

## DE LA PINTURA AL AUDIOVISUAL. NUEVOS MODOS DE LA TRADUCCIÓN, NUEVOS MODOS DE LA CRÍTICA

Silvia I. Tomas

Universidad Nacional de Rosario

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

silviatomas@hotmail.com

Palabras Clave: relaciones interartísticas – crítica de arte – cine experimental – traducción

A través de la compleja historia de las relaciones interartísticas, la pintura encontró en la literatura a su doble y a su otro, un arte hermano, pero una especie de hermana mayor, que por muchos siglos le impuso temas y normas para representar apoyada en la legitimidad que le otorgaba una lectura tergiversada de la máxima horaciana del *ut pictura poesis*, que se interpretó como prescripción antes que como una comparación.

Vamos a comenzar por revisar algunos elementos básicos de esta historia de la relación entre la literatura y la pintura, ya que son la base sobre la cual se ha planteado la relación entre las artes visuales y un otro arte con el cual comenzó a dialogar desde que se inventara, el cine. Los intercambios entre lo visual y lo audiovisual crecieron sobre un cimiento conformado de miradas negativas y positivas respecto al resultado del cruce entre las artes, con la literatura como principal modelo.

La tradición humanista en cuanto a los lazos entre imágenes y palabras se mantuvo vigente desde el Renacimiento hasta el siglo XIX —tradición según la cual “*painting is mute poetry, poetry a speaking picture*”<sup>1</sup>—, y sólo cedió con la transformación producida hacia mediados del 1800, favorecida por las exploraciones románticas al respecto de los cruces entre las artes, para dar lugar a un nuevo paradigma moderno de intercambios interartísticos.<sup>2</sup>

Artistas y escritores se permitieron entonces analizar de qué nuevas formas era posible pensar las conexiones entre las artes visuales y las artes de la palabra, de qué modo se producía el paso de un medio artístico al otro, qué características tenía el diálogo entre escritura y pintura. Theophile Gautier, por ejemplo, propuso el término *transposition d'art* para denominar aquéllos poemas y prosas donde se recrea una obra de arte, una nueva interpretación de lo que tradicionalmente se había denominado bajo el concepto de écfrasