de septiembre de 2004). Madrid, MNCARS, Documenta Artes y Ciencias Visuales, 2004.
- exposición *Eyes, lies and illusions. The art of deception. Drawn from the Werner Nekes Collection* (with contemporary works by Christian Boltanski, Carsten Höller, Ann Veronica Janssens, Anthony McCall, Tony Oursler, Markus Raetz, Alfons Schilling, Ludwig Wilding, presentada en Londres, Hayward Gallery, del 7 de octubre de 2004 al 3 de enero de 2005). London, Hayward Gallery - Lund Humphries, 2004.
- exposición *Visual music. Synaesthesia in art and music since 1900* (presentada en Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, del 13 de febrero al 22 de mayo de 2005; y en Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, del 23 de junio al 11 de septiembre de 2005. New York, London, Thames & Hudson, 2005.
- exposición *Charles Sandison. The Reading Room* (realizada en Koldo Mitxelena Kulturunea, 27-04/17-06 2006). Guipuzcoa, Diputación Foral - Dirección General de Cultura, 2006.
- exposición *Rembrandt – Caravaggio* (realizada en Rijksmuseum y Van Gogh Museum de Amsterdam entre 24.02 – 18.06.2006). Amsterdam, Uitgeverij Waanders, Swolle Rijksmuseum, 2006.
- exposición *Le mouvement des images* (realizada en Centro Pompidou entre 9.Abril.2006-20.Enero.2007). Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006.
- exposición *Erice-Kiarostami. Correspondencias* (realizada en el CCC de Barcelona y en La Casa Encendida de Madrid, entre el 5 de julio y el 24 de septiembre de 2006 y cuyo catálogo al finalizar esta tesis no estaba a nuestra disposición).
- exposición *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]* (realizada en el Museo de Arte Reina Sofía del 7.Nov.2006-2.Abril.2007). Madrid, Ministerio de Cultura – MNCARS, 2006.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Vda. De Ibarra, 1800. (Reimpresión facsímil, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965).
- CEBOLLADA, Pascual y SANTA EULALIA, Mary G., *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid, Comunidad de Madrid (Consejería de Educación), 2000.
- CENDRARS, Blaise, *L'A B C du cinéma*. Paris, Les Ecrivains Réunis, 1926.
- *Hollywood: la meca del cine*. Barcelona, Parsifal, 1989.
- CERAM, C.W. (Kurt W. Marek), *Dioses, tumbas y sabios*. Barcelona, Ed. Destino, 1953 (Hamburgo, 1949).
- *La arqueología del cine*. Barcelona, Editorial Destino, 1965 (Thames and Hudson Ltd., Londres, 1965).
- CERTEAU, Michel de, *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana-Dp° Historia, 1999 (París, 1975).
- CHAPLIN, Charles, *Historia de mi vida*. Madrid, Taurus, 1965.
- CHARDÈRE, Bernard y BORGÉ, Guy y Marjorie, *Les Lumière*. Paris, Bibliothèque des arts, 1985.
- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus, 1990.
- CHEVREUL, M. Eugene, *The principles of harmony and contrast of colors and their applications to the arts*. (Ed. de Faber Birren). West Chester, Pennsylvania, Schiffer, 1987.
- CHEVRIER, Jean-François, “Le conflit de la toile et de l’écran” en *Art Press*, nº 107, octubre 1986, pgs. 20-23.

- CHIARINI, Luigi, *Arte y técnica del film*. Barcelona, Península, 1968 (Bari, 1962).
- CHION, Michel, *La voz en el cine*. Madrid, Cátedra, 2004 (París, 1982).
- *Jacques Tati*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1987.
- *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós, 1993 (París, 1990).
- CLAIR, René, *Reflexiones: notas para la historia del arte cinematográfico, 1920-1950*. Madrid, Artola, 1955.
- COBOS, Juan, "Los Renoir" en *Casablanca*, nº 45, 1984, pgs. 34-41.
- COCTEAU, Jean, *The art of Cinema*. London & New York, Marion Boyars, 1992.
- COLLÈGE d'histoire de l'art cinématographique, *Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*. Paris, Cinémathèque française, 1993.
- COLLI, Giorgio, *Zenón de Elea*. Madrid, Sexto Piso, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis, "Technique et Idéologie", *Cahiers du cinéma*, nº : 229,230,231,233,234-235 et 241, 1971- 1972.
- *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires, Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla (UBA), 2002.
- COMPANY, Juan Miguel, *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid, Cátedra, 1987.
- *El aprendizaje del tiempo*. Valencia, Ediciones Episteme, 1995.
- CORIAT, Benjamin, *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. Madrid, Siglo XXI, 2001.
- CORNWELL, Regina, "Maya Deren and Germaine Dulac: Activist of the Avant-Garde", in *Film Library Quarterly*. New York, hiver 1971-1972.
- COSANDREY, Roland, GAUDREAU, André y GUNNING, Tom, *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. (Association internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps. 1er. colloque.). Sainte-Foy (Canada), Presses de l'Université Laval ; Lausanne, Payot, 1992.
- COSTA, Antonio, *Cinema e pittura*. Torino, Loescher, 1991.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1990; London, MIT Press 2001.
- *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, MIT Press, 1999.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva y Velázquez*. Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885.
- *Rubens, diplomático español*. Madrid, 1874.
- CURTIS, Charles B., *Velázquez and Murillo: A descriptive and Historical Catalogue*. New York, J.W. Bouton, 1873.
- CURTIS, David, *Experimental Cinema: a fifty-year evolution*. New York, Universe Books, 1971.
- CURTIS, David and DUSINBERRE, Deke, *A Perspective on English Avant-Garde Film*. London, Arts Council of Great Britain, 1978.
- CUTTING, James, *Perception with an eye for motion*. Cambridge, MIT Press, 1986.
- DAL CO, Francesco, *Piranesi*. (Trad. Juan José Lahuerta. Ensayo con modestas adiciones a la primera versión publicada en el segundo tomo de G. Curcio y E. Kieven (eds.), *Storia dell'architettura in Italia. Il Settecento*. Milano, 2000). Barcelona, Mudito & Co, 2006.
- DALLE VACCHE, Angela, *Cinema and Painting. How Art Is Used in Film*. London, Athlone, 1996.
- DAMISCH, Hubert, *El origen de la perspectiva*. Madrid, Alianza Editorial, 1997 (1987).
- "L'épée devant les yeux", en el programa de mano de Cine y Pintura de la Filmoteca Nacional, de septiembre 2002 que recoge la entrevista a Hubert Damisch en *Cahiers du cinéma*, nº 386, julio-agosto 1986, pgs. 26-32.
- DAMISH, Hubert y COHEN, Jean-Luis, *Américanisme et Modernité. L'Idéal Américain et l'Architecture*. Paris, EHESS-Flammarion, 1993.

- DAVID, Yasha (ed.), *¿Buñuel! La mirada del siglo*. Exposición organizada y producida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Consejo Nacional para la Cultura (16.Jul.- 14.Oct.1996) y las Artes de México. Madrid, MNCARS, 1996.
- DE QUINCEY, Thomas, *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid, Alianza Editorial, 1984
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Pre-Textos, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós, 1984.
- *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós, 1987.
- *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Arena Libros, 2002.
- DEREGOWSKI, J.B., *Illusions, patterns and pictures : a cross-cultural perspective*. London, Academic Press, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *De la Gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1971 (París, 1967).
- *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1989.
- DESLANDES, Jacques, *Histoire comparée du cinéma*, vol. I (De la cinématique au cinématographe, 1826—1896). Paris-Tournai, Casterman, 1966.
- *Histoire comparée du cinéma*, vol. II (Du cinématographe au cinéma, 1896-1906). Paris-Tournai, Casterman, 1968.
- DEVAUX, Frédérique, *Le Cinéma lettriste 1951-1991*. Paris Éditions Paris expérimental, 1992.
- DI CARLO, Carlo, *Michelangelo Antonioni*. Roma, Ed. di Bianco e Nero, 1964.
- DÍAZ CUYÁS, José, “Notas sobre la fantasmagoría”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 39, octubre 2001.
- DIEGO, Estrella de, *Tristísimo Warhol*. Madrid, Siruela, 1999.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis, *El rapto de Europa*. Madrid, Alianza, 1974.
- DORFLES, Gillo, *El devenir de las artes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963 (Turín, 1959).
- DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*. Murcia, Filmoteca de Murcia, 1995.
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981 (París, 1960).
- DURAS, Marguerite, *La couleur des mots: entretiens avec Dominique Noguez*. Paris, B. Jacob, 2001.
- DURO, Miguel (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid, Cátedra, 2001.
- DUSI, Nicola, *Il cinema come traduzione da un médium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino, UTET Liberia, 2003.
- DREYER, Carl Theodor, *Juana de Arco. Dies irae. Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico*. Madrid, Alianza, 1969.
- *Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas*. Madrid, Paidós, 1999.
- DWOSKIN, Steve, *Film Is... The International Free Cinema*. London, Peter Owen, 1975.
- ECO, Umberto, *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona, Seix Barral, 1965 (Milán, 1962).
- *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, Editorial Lumen, 1974-81 (Milán, 1968).
- EIZYKMAN, Claudine, *La Jouissance cinéma*. Paris, UGE 10/18, 1976.
- EISENSTEIN, Serguei, *Reflexiones de un cineasta*. Madrid, Artiaarch editorial, 1970.
- *Cinematismo*. Buenos Aires, Domingo Cortizo/Editorial Quetzal, 1982.
- EISNER, Lotte, *La pantalla demoníaca : las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid, Cátedra, 1996.
- ELDER, Bruce, *Image and Identity. Reflections on Canadian Film and Culture*. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1989.
- ELLIOT, Bridget y PURDY, Anthony, *Peter Greenaway: architecture and allegory*. Chichester, Academy ed., 1997.

- EMMENS, Jan Ameling, "Les Menines de Velázquez. Miroir des Princes pour Philippe IV" en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 12 (1961), pgs. 51-79.
- Rembrandt en de regels van de kunst. Rembrandt and the rules of the art. Utrech, Dekker en Gumbert, c1979.
- EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953* (2 vol). Paris, Seghers, 1974-5.
- FAGONE, Vittorio, *Arte e cinema : per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965-1977*. Venise, Marsilio Editori, 1977.
- FARGIER, Jean-Paul, *Où va la vidéo ?*. Paris, L'Etoile, 1986.
- FAURE, Élie, *Fonction du Cinéma. De la Cinéplastique a son destin social (1921-1937)*. Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, 1953. (Existe traducción en Buenos Aires, Leviatán, 1956).
- FELL, John L., *El Filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires, Ediciones Tres Tiempos, 1977 (University of Oklahoma Press, 1974).
- *Film Before Griffith*. Berkeley, Los Angeles, London, University California Press, 1983.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Treinta años de documental de arte en España*. Madrid, EOC, 1967.
- FERRO, Marc, *Cine e historia*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995.
- FICACCI, Luigi (Istituto Nazionale per la Grafica, Roma), *Piranesi. Catálogo completo de grabados*. Madrid, Londres, Colonia, Taschen, 2001.
- FIELDING, Raymond, *A Technical History of Motion Pictures and Television*. Berkeley, University of California Press, 1983.
- FINKEL, Lucila, *La organización social del trabajo*. Madrid, Pirámide, 1996.
- FOCILLON, Henri, *Giovanni Battista Piranesi*. Paris, Henri Laurens ed., 1918.
- *La vida de las formas. Elogio de la mano*. Madrid, Xarait, 1983.
- FONT, Domenech, *Michelangelo Antonioni*. Madrid, Cátedra, 2003.
- FONTAINE, André Fontaine, *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques, de Poussin a Diderot*. Genève, Paris, Slatkine Reprints, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., 1997, (1966).
- *Esto no es una pipa*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- FRANCASTEL, Pierre, *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento*. Caracas, Monte Avila Editores, 1969 (París 1967).
- *L'image, la vision et l'imagination. L'objet filmique et l'objet plastique*. Paris, Editions Denoël/Gonthier, 1983.
- *Historia de la pintura francesa*. Madrid, Alianza Forma, 1989.
- *El Impresionismo*. Barcelona, Bruguera, 1983.
- FREEBURG, Victor Oscar, *Pictorial Beauty on the Screen*. New York, The New York Times, 1970 (1923).
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in teh Age of Diderot*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1980.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier, *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades exprevisas*. Valladolid, Semana de Cine, 1996.
- FUBINI, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 1994 (Turín, 1973).
- GACHARD, *Histoire politique et diplomatique de Rubens*. Bruxelles, 1877.
- GALASSI, Peter, "Before Photography", en catálogo exposición *Painting and the Invention of Photography*. Nueva York, MOMA, 1981.
- GALÍ, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona, El Acentilado, 1999.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991. (1ª edición, en francés, París 1968; en castellano, edic. Aguilar 1972).
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid, Cátedra, 1994.

- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid, Tecnos, 1988.
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Contra el tiempo*. Zamora, Lucina, 1993.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Los orígenes de la novela*. Madrid, Istmo, 1988.
- *Viajes, mitos, héroes*. Madrid, Taurus, 1985.
- (ed.) *Ilíada/Odisea*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- (ed.) *Odisea*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C, et. al, *La cultura de la imagen*. Madrid, Ed. Fragua, 2006.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1993.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, *Poética de Aristóteles*. Madrid, Ed. Gredos, 1974.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José, *Poética del texto audiovisual*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1982.
- GARRIDO PÉREZ, Carmen, *Velázquez, técnica y evolución*. Madrid, Museo del Prado, 1992, pgs.579-591.
- GAUDREAU, André y JOST, François, *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995 (París, 1990).
- GEHR, Herbert (dir.), *Sound and Vision, Musikvideo und Filmkunst*. Francfort-sur-le-Main, Deutsches Filmuseum, 1993.
- GIBSON, James J., *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires, Infinito, 1974.
- GIDAL, Peter, *Structural Film Anthology*. London, British Film Institute, 1976.
- *Materialist Film*. London, Routledge, 1989.
- GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*. Madrid, Dossat, 1978.
- GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia*. Barcelona Gedisa, 1989.
- GISH, Lilliam Gish y PINCHOT, Ann, *The movies, Mr. Griffith and Me*. Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1969.
- GODARD, Jean-Luc, *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid, Ediciones Alphaville, 1980 (París, 1980).
- *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris, Cahiers du cinéma - Éd. de l'Étoile, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Teoría de los colores*. Madrid, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España – Celeste Ediciones, 1999.
- GOMBRICH, Ernst, *Historia del Arte*. Barcelona, Ediciones Garriga, 1994 (Londres, 1950).
- *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Ed. Debate, 1998 (Washington, 1959).
- *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Seix Barral, 1968 (Londres, 1963).
- *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Alianza, 1987 (Londres, 1982).
- *Los usos de las imágenes : estudios sobre la función social del arte y la comunicación*. Barcelona, Debate, 2003.
- GOMBRICH, E.H., HOCHBERG, J. y BLACK, M., *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Paidós, 1983 (1972).
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Cinelandia*. Madrid, Valdemar, 1995.
- GÓMEZ GARCÍA, Juan Antonio, *Carl Theodor Dreyer*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1997.
- GONZÁLEZ, Fernando, "El cine ante la pintura" en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* LXXXV- 2001, pgs. 105-131.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *el Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid, Museo de Bellas de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aníbal, *Poéticas. Aristóteles, Horacio, Boileau*. Madrid, Editora Nacional, 1984.
- *Artes Poéticas: Aristóteles, Horacio*. Madrid, Visor Libros, 2003.

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia, Instituto de Cine y Radio-Televisión; Minneapolis, Institute for the study of Ideologies & Literature, 1986.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya, *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*. Valencia. Ediciones de la Mirada, 2000.
- GOODMAN, Cinthia, *Digital Visions Computers and Art*. New York, Harry N. Abrams, 1986.
- GOODMAN, Nelson, *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de lo símbolos*. Barcelona, Seix Barral, 1976 (1968).
- GOROSTIZA, Jorge, *Peter Greenaway*. Madrid, Cátedra, 1995.
- GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid, Cátedra, 1995. (1ª edic. 1647).
- *El crítico*. Madrid, Pablo del Val, 1657.
- GRIFFITH, Linda Arvidson, *When the Movies were Young*. New York, E.P. Dutton, 1965 (1925).
- GROMAIRE, Marcel, *Idées d'un peintre sur le cinéma. Le cinéma actuel et ses deux tendances*. Paris, Séguier, 1995.
- GROUPE μ, *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid, Ediciones cátedra, 1993 (1992).
- GROUT, Donald J., y PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental*. (2. vol.) Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1997-2000.
- GUARDIOLA, Juan, *Máquina fílmica. Metáforas mecánicas en el cine de vanguardia*. En el programa de las proyecciones de esa muestra, realizadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 26 de noviembre al 20 de diciembre de 1997.
- GUARINOS, Virginia, *Teatro y cine*. Sevilla, Padilla Libros, 1996.
- GUARNER, José Luis, *Roberto Rossellini*. Madrid, Fundamentos, 1972.
- GUBACK, T.H., *La industria internacional del cine*. Madrid, Fundamentos, 1980.
- GUBERN, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconografía contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- *Historia del Cine*. Barcelona, Lumen, 2005.
- GUDIOL, José, *Velázquez*. Barcelona, Poligrafía, S.A., 1973.
- GUGGENHEIM, Peggy, *Una vida para el arte*. Barcelona, Parsifal Ediciones, 1998 (Título original *Out of This Century*, 1946, 1960, 1979).
- GUNNING, Tom, "La fantasmagoría y la fábrica de ilusiones mágicas: hacia una óptica cultural del aparato cinematográfico", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 50 febrero 2005.
- GUTIERREZ ARAGÓN, Manuel, *Jardín de deseos*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 2004.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *Literatura y cine*. Madrid, UNED, 1993.
- GUTIÉRREZ ESPADA, Luis, *Historia de los Medios Audiovisuales*. Madrid, Pirámide, 1979-82. (3 vol.).
- HAAS, Patrick de, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années 20*. Paris, Transédition, 1985.
- HANDKE, Peter, *La doctrina del Sainte-Victoire*. Madrid, Alianza, 1985 (Frankfurt am Main 1980).
- HARRISON, Martin, *In camera. Francis Bacon. Photography, Film, and the Practice of Painting*. London, Thames & Hudson, 2005.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1979 (Nueva York y Londres, 1951). 3 vol.
- *Introducción a la Historia del Arte*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1961 (Londres, 1957).
- HECHT, Herman, *Pre-cinema History*. London, Bowker-Saur, 1993.
- HEIN Birgit and HERZOGENRATH, Wulf (dirs.), *Film as Film*. London, Arts Council of Great Britain, 1980.
- HELBO, André, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*. Paris, Armand Colin, 1997.

- HENDERSON, Robert Morton, *D.W. Griffith: his Life and Work*. New York, Oxford University Press, 1972.
- HEREDERO, Carlos F. (Coord.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2002.
- HERNÁNDEZ LES, Juan A., *Cine y Literatura. Una metáfora visual*. Madrid, Ediciones JC, 2005.
- HILDEBRAND, Adolf, *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid, Visor, 1989 (Nueva York, 1907).
- HILLAIRET, Prosper, LEBRAT Christian, ROLLET, Patrice, *Paris vu par le cinéma d'avant-garde*. Paris, Éditions Paris expérimental, 1985.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Arte poética*. Estudio, traducción y comentarios de Manuel Mañas Núñez. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.
- *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*. Ed. de Horacio Silvestre. Madrid, Cátedra, 2003.
- *Epístolas. Arte Poética*. Ed. Fernando Navarro Antolín. Madrid, CSIC, 2002.
- HORAK, Jan-Christopher (ed.), *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde. 1919-1945*. Madison, University of Wisconsin Press, 1995.
- HOYO, Arturo del, "El conceptismo de Velázquez (ante Las Meninas)" en *Insula*, 5.5.60., pgs. 4-13.
- HUESO MONTÓN, Ángel Luis, *El cine y la historia del siglo XX*. Santiago de Compostela, Universidad-Secretariado de Publicaciones, 1983.
- HUMPHREY, Nicholas, *La mirada interior*. Madrid, Alianza Editorial, 1993 (1986).
- HUSSERL, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- *La tierra no se mueve*. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filosofía, 1995.
- INSTITUT de filmologie/Association pour la recherche filmologique, *Revue Internationale de Filmologie*. Paris, Presses universitaires de Rance, 1947-1961.
- INZA, Carlos de, "Prosiguen las pesquisas", *Arquitectura*, 43 (1961), pgs. 44-48.
- JACOBS, Lea, "The Whip: del escenario a la pantalla" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 29, junio 1998.
- JACOBS, Lewis, *La azarosa historia del cine americano*. Barcelona, Lumen, 1972.
- JAMES, Henry, *El futuro de la novela*. Madrid, Taurus, 1975.
- JARNÉS, Benjamín, *Cita de ensueños: figuras del cinema*. Madrid, Ediciones del Centro, 1974 (1936).
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Elogio de las Bellas Artes*. Madrid, 1781, recogido en SOMOZA, Julio, *Manuscritos de Jovellanos inéditos, raros o dispersos*. 1913.
- JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953. (Traducción sobre la edic. "definitiva" de 1903, 1ª edic. Bonn, 1888). (Revisión y apéndice: *Después de Justi. Medio siglo de estudios velazqueños* por Juan Antonio Gaya Nuño) (Ed. rústica, Madrid, Istmo, 1999).
- KANDINSKY, Vasily, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona, Paidós, 1996 (Munich, 1926).
- KEPES, Gyorgy, *Nature et art du mouvement*. Bruxelles, La Connaissance, 1968.
- KLONARIS, Maria y THOMADAKI, Katerina (dirs.), *Mutations de l'image, art cinéma/video/ordinateur*. Paris, Astarti, 1994.
- KÖHLER, Wolfgang, *Dinámica en psicología*. Buenos Aires, Paidós, 1962. (Nueva York, 1940).
- KRAKAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1995. (Princeton 1947).
- *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1996. (Oxford 1960).

- KRAUS, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996 (1985).
- *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos, 1997.
- KUBELKA, Peter (dir.), *Une histoire du cinéma*. Paris, Editions du Centre Pompidou, 1976.
- KUBLER, George, "Three Remarks on the Meninas" en *Art Bulletin*, 48 (1966), pgs. 212-214.
- *La configuración del tiempo*. Madrid, Ed. Nerea, 1988 (1962).
- KUBLER, George y SORIA, Martin, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their american Dominion*. Harmondsworth, 1951.
- KULESHOV, Lev, *Kuleshov on Film: writings by Lev Kuleshov*. Berkeley, University of California Press, 1974 (1929).
- KURTZ, Rudolf, *Expressionnisme et cinéma*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987 (1926).
- KUSPIT, Donald, *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid, Akal, 2003 (Cambridge University Press, 1993).
- KYROU, Ado, *Le surréalisme au cinéma*. Paris, Ramsay, 1985.
- LAFFAY, Albert, *Lógica del cine: creación y espectáculo*. Barcelona, Labor, 1973 (París, 1964).
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Velázquez. Complete edition*. Londres-Nueva York, 1943.
- *Velázquez*. Barcelona, 1944.
- *El realismo en la pintura española del siglo XVII*. Barcelona, 1934.
- *La interpretación del barroco y sus valores españoles* (preliminar a su traducción de Wisbach, *El barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942).
- "Estudio preliminar y catálogo", *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional, en Exposición homenaje segundo centenario*. Madrid, Biblioteca Nacional/COAM, 1978.
- LAGNY, Michele, *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch Casa Editorial, 1997 (Título original: *De l'Histoire du Cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Armand Colin Éditeur, 1992).
- LAMBLIN, Bernard, *Peinture et Temps*. Paris, Méridiens Klincksieck/Publications de la Sorbonne, 1987.
- LANGER, Susanne K., *Los problemas del arte. diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1966 (Nueva York, 1957).
- *Sentimiento y forma: una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clase de filosofía*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1967.
- LAWDER, Standish D., *Le Cinéma Cubiste*. Paris, Éditions Paris Expérimental, 1994 (Nueva York, 1975).
- LÁZARO PUEBLA, Ángel Tomás, *Yvógiros cromáticos: el enigma de Iris, movimiento y dramatización del color*. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Tesis inéditas, 2005.
- LE GRICE, Malcolm, *Abstract Film and Beyond*. London, Studia Vista 1977; MIT Press, 1981.
- "L'abstraction chromatique. Peinture-Film-Vidéo-Image numérique", in Nicole Brenez, Miles McKane, *Poétique de la couleur*.
- LE GUERN, Michel, *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1976 (1973).
- LEBEL, Jean-Patrick, *Cinéma et idéologie*. Paris, Éditions sociales, 1971. (Hay edición en castellano, Buenos Aires, Granica, 1973.)
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1982 (originalmente, como artículo en *Art Bulletin*, 1940).
- LÉGER, Fernand, *Funciones de la pintura*. Barcelona, Paidós, 1990. (*Fonctions de la peinture*. Paris, Éditions Gonthier, 1965, reed. *À propos de cinéma*. Séguier, Carré Ciné, 1995).
- *À propos de cinéma. Essai sur la valeur plastique du film d'Abel Gance "La roue"*. *Peinture et cinéma*. Paris : Séguier, 1995.
- L'HERBIER, Marcel (dir.), *Intelligence du cinématographe*. Paris, Éditions Corrêa, 1946.
- LEIRENS, Jean, *Lé Cinéma et le temps*. Paris, Éditions du Cerf, 1954.

- LEMAITRE, Henri, *Beaux arts et cinéma*. Paris, Éditions du Cerf, 1956.
- LENNE, Gérard, *La muerte del cine : film/revolución*. Barcelona, Anagrama, 1974.
- LEPROHON, Pierre, *Jean Renoir*. Paris, Seghers, 1967.
- *Historia del Cine*. Madrid, Rialp, 1968.
- *Charles Chaplin*. Paris, Seguer, 1989 (Edition définitive, revue et complétée).
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*. Madrid, Editora Nacional, 1977.
- *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1993.
- LEUTRAT, Jean-Louis, *John Ford: "La prisonnière du désert": une tapisserie navajo*. Paris, Adam Biro, 1990.
- *Le cinéma en perspective: une histoire*. Paris, Nathan, 2000.
- LEVIN, Gail, "Edward Hopper: The influence of Theatre and Film", *Arts Magazine*, 55, octubre 1980.
- LÉVY-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*. Madrid, Siruela, 1998.
- LIEHM, Mira y LIEHM, Antonin J., *The most important art: Eastern European film after 1945*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1977.
- LINDSAY, Vachel, *El arte de la imagen en movimiento*. Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1995 (Nueva York, 1915 y 1922).
- "Jeroglíficos vistos a través del microscopio y del telescopio", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 50, junio 2005.
- LINDGREN, Ernest, *El arte del cine*. Madrid, Artola Editor, 1954.
- LOGA, Valerian von, "Las meninas. Ein Beitrag zur Ikonographie des Hauses Habsburg", en *Jahrbuch der Kunsthistorischen sammlungen des Allerhochster Kaiserhauses*, 28 (1909).
- LÓPEZ-REY, José, *Velázquez. El pintor de los pintores. La obra completa*. Köln, Edit. Taschen, Wildenstein Institute, 1998. (1ª edic., inglesa, 1979).
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1978 (Moscú, 1970).
- LYOTARD, Jean-François, *Les Transformateurs Duchamp*. Paris Galilée, 1977.
- *Discurso, Figura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979 (París, 1974).
- *Dispositivos pulsionales*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- MADRAZO, Pedro de, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. Madrid, Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1843.
- *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España...* Tomo de la Biblioteca "Arte y Letras". Barcelona, Editor Daniel Cortezo. 1884.
- MAKARIUS, Michel (ed.), Monográfico: De la lumière, *Revue d'esthétique*, nº 37, año 2000. Paris, Jean-Michel Place, 2000.
- MALDINEY, Henri, *Regard Prole Espace*. Lausanna, L'Age d'homme, 1994 (1973).
- MALEVICH, Kasimir, "Y ellos modelan rostros jubilosos sobre las pantallas", "El pintor y el cine" y "Las leyes pictóricas en la problemática del cine", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 41, junio 2002.
- MALRIEU, Philippe, *La construcción de lo imaginario*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971 (Bruselas, 1967).
- MALTIN, Leonard, *The Art of the Cinematographer*. New York, Dover Publications, 1978.
- MANCINI, Michele y PERRELLA, Giuseppe, *Michelangelo Antonioni, arquitectura de la visión*. Catania, Alef-Finnmedia, 1986.
- MANNONI, Laurent, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. Paris, Nathan, 1994.
- MANNONI, L., CAMPAGNONI, Donata Pesenti y ROBINSON, David, *Lumière et mouvement. Incunables de l'image animée 1420-1896*. XIV Edizione de le Giornale del Cinema Muto. Podenone, Cinematheque Française-Musée du Cinéma- Museo Nazionale del Cinema, 1995.

- MANVELL, Roger (ed.), *Experiment in film*. London, Grey Walls Press, 1949; New York, 1970; Arno Press, 1995.
- MARAVALL, José Antonio, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1987. (1ª edic. Guadarrama, 1960).
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- MARCHESINI, Alberto, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da "Accattone" al "Decameron"*. Firenze, la Nuova Italia, 1994
- MARÍAS, Fernando, (Ed.), *Otras Meninas*. Madrid, Ediciones Siruela, 1995.
- MARKIEWICZ, Henryk, "Ut pictura poesis: historia del topos y del problema", VV.AA. *Literatura y Pintura*, pgs. 51-86.
- MARROQUÍN, Francisco, *La pantalla y el telón: cine y teatro del porvenir*. Madrid, Editorial Cenit, 1935.
- MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1990.
- MARTÍNEZ, Josefina, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid. 1896-1920*. Madrid, Filmoteca Española y Consorcio Madrid 92, 1992.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, *Tendenci@s*. Murcia, Cendeac - Ad-Hoc Ensayo, 2005.
- MARZABAL, Íñigo, *Win Wenders*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- MAYER, August L., *Velázquez: A Catalogue Raisonné of the Pictures and Drawings*. London, Faber and Faber Limited, 1936.
- MEKAS, Jonas, *Diario de cine (El nacimiento del nuevo cine americano)*. Madrid, Fundamentos, 1975.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Historia del cine español*. Madrid, Rialp, 1976 (2 vol.).
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de las Ideas Estética en España*. Vol. II. Santander, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, 1940. (4 vol.).
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sentido y sinsentido*. Barcelona, Península, 2000 (París, 1948).
- *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires, Paidós, 1977 (París, 1960).
- METZ, Christian, *Lenguaje y cine*. Barcelona, Planeta, 1973.
- *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona, Paidós, 2001 (París, 1977).
- MILLER, Angela, *The Emprie of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*. Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- MITCHELL, W.J.T., *Iconology. Image, Test, Ideology*. Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- *Picture Theory: Essays on verbal and visual Representation*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- MITRY, Jean, *Histoire du cinéma: art et industrie*. Paris, Éditions Universitaires, 1967-1980. (5 vol.).
- *Estética y psicología del cine*. Madrid, Siglo XXI, 1984. (París 1963) (2 vol.).
- *Historia del cine experimental*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1974 (Milán, 1971).
- *La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje*. Madrid, Akal, 1990.
- MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión. Reseña de un artista*. Buenos Aires, Infinito, 1985.
- MOLES, Abraham, *Teoría de la información y percepción estética*. Madrid, Ediciones Júcar, 1975 (París 1976).
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1984 (2 vol.).
- MONACO, James, *American film now: the people, the power, the money, the movies...* New York, Oxford University Press, 1979
- *How to read a film: the art, technology, language, history and theory of film and media*. New York, Oxford University Press, 1981.
- MONEGAL, Antonio, "La imagen fugaz: el rastro de la visualidad en la escritura", en *Moenia*, 2 (1996).
- *Los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid, Tecnos, 1998.
- MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*. Barcelona, Paidós, 1993.

- MORÁN TURINA, Miguel y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Istmo, 1997.
- MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Paidós, 2001 (París, 1956).
- *El espíritu del tiempo: Ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid, Taurus, 1965.
- MOYA, Ramiro, "El trazado regulador y la perspectiva en *Las Meninas*", *Arquitectura*, 25 (1961), pgs. 3-12.
- MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*. London, Macmillan, 1989.
- NATALI, Maurizia, *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.
- NAVARRO, Antonio José y ALIAGA, Juan Vicente, (et al.). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid, Valdemar, 2002.
- NEIRA PIÑEIRO, M^a Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco/Libros, s.l., 2003.
- NICHOLS, Bill, *Maya Deren and the American Avant Garde*. Berkeley, University of California Press, 2001.
- NILSEN, Vladimir, *The Cinema as a Graphic Art: On a Theory of Representation in the Cinema*. New York, Hill and Wang, 1985 (London, 1937).
- NINEY, François (dir.), *Visions urbaines*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994.
- NOGUEZ, Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*. Paris, Éd. Paris expérimental, 1999 (Centre Pompidou, 1979).
- *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground américain. Histoire, économie, esthétique*. Paris, Klincksieck, 1985.
- ODIN, Roger., *Cinéma et production de sens*. Paris, Armand Colin Éditeur, 1990.
- ORSO, Steven N., "In the Presence of th Planet King: Studies in Art and Decoration at the Court of Philip IV" (tesis doctoral), Universidad de Princeton, 1978.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1980.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, M^a Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*. Barcelona, L.E.D.A., 1968 (1^a edic. Madrid, 1648. También hay edic. de Fco. J. Sánchez Cantón, 1956 y otra edic. crítica de Bonaventura Bassegoda i Hugas en Cátedra, 1990).
- PAÑI, Dominique, "Le cinéma est la peinture, le cinéma hait la peinture", en *Cahiers du cinéma*, n^o 421, juin 1989, pgs. 60-62.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El museo pictórico y Escala óptica*. III. *El parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, Aguilar, 1988. (1^a edic. de esta editorial, 1947; del volumen, 1724).
- PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona, Tusquets, 1973 (Leipzig-Berlín, 1927).
- *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 1972 (Nueva York, 1962).
- *Tomb sculpture : four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. New York, H.N. Abrams, 1992.
- "El estilo y el medio en la imagen cinematográfica", *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Barcelona, Paidós, 2000. (MIT 1995).
- PANTORBA, Bernardino de, *La vida y la obra de Velázquez*. Madrid, Compañía Bibliográfica Española, S.A., 1955.
- PARIS, Jean, *El espacio y la mirada*. Madrid, Taurus, 1967 (París, 1965).
- PASOLINI, Pier Paolo, *Écrits sur la peinture*. Paris, Carré, 1997.
- *La divina mimesis*. Barcelona, Ed. Icaria, 1976.
- PATER, Walter, *Estudios sobre arte y poesía*. Barcelon, Alba, 1999.
- PAVESE, Cesare, *El oficio de vivir*. Barcelona, Seix Barral, 1992 (Turín, 1952 y 1990).
- PEILLAUBE, R.P., *Les images*. Paris, s.e., 1910.

- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*. Madrid, Biblioteca Nueva, S.L., 2004.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón (dir.), *Bienal de la Imagen en Movimiento '90*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1990.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema: las rupturas del 68*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1988.
- *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en lasombra*. Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura Barroca en España (1600-1750)*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1996.
- PICÓN, J. Octavio, *Vida y obras de Don Diego Velázquez*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1899.
- PINEL, Vincent, *Louis Lumière: peintre et cinéaste*. Paris, Nathan, 1994.
- PIRANESI, Giambattista, *Parere sull'architettura. (Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre di M. Mariette aux auteurs de la Gazette Litteraire de l'Europe, inscrite nel Supplemento dell'istessa Gazzetta stampata Dimanche 4 novembre MDCCCLIV e Parere su l'Architettura, con una Prefazione ad un nuovo Trattato della introduzione e del progresso delle belle arti in Europe ne'tempi antichi)*. Roma, 1765.
- *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. (Ed. Juan Calatrava). Madrid, Akal, 1998.
- PIRENNE, Maurice, *Óptica, perspectiva, visión en la pintura, arquitectura y fotografía*. Buenos Aires, Víctor Lerú, 1974 (Cambridge, 1970).
- PITA ANDRADE, J.M. y BOROBIA GUERRERO, M.M., *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Barcelona, Madrid, Lunwerg Editores, 1994.
- PLAZA, Francisco J. de la y REDONDO, María José, *El cine: técnica y arte*. Madrid, Anaya, 1993.
- PODRO, Michael, *Los historiadores del arte críticos*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.
- PONZ, *Viage de España*. VI. Madrid, Vda. de Joaquín Ibarra, 1793. (Tercera impresión).
- POPPER, Frank. *L'Art cinétique*. Paris, Gauthier-Villards Éditeur, 1970.
- POSNER, Bruce, *Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1893-1941*. New York, Black Thistle Press/Anthology Film Archives, 2001.
- POYATOS, Fernando, *La comunicación no verbal*. Madrid, Ed. Istmo, 1994. (3 vol.).
- PRAZ, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus, 1979 (Washington, D.C., 1970).
- *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Madrid, Ediciones Siruela, 1989 (1964).
- PUDOVKIN, Vsevolod Illarionovich, *El actor en el film*. Buenos Aires, Losange, 1955.
- *Argumento y montaje: bases de un film*. Buenos Aires, Editorial Futuro, 1956.
- PUYAL, Alfonso, *Cinema y arte nuevo. La recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1937)*. Madrid, biblioteca Nueva, 2003.
- QUIGNARD, Pascal, *El sexo y el espanto*. Barcelona, Editorial Minúscula, 2005 (Gallimard, 1994).
- QUINTANA, Ángel, "Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte" en *Archivos de la Filmoteca*, nº 35, junio 2000.
- RABINOVITZ, Lauren, *Points of Resistance Women, Power & Politics in New York Avant-Garde Cinema, 1943-1971*. Chicago, University of Illinois Press, 1991.
- RAGGHIANI, Carlo L., *Arti della visione*. Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1952 e 1975. (3 vol.).
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1992.
- *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1993.
- *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*. Madrid, Siruela, 1998.

- *Edificios-cuerpo : cuerpo humano y arquitectura. Analogías, metáforas, derivaciones.* Madrid, Siruela, 2003.
- RANCIÈRE, Jaques, "Le cinéma comme la peinture" en *Cahiers du cinéma*, n° 531, Janvier 1999, pgs. 30-32.
- RAY, Man, *Autorretrato*. Barcelona, Alba, 2004 (Londres, 1963).
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996 (2 vol.).
- RENAN, Sheldon, *The Underground Film. An Introduction to the American Underground Film*. New York, Dutton, 1967.
- RENOIR, Jean, *Mi vida, mis films*. Valencia, Fernando Torres, 1975.
- RIAMBAU, Esteve, *Stanley Kubrick*. Madrid, Cátedra, 1990.
- RICHTER, Hans, *Dada: art and anti-art*. London, Thames and Hudson, 1965.
- *Hans Richter by Hans Richter*. London, Clve Gray, 1971.
- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones Europa, 1980 (París, 1975).
- RIEGL, Alois, *Problemas de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación*. (Prólogo de Ignasi de Solà-Morales, "Teoría e Historia del Arte en A. Riegl"). Barcelona, Gustavo Gili, 1980 (Berlín, 1893).
- *El arte industrial tardorromano*. Madrid, Ed. Antonio Machado, 1992.
- RIVERA, Juan Antonio, *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2003.
- ROHMER, Eric, *El gusto por la belleza*. Barcelona, Paidós, 2000 (París, 1984).
- *De Mozart en Beethoven. Ensayo sobre la noción de profundidad en la música*. Madrid, Árdora Ediciones, 2000.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero, (Eds.), *Fuentes y documentos del cine: la estética, las escuelas y los movimientos*. Barcelona, Fontamara, 1985.
- *Textos y manifiestos del Cine*. Madrid, Cátedra, 1989.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquín, ALDAZÁBAL BARDAJÍ, Peio y ALDAZÁBAL SERGIO, Milagros (eds.), *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. (III Congreso de la AEHC, Asociación Española de Historiadores del Cine). San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991.
- RONDOLINO, Gianni, *L'occhio tagliato. Documento del cinema dadista e surrealista*. Torino, Martano, 1972.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Octobre. Écriture et idéologie*. Paris, Éditions Albatros, 1976.
- *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- *Écraniques. Le film du texte*. Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.
- *Écrire l'espace*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.
- ROTHA, Paul y GRIFFITH, Richard, *El cine hasta hoy. Panorama del cine mundial*. Barcelona, Plaza & Janés, 1964.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *El arte ensimismado*. Barcelona, Ed. Ariel, 1963.
- *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona, Ed. Península, 1969.
- RUDRAUF, L., *L'Annonciation*. Paris, Grou-Radenez, 1943.
- RUIZ BAÑOS, Sagrario, CERVERA SALINAS, Vicente y RODRÍGUEZ MUÑOZ, Aurelio, *El compás de los sentidos : (cine y estética)*. Murcia, Universidad de Murcia, 1998.
- RUSSETT, Robert and STARR, *Experimental Animation. An Illustrated Anthology*. New York, Da Capo Press, 1988 (1976).
- SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial*. México, Siglo XXI, 1972.
- SALT, Barry, *Films Style and Technology: History and Analysis*. London, Starword, 1992.
- SALTILLO, Marqués de, "En torno a Las meninas y sus personajes", en *Arte Español*, (1944), pgs. 125-133.

- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Velázquez. Las Meninas y sus personajes*. Barcelona, Edit. Juventud S.A. 1943.
- *La espiritualidad de Velázquez*. Oviedo, 1943.
- “New facts about Velázquez”, en *Burlington Magazine*, diciembre de 1945. pgs. 289-293.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.
- *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988.
- *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona, Planeta, 1996.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “En torno a algunos problemas de historiografía del cine” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 29, junio 1998.
- *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, Paidós, 2004.
- SANDLER Irving, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del Expresionismo Abstracto*. Madrid, Alianza, 1996.
- SANTOS FONTENLA, César, *El musical americano*. Madrid, Akal, 1973.
- Francis Coppola. Madrid, Ediciones JC, 1980.
- SARTRE, Jean Paul, *La imaginación*. Madrid, Sarpe, 1984 (1936).
- *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid, Alianza, 1971 (1939).
- *Lo imaginario : psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Losada, 1968 (1940).
- SAYAG, Alain (dir.), *Cinéma dadaïste et surréaliste*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1976.
- *László Moholy-Nagy. Compositions lumineuses 1922-1943*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995.
- SAXL, Fritz, “Velázquez and Philip IV” en *Lectures*, pgs. 311-324.
- SCHLOSSER, Julius, *La literatura artística. Manuel de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid, Ed. cátedra, 1976 (Viena, 1921).
- SCOTT, James F., *El cine: un arte compartido*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1979.
- SCOTT, Jonathan , *Piranesi*. London, Academy Editions, 1975
- SEGER, Linda, *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, Ed. Rialp, 1991 (New York 1987).
- SHARP, Dennis, *The Picture Palace and the other buildings for the movies*. London, Hug Evelyn, 1969.
- SITNEY, P. Adams, (dir.) *Film Culture Reader*. New York, Praeger, 1970.
- *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*. New York, Oxford University Press, 1974.
- *The Avang-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*. New York: at the University Press, Anthology Film Archives, 1978.
- *Modernist Montage. The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*. New York, Columbia University Press, 1990.
- SMITH, Greg M., *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- SOLANA, Guillermo, *El Impresionismo*. Madrid, Anaya, 1991.
- (et. al.), *El Surrealismo y sus imágenes*. Madrid, Fundación Mapfre Vida, 2002.
- SOEHNER, Halldor, “Las Meninas”, en *Münchner Sahrbuch der Bildenden Kunst*, 16 (1965) pgs. 149-169.
- SORLIN, Pierre, *Sociología del cine : la apertura para la historia de mañana*. México : Fondo de Cultura Económica, 1985.
- *Esthétiques de l'audiovisuel*. Paris, Nathan, 1992.
- *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Barcelona, Paidós, 1996.
- *El "siglo" de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires, La Marca, 2004.

- SOURIAU, Etienne, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965 (1947).
- SOURIAU, Etienne, et al., *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.
- SPOTO, Donald, *Alfred Hitchcock : El lado oscuro de un genio*. Barcelona, Ultramar, 1990.
- STAEHLIN, Carlos, *Evolución de un esquema temporal filmico de 1908 a 1980*. Murcia, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia-Cátedra de Cinematografía, 1981.
- STAM, Robert, *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 2001 (Massachussets, 2000).
- STAUFFACHER, Frank (dir.), *Art in cinema*. A Symposium of the Avant-Garde Film at the San Francisco Museum of Art. San Francisco, Art in Cinema Society, 1947; New York, Arno Press, 1968.
- STEINER, *The Colors of Rhetoric*. Chicago University Press, 1982.
- "Art and Literature" en *Poetics Today*, 10, 1, Primavera 1989.
- STEPHENSON, Ralph y DEBRUX, J.R., *El cine como arte*. Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1973.
- STENDHAL, *Del amor*. (Con ensayo de Ortega y Gasset, *Amor en Stendhal*, 1926). Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1973.
- STERNE, Laurence, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Mr. Yorick*. Madrid, Santillana, S.A. (Alfaguara), 1997.
- STIRLING-MAXWELL, William, *Annals of the Artist of Spain*. London, John C. Nimmo, 1891. (1ª edic. 1848).
- *Velazquez and His Works*. London, John W. Parker and son, west strand, 1855.
- *Velazquez et ses oeuvres*. Paris, Vve. S. Renourd, Libraire, 1865.
- STOICHITA, Victor I., *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid. Siruela, 2006.
- STORARO, Vittorio, *Scrivere con la luce. La Luce; I Colori; Gli Elementi*. Milano, Electa-Accademia dell'Immagine-Aurea, 2001, 2002 y 2003.
- STORARO, Vittorio y COVILI, Gino, *Il segno di un destino. The sign of a Destiny*. Milano, Mondadori Electa, 2005. Recoge además la exposición celebrada en la Sala della Regina del Palazzo Montecitorio en Roma, donde se relacionan ciertas películas de Storaro, cuadros que le inspiraron y poemas de Vico Faggi.
- SUÁREZ, Juan Antonio, "Vachel Lindsay: el cine y los jeroglíficos de la modernidad", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 50, junio 2005.
- SUDRE, Alain-Alcide, *Dialogues théoriques avec Maya Deren*. Paris, L'Harmattan Édition, 1996.
- TAFURI, Manfredo, *Teorías e historia de la arquitectura*. Barcelona, Editorial Laia, 1977 (Bari, 1970).
- *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984. (Turín, 1980).
- "Borromini e Piranesi: La città come 'ordine infranto'", en Alessandro Bettagno, *Piranesi. Tra Venezia e l'Europa*. Firenze, Leos Olschiki, 1983.
- TALENS, Jenaro, *El ojo tachado*. Madrid, Cátedra, 1986.
- TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (coord. et al.), *Historia General del Cine*. Madrid, Cátedra, 1998. (12 vol.).
- TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Rialp, 1991.
- *Andréi Rubliov*. Salamanca, Ed. Sígueme, 2006.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética*. Madrid, Akal, 1987-89-91 (3 vol.) (Varsovia, 1970).
- *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos, 2002.
- TAYLOR, Richard, *Film propaganda: Soviet Russian and Nazy Germany*. London, Croom Helm, 1979.

- TEJEDA GARCÍA, Carlos, *Arte en fotogramas: cine realizado por artistas*. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Tesis inéditas, 2001.
- TIERNO GALVÁN, Enrique, *Desde el espectáculo a la trivialización*. Madrid, Taurus, 1961.
- TIRARD, Laurent, *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona, Paidós, 2003.
- TOLAND, Greg, “L’Opérateur de prises de vue”, en *La Revue du cinéma*. Paris, Nouvelle Série, 1947.
- TOLNAY, Charles de, “Velázquez Las Hilanderas and Las Meninas (An Interpretation)” en *Gazette des Beaux-Arts*, 35 (1949), pgs. 21-38.
- TOMÁS, Facundo, *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid, A. Machado Libros, 2005.
- TOULET, Emmanuelle (dir.), *Le Cinéma au rendez-vous des arts*. Paris, BNF, 1995.
- TORMO Y MONZÓ, Elías, “Un resumen de Velázquez”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. (1940), pgs. 135-150.
- TRAPIER, Elizabeth du Gue, *Velázquez*. Nueva York, Hispanic Society, 1948.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral, 1982.
- TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1974 (París, 1966).
- TURIM, Maureen, *Abstraction in Avant-garde Films*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.
- TYLER, Parker, *Classics of the foreign film: a pictorial treasury*. London, Spring Books, 1966 (New York, 1962).
- *Cine Underground: historia crítica*. Barcelona, Planeta, 1973.
- USAI, Paolo Cherchi, *La muerte del cine: historia y memoria cultural en el medioevo digital*. Barcelona, Laertes, 2005.
- UTRERA, Rafael, *García Lorca y el cinema: lienzo de plata para un viaje a la luna*. Sevilla, Edisur, 1983.
- UTRERA, Rafael y GUARINOS, Virginia, *Televisión, teatro y cine*. Sevilla, Facultad de Comunicación, 2003.
- VV.AA., “Baroque et cinéma”, *Études cinématographiques* 1-2. Paris, Minard-Lettres modernes, 1960.
- VV.AA., *Nouvelle Vague : cien nombres para una nueva ola*. Valencia, Fernando Torres, 1984.
- VV.AA., *Actes du colloque Peinture et cinéma Quimper mars 87* (extraits). Quimper, Association Gros Plan, 1990.
- VV.AA., *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, Edit. Alpuerto, 1991. (Ponencias editadas con ocasión de las V Jornadas de Arte organizadas por el Dpº de Hª del Arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos C.S.I.C., 10-14.12.1990).
- VV.AA., *Jackson Pollock. New Approaches*. New York, The Museum of Modern Art, 1999. Publicado con motivo de la exposición *Jackson Pollock* en el MOMA, 1.Noviembre.1998 – 2.Febrero.1999.
- VV.AA., “Cine de verano”, *Arte y Parte*. Santander, agosto-septiembre 2000, nº 28.
- VV.AA., *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros, s.l., 2000.
- VV.AA., *Théories du cinéma. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2001.
- VV.AA., *Acerca de Andrei Tarkovski*. Madrid, Ediciones Jaguar, 2001.
- VV.AA., *Programas de mano del ciclo Cine y Pintura*, Filmoteca Española, 2002.
- VV.AA., “La poesía del cine”, *Litoral*. Málaga, 2003, nº 235.
- VV.AA., *Impressionnisme et naissance du Cinématographe*. Lyon, Fage éditions – Musée des Beaux-Arts, 2005.
- VALE, Eugene, *Técnicas de guión para cine y televisión*. Barcelona, Gedisa, 1985.
- VALLEJO, César, *Poesía completa*. (Edición de Antonio Merino). Madrid, Akal, 1998.

- VANCHERI, Luc, *Figuration de l'inhumain. Essai sur le devenir-accessoire de l'homme filmique*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.
- VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, Paidós, 1996.
- VARIA VELAZQUEÑA, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Publicaciones de la Dirección Gral. de Bellas Artes, 1960. (Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte 1669-1990. Planeada, dirigida y anotada por don Antonio Gallego y Burín).
- VAN GOGH, Vincent, *Cartas a Theo*. Barcelona, Idea Books, 1998.
- VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid, Cátedra, 2005 (Fiorenza, 1568).
- VEN, Cornelis van de, *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Madrid, Cátedra, 1981 (Assen, 1977).
- VENTURI, Lionello, *Historia de la crítica del arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- VERNET, Marc, *Figures de l'absence*. Paris, Ed. de l'Etoile, 1988.
- VERTOV, Dziga, *Cine-ojo*. Madrid, Fundamentos, 1974.
- *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona, Labor, 1974.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, *Carl Theodor Dreyer*. Madrid, Cátedra, 1997.
- VILLAFANE, Justo y MINGUEZ, Norberto, *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid, Pirámide, 1996.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, *Cinema: técnica y estética del arte nuevo*. Madrid, Dossat, 1954.
- *Arte, cine y sociedad*. Madrid, Ediciones J.C. 1991.
- *Charles Chaplin: el genio del cine*. Barcelona, ABC, 2003.
- VIOLA, Bill, "Je ne sais pas ce à quoi je ressemble", en Michel Makarius (ed.), monográfico: De la lumière, *Revue d'esthétique*, nº 37, año 2000.
- VIRILIO, Paul, *La máquina visión*. Madrid, Cátedra, 1989.
- VIRMAUX, Alain et Odette, *Les Surréalistes et le cinéma*. Paris, Éditions Seghers, 1976.
- VOGEL, Amos, *Film as a Subversive Art*. New York, Random House, 1974.
- VOLPE, Galvano della, *Crítica del gusto*. Barcelona, Seix Barral, 1966 (Milán, 1960).
- *Historia del gusto*. Madrid, Visor- Ed. Antonio Machado, 1987 (Roma 1971).
- WASKO, Janet, *Movies and Money: Financing the American Film Industry*. Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1982.
- WEES, William C., *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley, University of California Press, 1992.
- WEINRICHTER, Antonio, *Emociones formales. El cine de Atom Egoyam*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995
- WELLEK, René y WARREN, Austin, *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1993 (Nueva York, 1959).
- WENDEN, David John, *The Birth of the Movies*. New York, E.P. Dutton, 1974.
- WILTON-ELY, John, *Giovanni Battista Piranesi. The Polemical Works*. England, Gregg International, 1972.
- *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London, Thames and Hudson, 1978.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona, Península, 1987, (1754).
- *Historia del arte en la antigüedad. Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Barcelona, Orbis, 1985.
- WITTKOWER, Rudolf, *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (Londres, 1974-78).
- *Gian Lorenzo Bernini : El escultor del barroco romano*. Madrid, Alianza, 1990. London : Oxford University Press, 1980.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1994.
- WYVER, John, *La imagen en movimiento. Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*. Valencia, Ed. Filmoteca, colección documentos, nº 2, Filmoteca Generalitat Valenciana – IVAECM, 1992.

- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid, Espasa Calpe, 1924 (Munich, 1915).
- *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, Paidós, 1991.
- WOLLHEIM, Richard, *El arte y sus objetos*. Barcelona, Seix Barral, 1972 (Nueva York, 1968).
- WOLLEN, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington and London, Indiana University Press, 1969.
- WOOLF, Virginia, "El Cine y la realidad" en *Litoral*. Málaga, 2003, nº 235.
- YATES, Steve (Ed.), *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*. New York, E.P. Dutton, 1970.
- YOURCENAR, Marguerite, *A beneficio de inventario*. Madrid, Alfaguara, 1987.
- ZARCO DEL VALLE, M., *Datos documentales para la historia del arte español*. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1916.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Paisajes de la forma*. Madrid, Cátedra, 1994.
- *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós, 1996.

FILMOGRAFÍA

Reseñamos aquí los títulos mencionados en el texto, así como otros que mantienen planteamientos semejantes o bien forman parte ya de esas citas inevitables entre cine y pintura. Debemos hacer mención a los catálogos en relación con el cine, referidos en la bibliografía anterior, fundamentalmente el de Posner, y los dos centrados en el Centro Pompidou, el editado por Jean-Michel Bouhours *L'Art du mouvement* y el catálogo de la exposición *Le mouvement des images*, de los cuales sólo hacemos referencia aquí a unas pocas películas.

- A bout de soufflé (Al final de la escapada)*. Jean-Luc Godard, Francia, 1960.
A través de los olivos. Abbas Kiarostami, Irán, 1994.
Abajo el telón (Cradle Will Rock). Tim Robbins, EE UU, 1999.
Aceros (Acciaio). Walter Ruttmann, It/Al, 1933.
Acorazado Potemkin, El (Bronenosets Potyomkin). S.M. Eisenstein, URSS, 1925.
Adjuster, The, (El Liquidador). Atom Egoyan, Canadá, 1991.
Afinidades electivas, Las (Le Affinità Elettive). Paolo y Vittorio Taviani, Italia/Francia, 1996.
Alexander Nevsky. S.M. Eisenstein, URSS, 1938.
All the Vermeers in New York. Jon Jost, EE UU, 1990.
Allegretto. Radio Dynamics. Oscar Fischinger, EE UU, 1936.
Allures. Jordan Belson, 1963.
Alumbramiento. Víctor Erice, Cortometraje contenido en *Ten Minutes Older* (2002), donde también participan Wenders, Herzog, Aki Kaurismaki, Chen Kaige, Jarmush y Spike Lee.
Amanecer (Sunrise). F.W. Murnau, EEUU, 1927.
Amantes de Montparnasse, Los (Montparnasse 19). Jacques Becker, Francia, 1958.
Amants du Pont-Neuf, Les (Los amantes de Pont-Neuf). Leos Carax, Francia, 1988/91
Amelie. Jean-Pierre Jeunet, Francia, 2001
American March, An. Oskar Fischinger, 1941.
Americano en París, Un (American in Paris, An). Vincente Minnelli, EE UU, 1951.
Amigo americano, El (Der Amerikanische Freund). Win Wenders, Al (RFA), 1977.
Amistades peligrosas, Las (Dangerous Liaisons). Stephen Frears, EE UU, 1988.
Amores perros. Alejandro González Iñárritu, México, 2000.
Andrei Rublev. Andrei Tarkovski, URSS, 1966.
Anémic Cinéma. Marcel Duchamp, Francia, 1925.
Angel azul, El (Der blaue Engel). Josef von Sternberg, EE UU, 1930.
Anna Christie. Clarence Brown, EE UU, 1930.
Año pasado en Marienband, El (L'année dernière a Marienbad). Alain Resnais, Francia, 1961.
Apicultor, El (O melissokomos). Theo Angelopoulos, Grecia, 1986.
Ararat. Atom Egoyan, Canadá/Francia, 2002.
Around is around. Norman McLaren, Canadá, 1951.
Arrebato. Iván Zulueta, España, 1979.
Art of Mirrors. Derek Jarman, 1973.
Art Make Up. Bruce Nauman, 1967-68
Asalto y robo de un tren (The Great Train Robbery). Edwin S. Porter, EE UU, 1903.
Atalante, L'. Jean Vigo, Francia, 1934.
Avaricia (Greed). Erich von Stroheim, EE UU, 1923.
Avenging Conscience (Conciencia vengadora). D.W. Griffith, EE UU, 1914.
Aventura, La (L'Avventura). Michelangelo Antonioni, Italia, 1960.
- Baby of Mâcon, The*. Peter Greenaway, GB/Hol/Fr/Al, 1993.
Bagdad Café. Percy Aldon, Alemania (RFA), 1987
Bal, Le. Ettore Scola, Fr/It, 1982.
Ballet mécanique. Fernand Léger, Dudley Murphy, Francia, 1924.

Barry Lyndon. Stanley Kubrick, Gran Bretaña, 1975.
Basquiat. Julian Schnabel, EE UU, 1995.
Begone Dull Care (Caprice en couleurs). Norman McLaren, 1949.
Bella mentirosa, La (La belle noiseuse). Jacques Rivette, Francia, 1991.
Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Berlin Symphonie einer Grosstadt). Walter Ruttmann, Alemania, 1927.
Bigger Splash. A. Jack Hazan, Gran Bretaña, 1975.
Birth of the Flag. Claes Oldenburg, 1974.
Birth of a Robot. Len Lye, G.B., 1935.
Blind Husbands. Erich von Stroheim, EE UU, 1920.
Blinkity Blank. Norman McLaren, Canadá, 1955.
Blow up. Michelangelo Antonioni, Gran Bretaña, 1966.
Blue Velvet. David Lynch, EE UU, 1986.
Bob. Chuck Close, 1973.
Borinage. Joris Ivens, Bélgica, 1933.
Branding. Joris Ivens, Holanda, 1928.
Brigadoon. Vincente Minnelli, EE UU, 1954.
Broadway Danny Rose. Woody Allen, EE UU, 1984.
Broken Blossoms (La culpa ajena). D.W. Griffith, EE UU, 1919.
Bruine Squamma. Claudine Eizykman, 1972-77.

Cabaret. Bob Fosse, EE UU, 1972.
Caché (Hidden). Michael Haneke, Fr/Aus/Al/It, 2005.
Camino a la perdición (Road to Perdition). Sam Mendes, EE UU, 2002.
Cantando bajo la lluvia (Singin' in th rain). Stanley Donen, Gene Kelly, EE UU, 1952.
Caravaggio. Derek Jarman, Gran Bretaña, 1986.
Carl Th. Dreyer: My Work. Torben Skjodt Jensen, Dinamarca, 1995.
Carne viva, En (In the Cut). Jane Campion, Australia, EE UU, GB, 2003
Caro Diario. Nanni Moretti, It/Fr, 1994.
Carpaccio. La Leggenda di Sant'Orsole. Luciano Emmer, Italia, 1948.
Casablanca. Michael Curtiz, EE UU, 1942.
Caspar David Friedrich. Peter Schamoni, Alemania, 1986.
Ceux de chez nous. Sacha Guitry, Francia, 1915 (sonorizada 1953).
Cezanne's Eye. Michael Mazière, 1982-88.
Chambre en ville, Une. Jacques Demy, Francia, 1982.
Champs de Mars. Edison Manufacturing : James White, William Heise, EE UU, 1900.
Chaplin comedies. Charles Chaplin, EE UU, 1916, 1917, 1918
Chartres Series. Stan Brakhage, 1994.
Chelsea Girls, The. Andy Warhol, 1966.
Chica de la fábrica de cerillas, La (Tulitikutehtaan tyttö). Aki Kaurimäki, Fin/Suecia, 1990.
Chica del puente, La (La fille sur le pont). Patrice Leconte, Francia, 1999.
Chinoise, La. Jean-Luc Godard, 1967.
Choose me (Elígeme). Alan Rudolph, EE UU, 1984.
Chronique d'un été. Jean Rouch, Francia, 1962.
Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin). Win Wenders, Al (RFA)/Fr, 1987.
5000 dedos de Dr. T, Los (5000 Fingers of Dr T, The). Roy Rowland, EE UU, 1953.
Cinégraphique sur une Arabesque. Germaine Dulac, Francia, 1929.
Cinérythmes (1-11). Oscar Fischinger, Alemania, 1930-32.
Cinq minutes de cinéma pur. Henri Chomette, Francia, 1925.
Circle. Oscar Fischinger, Alemania, 1933.
City Lights. Charles Chaplin, EE UU, 1931.
Ciudadano Kane (Citizen Kane). Orson Welles, EE UU, 1941.
Clef de l'Horloge (un poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters). Marcel Broodthaers, 1957.

Cocinero, el ladrón, su mujer y su amante, El (The cook, the thief, his wife and her lover). Peter Greenaway, Gran Bretaña, 1989.
Cœur fidèle. Jean Epstein, Francia, 1923.
Colour Box, A. Len Lye, Gran Bretaña, 1935.
Colour Cry. Len Lye, EE UU, 1952.
Colour Flight. Len Lye, 1938.
Comida sobre la hierba, Le (Le déjeuner sur l'herbe). Jean Renoir, Francia, 1959.
Confession. Alexander Sokurov, 1998.
Conformista, El (Il conformista). Bernardo Bertolucci, It/Fr/Al(RFA), 1969.
Conspiración de mujeres (Drowning by numbers). Peter Greenaway, Gran Bretaña, 1987.
Contraté a un asesino a sueldo (I Hired a Contract Killer). Aki Kaurismäki, Finland, 1990-91.
Contrato del dibujante, El (The Draughtsman's Contract). Peter Greenaway, G B, 1982.
Cool World, The. Shirley Clarke, EE UU, 1963.
Coquille et le clergyman, La. Germaine Dulac, Francia, 1928.
Corazón en invierno, Un (Un coeur en hiver). Claude Sautet, Francia, 1992.
Corazonada (One from the heart). Francis Ford Coppola, EE UU, 1982.
Cosas que nunca te dije (Things I never told you). Isabel Coixet, España/EE UU, 1995

Daddy. Niki de Saint Phalle, 1973.
Dancer in the Dark (Bailando en la oscuridad). Lars von Trier, Dinamarca/Suecia, 2000.
Declive del imperio americano, El (Le Déclin de l'empire américain). Denys Arcand, Can, 1986.
Delicatessen. Jeunet y Caro, Francia, 1990.
Dentro. Rodrigo Cortés, España, 2001.
Derrida. Kirby Dick y Amy Ziering Kofman, 2002.
Desierto rojo, El (Deserto Rosso). Michelangelo Antonioni, It/Fr, 1964.
Día de campo, Un, (Une partie de campagne). Jean Renoir, Francia, 1936.
Dies Irae (Vredens Dag). Carl Theodor Dreyer, Dinamarca, 1943.
Dimanche à Pekin. Chris Marker, Francia, 1956.
Disc 927. Germaine Dulac, Francia, 1927.
Doble vida de Verónica, La (La double vie de Véronique). Krzysztof Kieslowski, FR/Pol, 1991.
Dog Star Man. Stan Brakhage, 1961.
Dogville. Lars von Trier, GB/EE.UU/Noruega/Finlandia, Alemania, 2003.
Dollar Dance. Norman McLaren, Canadá, 1943.
Dolls. Takeshi Kitano, Japón, 2002.
Domingo en el campo, Un (Un dimanche à la campagne). Bertrand Tavernier, Francia, 1984.
Dreams that Money can buy. Hans Richter, EE UU, 1946.
Drifters. John Grierson, GB, 1929.
Drugstore Cowboy. Gus van Sant, EE UU, 1989.
Duelistas, Los, (The duelists). Ridley Scott, Gran Bretaña, 1977.
Dulce porvenir, El (The Sweet Hereafter). Atom Egoyan, Canadá, 1997.

Early Abstractions. Harry Smith, EE UU, 1939-1957.
Ébrio de mujeres y pintura (Chihwaseon). Im Kwon-Taek, corea del Sur, 2002.
Eclipse, El (L'Eclisse). Michelangelo Antonioni, It/Fr, 1962.
Edad de la inocencia, La (The age of innocence). Martin Scorsese, EE UU, 1993.
Edad de Oro, La (L'âge d'or). Luis Buñuel, Francia, 1930.
Edward Munch. Peter Watkins, Suecia-Noruega, 1973-76.
Eiffel Tower from Trocadero Palace. Edison Manufacturing: James White, Villiam Heise, 1900.
Eldorado. Marcel L'Herbier, Francia, 1921.
Éloge de l'amour. Jean-Luc Godard, Suiza/Francia, 2001.
Emak Bakia (Cinépoème). Man Ray, Francia, 1926.
Emily, Greensboro. Andrés Sanz, España, 1995
Enrique V (Henry V). Laurence Olivier, GB, 1944.
Entreacte. René Clair, Francia, 1924.
Essai cinématographique : Atelier du Val-de-Grâce. Man Ray, 1936

Essai cinématographique : La Garoupe. Man Ray, 1937
Essai cinématographique : Poison. Man Ray, 1933-35.
Estrategia de la araña, La (Strategia del Ragno). Bernardo Bertolucci, Italia, 1970.
Estudiante de Praga, El (Der Student von Prag). Henrik Galeen, Alemania, 1926.
Espíritu de la colmena, El. Víctor Erice, España, 1973.
Etoile de mer, L'. Man Ray, Francia, 1929.
Europa. Lars von Trier, Dinamarca, 1991.
Evangelio según san Mateo, El (Il vangelo secondo Matteo). Pier Paolo Pasolini, Italia, 1964.
Evening Star. Ted Nemeth, EE UU, 1937.
Every day except Christmas. Lindsay Anderson, GB, 1958.
Excalibur. John Boorman, Gran Bretaña, 1981.
Exótica. Atom Egoyan, Canadá, 1994.
Extraños en el Paraíso (Stranger Than Paradise). Jim Jarmusch, EE UU/Al (RFA), 1984.

Faces. John Cassavetes, EE UU, 1966.
Fausto. F.W. Murnau. Alemania, 1926.
Favoritos de la luna, Los (Les Favoris de la lune). Otar Iosseliani, Francia, 1984.
Femme de nulle part, La. Louis Delluc, Francia, 1922.
Fiddle-de-Dee. Norman McLaren, 1947.
Film. Samuel Beckett y Alan Schneider, EE UU, 1963.
Film nº 3. Harry Smith, 1950.
Filmkomposition I/22, II/22. Werner Graeff, 1922-1977.
Filmstudie. Hans Richter, Alemania, 1926.
Film-tract: nº 1968. Gérard Fromanger, 1968.
Final de la violencia, El (The End of Violence). Win Wenders, EE UU/Fr/Al, 1997.
Fingall's Cave. Slavo Vorkapich, EE UU, 1932.
Finis Terrae. Jean Epstein, 1929.
Fireworks. Kenneth Anger, 1947.
Flamenco. Carlos Saura, España, 1994.
Flesh of Morning. Stan Brakage, EE UU, 1957.
Foolish Wives (Esposas frívolas). Erich von Stroheim, EE UU, 1922.
Footlight Parade – Waterfall. Busby Berkeley, EE UU, 1934.
Forajidos (The Killers). Robert Siodmak, EE UU, 1946.
Forest Murmures. Slavo Vorkapich, EE UU, 1931.
Form Phases I,II,IV. Robert Breer, 1952-53-54.
Fox Chase, The. Len Lye, EE UU, 1953.
Frame. Richard Serra, 1969.
Fraude (F for Fake). Orson Welles, Francia-Alemania, 1975.
Free Radicals. Len Lye, EE UU, 1958.
French Can Can. Jean Renoir, Francia, 1955.
French Connection, The. William Friedkin, EE UU, 1971.
Frida, naturaleza viva. Paul Leduc, 1984.
Frida. Julie Taymor, EE UU/Canadá, 2002.

Gabinete del Dr. Caligari, El (Das kabinett des Dr. Caligari). Robert Wiene, Alemania, 1919.
Garden of Luxor. Derek Jarman, GB, 1972.
Gatopardo, El (Il gattopardo). Luchino Visconti, Italia, 1963.
Gertrud. Carl Th. Dreyer, Din, 1964.
Giovinezza, giovinezza. Franco Rossi, Italia, 1969.
Glenn Falls Sequence. Douglas Crockwell, EE UU, 1937-46.
Gnir Rednow. Joseph Cornell, 1955.
Gold Diggers of 1935 – Lullaby of Happiness. Busby Berkeley, EE UU, 1935.
Golem, El (Der Golem). Paul Wegener-Carl Boese, Al, 1914.
Goya en Burdeos. Carlos Saura, Italia/España, 1999.
Granja de Sachem, La (At Sachem Farm). John Huddles, EE UU, 1998.

Great Ice Cream Robbery, The. Claes Oldenburg, 1971.
Grito, El (Il grido). Michelangelo Antonioni, Italia, 1956.
Grito de la sirena, El. Jesús del Real, España, 1990.

Hallelujah the Hills. Adolphas Mekas, EE UU, 1963.
Hand Catching Lead. Richard Serra, 1968.
Hand Lead Fulcrum. Richard Serra, 1968.
Haut sur ces montagnes, La. Norman McLaren, 1945.
Häxan (La brujería a través de los tiempos). Benjamin Christensen, Suecia, 1922.
H2 O. Ralph Steiner, EE UU, 1938.
Heaven and Earth Magic. Harry Smith, 1950-61.
Hen Hop. Norman McLaren, Canadá, 1942.
Hierro 3 (bin-jip). Kim-Ki Duk, Corea del Sur, 2004.
Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Francia, 1959.
Histoire(s) du Cinéma (1988-1998) : Moments choisis des Histoire(s) du cinema. Jean-Luc Godard, Francia, 2000).
Hombre de Aran, El (Man of Aran). Robert J. Flaherty, GB, 1934.
Hombre de la cámara, El (Tchelovek s Kinoapparaton). Dziga Vertov, URSS, 1929.
Hommage to Jean Tinguely. Robert Breer, 1960.
Homme qui lèche, L'. Christian Boltanski, 1969.
Hoppity Pop. Norman McLaren, Canadá, 1946.
Horas, Las (The Hours). Stephen Daldry, EE UU, 2002.
Hubert Robert: una vida afortunada (Robert: Schastlivaya Zhizn). Alexander Sokurov, 1996.
Huelga, La (Stachka). S.M. Eisenstein, URSS, 1924.

Images pour Debussy. Jean Mitry, Francia, 1952.
Impossible Convicts. G.W. "Billy" Bitzer, EE UU, 1905.
Impresiones en la alta atmósfera. José Antonio Sistiaga, 1989.
In the Mood for Love. Wong Kar-Wai, Francia/China, 2000.
Infancia de Iván, La (Ivanovo Dietstvo). Andrei Tarkowski, URSS, 1962.
Inflation. Hans Richter, Alemania, 1927.
Inglesa y el Duque, La. Eric Rohmer, Francia, 2001.
Inhumanine, L'. Marcel L'Herbier, Francia, 1923.
Inserts. John Byrum, GB, 1975.
Intacto. Juan Carlos Fresnadillo, España, 2001.
Intermittences non régulières de E.J. Marey. Jean-Michel Bouhours, 1978.
Intolerancia (Intolerance). D.W. Griffith, EE UU, 1916.
Invasiones bárbaras, Las (Les invasions barbares). Denys Arcand, Canadá/Francia, 2003
Isla, La (Seom). Kim-Ki Duk, Corea del Sur, 1999
Iván el Terrible/La conjura de los Boyardos (Ivan Grozni). S.M. Eisenstein, URSS, 1944-45.

Jackson Pollock. Hans Namuth, 1950/51.
Jesús de Montreal. Denys Arcand, Canadá, 1989.
Jeux de reflets, de lumière et de vitesse (Juegos de reflejos, de luz y de velocidad). Chomette 1923-25.
Jour se lève, Le. Marcel Carné, Francia, 1939.
Journal d'un curé de campagne (El diario de un cura rural). Robert Bresson, Francia, 1950.
Joven de la Perla, La (Girl with a Pearl Earring). Tod Heynes, GB, 2003.
Ju Dou (Semilla de crisantemo). Zhang Yimou, Japón/China, 1990.
Juego luminoso: negro, blanco, gris. (Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau). László Moholy-Nagy, 1930.

Kaleidoscope. Len Lye, G.B., 1935.
Keaton Comedies. Buster Keaton, EE UU, 1920.
Kermés heroica, La, (La Kermesse héroïque). Jacques Feyder, Francia, 1936.

Kino Pravda. Dziga Vertov, URSS, 1922.
Komposition in blau. Oskar Fischinger, Alemania, 1933.
Koyaanisqatsi. Godfrey Regio, EE UU, 1983.
Kreise. Oskar Fischinger, 1933.

Lacrima Crhisti. Téó Hernández, 1979-80.
Lancelot du Lac. Robert Bresson, Fr/It, 1974.
Lapis. James Whitney, 1963.
Last Picture Show, The. Peter Bogdanovich, EE UU, 1971.
Laura. Otto Preminger, EE UU, 1944.
Lead Shoes, The. Sydney Peterson, 1949.
Lejos del cielo (Far from Heaven). Todd Haynes, EE UU/Francia, 2002.
Léolo. Jean-Claude Lauzon, Canadá, 1992.
Lights Rhythms. Francis Bruguière, Oswald Blakeston, 1929-30.
Linoleum. Robert Rauschenberg, 1966.
Little Fugitive, The. Morris Engel, EE UU, 1953.
Little Phantasy on a 19th Century Painting. Norman McLaren, 1946.
Little Geezer. Theodore Huff, 1932.
Llegada del tren a la estación, La (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat). Lumière, Francia, 1895.
Llueve sobre mi corazón (The rain people). F.F. Coppola, EE UU, 1969.
Loco del pelo rojo, El, (Lust for life). Vincente Minnelli, EE UU, 1956.
Lost in Translation. Sofia Coppola, EE UU/Japón, 2003.
Louisiana Story. Robert J. Flaherty, EE UU, 1947.
Love is the Devil. Study for a portrait or Francis Bacon. John Maybury, GB/Fr/Japón, 1998.
Love of Zero, The. Robert Florey, 1928.
Luchador El (Hard Times/The Streetfighter). Walter Hill, EE UU, 1975.

M. (M. El vampiro de Dusseldorf). Fritz Lang, Alemania, 1931.
Madre, La (Mat). Pudovkin, URSS, 1926.
Mala sangre (Mauvais sang). Leos Carax, Francia, 1986.
Manhatta. Charles Sheeler y Paul Strand, EE UU, 1921.
Manuscrito encontrado en Zaragoza, El (Rekopis Znaleziony w Saragossie). Wojciech Has, Polonia, 1964.
Maquinista de la general, El (The general). Buster Keaton, EE UU, 1926.
Marcha triunfal, La (The Wedding March). Erich von Stroheim, EE UU, 1927.
Marquesa de O, La (La marquise d'O...). Eric Rohmer, Francia-Alemania, 1976.
Marty. Delbert Mann, EE UU, 1955.
Marguerite de la nuit. Claude Autant-Lara, Francia/Italia, 1955.
Marie du port, La. Marcel Carné, Francia, 1949-50.
Más allá, El (Kwaidan). Masaki Kobayashi, Japón, 1964.
Max Ernst. Peter Schamoni, Alemania, 1990-91.
Maxwell's Demon. Hollis Frampton, 1968.
Meditation on violence. Maya Deren, EE UU, 1948.
Memento. Christopher Nolan, EE UU, 2000.
Meshes of Afternoon. Maya Deren, EE UU, 1943.
Met Dieric Bouts. André Delvaux, Bélgica, 1975.
Metrópolis. Fritz Lang, Alemania, 1926.
Mi vida sin mi (Mi life without mi). Isabel Coixet, , 2002.
Mientras haya luz. Felipe Vega, España, 1987.
Mikaël. Carl Theor Dreyer, Alemania, 1924.
Miracle, Un. Robert Breer, Pontus Hultén, 1954.
Misfits, The. John Huston, EE UU, 1960.
Misterio Picasso, El (Le mystère Picasso). Henri-Georges Clouzot, Francia, 1955.
Misterioso asesinato en Manhattan (Manhattan Mystery Murder). Woody Allen, EE UU, 1993.

Mistero di Oberwald, II. Michelangelo Antonioni, Italia, 1980.
Moana. Robert J. Flaherty, EE UU, 1925.
Modernos, Los (The Moderns). Alan Rudolph, EE UU, 1987.
Moods of the Sea. Slavko Vorkapich, EE UU, 1940-42
Mor'Vran. Jean Epstein, 1931.
Morte rouge, La. Víctor Erice, 2006.
Motion Painting. Oskar Fischinger, EE UU, 1949.
Motion Pictures I. Robert Breer, 1956.
Moulin Rouge. John Huston, EE UU, 1952.
Muertos, Los (The Dead). John Huston, EE UU, 1987.
Mujer del cuadro, La (The woman in the window). Fritz Lang, EE UU, 1944.
Mullholand Drive. David Lynch, EE UU, 2001.
Musical Poster. Len Lye, 1940.
Musketeers of Pig Alley, The. D.W. Griffith, EE UU, 1912.
My Own Private Idaho. Gus van Sant, EE UU, 1991.
Mystères de Château de Dè, Les. Man Ray, Francia, 1929.

Nacimiento de una nación, El (Birth of a Nation). D.W. Griffith, EE UU, 1915.
Nana. Jean Renoir, Francia, 1926.
Nana. Dorothy Arzner, EE UU, 1934.
Nana. Christian-Jacque, 1955.
Nana. Dan Wolman, Italia, 1982.
Nanook el esquimal (Nanook of the North). Robert J. Flaherty, EE UU, 1922.
Napoléon. Abel Gance, Francia, 1927.
Narciso negro (Black Narcissus). Michael Powell y Emeric Pressburger, GB, 1947.
Neighbours. Norman McLaren, Canadá, 1952.
Nibelungos, Los (Die Nibelungen). Fritz Lang, Alemania, 1923.
Night Music. Stan Brakhage, 1986.
Niki de St. Phalle. Peter Schamoni, Alemania, 1994.
Niños del paraíso, Los (Les enfants du paradis). Marcel Carné, Francia, 1945.
No amarás (Krotki Film o Milosci). Krzysztof Kieslowski, Polonia, 1988.
Noche americana, La (La nuit américaine). François Truffaut, Fr/It, 1973.
Noche de san Lorenzo, La (La notte di San Lorenzo). Paolo y Vittorio Taviani, Italia, 1982.
Noche del cazador, La (The Night of the Hunter). Charles Laughton, EE UU, 1955.
Nosferatu. F.W. Murnau, Alemania, 1921.
Nostalgia (Nostalgia). Andrei Tarkovsky, Italia, 1983.

Ocaña retrat intermitent. Ventura Pons, España, 1978.
Ocho y medio (Otto e Mezzo). Federico Fellini, It, 1963.
Old Swimmin' Hole, The. Joseph De Grasse, 1921.
Olvidados, Los. Luis Buñuel, México, 1950.
On the Bowery. Lionel Rogosin, EE UU, 1956.
Optical Poem. Oscar Fischinger, EE UU, 1937.
Opus I, Opus II, Opus III, Opus, IV. Walter Ruttmann, Alemania, 1922, 1923, 1924, 1926.
Oramunde. Emlen Etting, 1933.
Ordet. Carl Theodor Dreyer, Dinamarca, 1957.

Pacífic 231. Jean Mitry, Francia, 1949.
Painters Painting. Emile de Antonio, EE UU, 1972.
Paisaje en la niebla (Topio stin omichli). Theo Angelopoulos, Grecia, 1988.
Pandora y el holandés herrante (Pandora and the Flying Dutchman). Albert Lewin, GB, 1951.
Panorama of Eiffel Tower. Edison Manufacturin: James White, William Heise, EE UU, 1900.
París Texas (Paris-Texas). Wim Wenders, Alemania-Francia, 1984.
Particles in Space. Len Lye, 1979.
Partie de campagne, Une. Jean Renoir, Francia, 1936.

Pas de deux. Norman McLaren, Canadá, 1969.
Pasión (Passion). Jean-Luc Godard, Francia, 1982.
Pasión de Juana de Arco, La. Carl Th. Dreyer, Francia, 1928.
Peeping Tom. Michael Powell, Gran Bretaña, 1960.
Pennies from Heaven. Herbert Ross, EE UU, 1981.
Perceval le Gallois. Eric Rohmer, Francia, 1978.
Permanent Vacation. Jim Jarmusch, EE UU, 1981.
Perro andaluz, Un (Un chien andalou). Luis Buñuel, Salvador Dalí. Francia, 1929.
Perro llamado dolor, Un. Luis Eduardo Aute, España, 2001.
Perversidad (Scarlet Street). Fritz Lang, EE UU, 1945.
Phantom. F.W. Murnau, Alemania, 1922.
Photogénies. Jean Epstein, Francia, 1924.
Pickpocket. Robert Bresson, Francia, 1959.
Pierrot le fou. J-L. Godard, Francia, 1965.
Pillow Book The. Peter Greenaway, Hol/Fr/GB, 1995.
Pirosmani. Georgi Schengelaya, URSS, 1969.
Playtime. Jaques Tati, Francia, 1967.
Pluie. Joris Ivens, Holanda, 1929.
Pluie, La (projet pour un texte). Marcel Broodthaers, 1969.
Pollock. Ed Harris, EE UU, 2000.
Poulette Grise, La. Norman McLaren, 1947.
Primavera, Verano, Otoño, Invierno ... y Primavera (Bom, yeoreum, gaeul, gyeowool, geurigo, bom). Kim-Ki Duk, Corea del Sur/Alemania, 2003.
Propos de Nice, A. Jean Vigo, Francia, 1930.
Prospero's Books. Peter Greenaway, Hol/Fr/It, 1991.
Prueba de fuego (Vem dömer). Victor Sjöström, 1922.
Pull My Daisy. Robert Frank, 1959.
Pulp Fiction. Quentin Tarantino, EE UU, 1994.

Quai des brumes. Marcel Carné, Francia, 1938.

Rage Net. Stan Brakhage, (s.f.).
Rainbow Dance. Len Lye, GB, 1936.
Ran. Akira Kurosawa, Japón-Francia, 1985.
Rashomon. Akira Kurosawa, Japón, 1950.
Recuerda (Spellbound). Alfred Hitchcock, EE UU, 1945.
Re-entry. Jordan Belson, 1963.
Regla del juego, La (La règle du jeu). Jean Renoir, Francia, 1939.
Regreso, El (Vozvrasheniye). Andrey Zvyagintsev, Rusia, 2003.
Rembrandt. Alexander Korda, Gran Bretaña, 1936.
Rennysymphonie. Hans Richter, 1929.
Reservoir Dogs. Quentin Tarantino, EE UU, 1991.
Retour à la raison. Man Ray, Francia, 1923.
Retratos de una obsesión (One hour photo). Mark Romanek, EE UU, 2002.
Rewind. Nicolás Muñoz, España, 1999.
Rey pasmado, El. Imanol Uribe, España, 1989.
Rhythm. Len Lye, 1957.
Rhythm in Light (Anitra's Dance). Mary Ellen Bute, Ted Nemeth, 1934.
Rhythmus 21, Rhythmus 23, Rhythmus 25. Hans Richter, Alemania, 1921, 1923, 1925.
Riccotta, La (episodio de Rogopag). Pier Paolo Pasolini, Italia, 1963.
Rocco y sus hermanos (Rocco e i suoi fratelli). Luchino Visconti, It/Fr, 1960.
Rocky Horror Picture Show, The. Jim Sharman, GB, 1975.
Rompiendo las olas (Breaking the Waves). Lars von Trier, Din/Sue/Fr/Hol/Nor, 1996.
Ronda, La (La Ronde). Max Ophüls, Francia, 1950.
Rosa Púrpura de El Cairo, La (The Purple Rose of Cairo). Woody Allen, EE UU, 1985.

Rose Hobart. Joseph Cornell, 1937.
Rueda, La (La roue). Abel Gance, Francia, 1922.
Rytme colorée, Le. Leopold Survage, 1912-1913.

Sacrificio (Offret). Andrei tarkovski, Suecia/Francia, 1986.
Salvatore Giuliano. Francesco Rosi, Italia, 1961.
Sang d'un poète, Le. Jean Cocteau, Francia, 1930.
Savage Eye, The. Sidney Meyers, EE UU, 1960.
Scénario sur le film « Passion ». Jean-Luc Godard, Francia, 1982.
Scene from the Elevator Ascending Eiffel Tower. Edison Manufacturin: James White, William Heise, EE UU, 1900.
Scenes from under Childhood. Stan Brakhage, 1967-1970.
Scherben. Lupu Pick, Alemania, 1921.
Schindler's List. Steven Spielberg, EE UU, 1993.
Schwechater. Peter Kubelka, 1957-58.
Scorpio Rising. Kenneth Anger, 1964.
Sebastian. Derek Jarman, Gran Bretaña, 1976.
 70. Robert Breer, 1970.
 77. Robert Breer, 1977.
Sexo, mentira y cinta de vídeo (Sex, Lies and Videotape). Steven Soderbergh, EE UU, 1989.
Shadows. John Cassavetes, EE UU, 1958.
Silencio de un hombre, El (Le Samourai). Jean-Pierre Melville, Francia, 1967.
Simón del desierto. Luis Buñuel, México, 1965.
Sinfonía diagonal (Diagonal symphonie). Viking Eggeling, Alemania, 1921-23.
Sol del membrillo, El. Víctor Erice, España, 1992.
Solaris. Andrei Tarkovsky, URSS, 1972.
Soldier's Dream (Son soldata). Alexander Sokurov, 1995.
Sólo el cielo lo sabe (All That Heaven Allows). Dougal Sirk, EE UU, 1955.
Sonrisas de una noche de verano (Sommarnattens Leende). Ingmar Bergman, Suecia, 1955.
Sorgo Rojo. Zhang Yimou, China, 1987-88.
Sostiene Pereira. Roberto Faenza, Portugal, 1994.
Sound of music, The. Robert Wise, EE UU, 1965.
Souriante Madame Beudet, La. Germaine Dulac, Francia, 1923.
Spanish Earth, The. Joris Ivens, Holanda, 1937.
Speaking Parts. Atom Egoyan, Canadá, 1989.
Spiritual Voices (Duchownyje golosa). Alexander Sokurov, 1995.
Splitting. Gordon Matta-Clark, 1974.
Spook Sport. Mary Ellen Bute, Norman McLaren, 1940.
Storm. Paul Burnford, EE UU, 1940.
Study n° 6. Oskar Fischinger, Alemania, 1928.
Sueños de Akira Kurosawa, Los (Akira Kurosawa's dreams). A. Kurosawa, EE UU/Jap, 1990.
Sun in Your Head (Fluxfilm n° 23). Wolf Vostell, 1963.
Sur, El. Víctor Erice, España, 1982.
Suspense. Lois Weber, 1913.
Swinging the Lambeth Walk. Len Lye, 1939.
Synchromy n° 2 (Evening Star). Mary Ellen Bute, Ted Nemmeth, 1936.
Synchromy n° 4 (Toccatà and Fugue). Mary Ellen Bute, Ted Nemmeth, 1937.

Tableau en procès, Un. Alain Jaubert, 1989.
Tabu. F.W.Murnau, EE UU, 1931.
Tal Fralow. Len Lye, 1980.
Telegrafista, El (The Lonedale operator). D.W Griffith, EE UU, 1911.
Temes et variations. Germaine Dulac, 1928.
Terra Trema, La. Luchino Visconti, Italia, 1948.
Tess. Roman Polanski, Fr/GB, 1979

Three Relationship Studies. Vito Acconci, 1970.
Tiburón. Steven Spielberg, EE UU, 1975.
Tiempos modernos (Modern Times). Charles Chaplin, EE UU, 1936.
Tierra, La (Zemlja). A. Dovzhenko, URSS, 1930.
Tigre de Esnapur, El/La tumba india (Der Tiger von Eschnapur/Das Indische Grabmal). Fritz Lang, AI (RFA)/It/Fr, 1958.
Tío, Mi (Mon oncle). Jacques Tati, Francia, 1958.
Todas las mañanas del mundo (Tous les matins du monde). Alain Corneau, Francia, 1991.
Tormento y el éxtasis, El (The agony and the ecstasy). Carol Reed, Gran Bretaña, 1965.
T.O.U.C.H.I.N.G. Paul Sharits, 1968.
Trade Tadoo. Len Lye, GB, 1937.
Tres colores : Azul (Trois couleurs : Bleu). Krzysztof Kieslowski, Francia/Polonia, 1993.
Tres luces, Las (Der müde Tod). Fritz Lang, Alemania, 1921.
Triptych Film Poem. Anónimo, c. 1925.
Tuslava. Len Lye, Gran Bretaña, 1929.
Tuvalu. Veit Helmer, Alemania, 1999.
TV-dé-coll-age. Wolf Vostell, 1963-68.

Ugetsu Monogatari (Cuentos de la luna pálida de agosto). Kenji Mizoguchi, Japón, 1953.
Última seducción, La. John Dahl, EE UU, 1993.
Último, El (Der letzte Mann). F.W. Murnau, Alemania, 1924.
Último tango en París, El (Last Tango in Paris). Bernardo Bertolucci, Italia/Francia, 1972.
Utamaro y sus cinco mujeres (Utamaro o meguro gonnin no onna). Kenji Mizoguchi, Japón, 1946.

Vacaciones de M. Hulot (Les vacances de M. Hulot). Jacques Tati, Francia, 1953.
Vacas. Julio Medem, España, 1991-92.
Vampyr. C.Th. Dreyer, Francia/Alemania, 1931-32.
Van Gogh. Alain Resnais, Francia, 1948.
Van Gogh. Maurice Pialat, Francia, 1993.
Vanya on 42nd Street. Louis Malle, EE UU, 1994.
21 Gramos. Alejandro González Iñárritu, EE UU, 2003.
Velázquez, la nobleza de la pintura. Antonio Drove, TVE (Serie los pintores del Prado) 1974.
Ventana indiscreta, La (Rear Window). Alfred Hitchcock, EE UU, 1954.
Verano del 42 (Summer of '42). Robert Mulligan, EE UU, 1971.
Vértigo/De entre los muertos (Vertigo). Alfred Hitchcock, EE UU, 1958.
Viaggio in Italia (Te querré siempre). Roberto Rossellini, Italia, 1953.
Viaje a Citera (Taxidi sta Kythira). Theo Angelopoulos, Grecia, 1984.
Viaje a ninguna parte El. Fernando Fernán Gómez, España, 1986.
Vida de un bombero americano (The Life of an American Fireman), Edwin S. Porter, EE UU, 1903.
Vida secreta de las palabras, La (The Secret Life of Words). Isabel Coixet, España, 2005.
Viento, El (The wind). Victor Sjöström, EE UU, 1928.
Vientre del arquitecto, El (The Belly of an Architect). Peter Greenaway, GB/It, 1987.
Visite a Picasso. Paul Haeserts, 1949/50.
Vita futurista. Arnaldo Ginna, Italia, 1916.
V. M. Vitesses Women. Claudine Eizykman, 1974.
Vormittagsspuk. Hans Richter, Alemania, 1928.
Voyage en mer du Nord. Marcel Broodthaers, 1973-74.

Wavelength. Michael Snow, Canadá, 1966-67.
Wonder Bar – Don't Say Goodnight. Busby Berkeley, EE UU, 1934.
Woodstock. Michael Wadleigh, EE UU, 1970.

Yantra. James Whitney, 1955.

Yeelen (La Luz). Souleymane Cisse, Mali, 1987.

Yo te saludo, María (Je vous salue, Marie). Jean-Luc Godard, Francia, 1984.

Yves Klein (Extrait des archives cinématographiques): *Anthropométrie de l'époque bleue; The Heartbeat of France; Yves Klein réalisant des peintures de feu*. c. 1960.

Zapatillas rojas, Las (The Red Shoes). Michael Powell y Emeric Pressburger, GB, 1948.

Zen for Film. Nan June Paik, 1964.

Zéro de conduite. Jean Vigo, Francia, 1932.

Z.O.O. (A Zed and two Noughts). Peter Greenaway, Gran Bretaña, 1985.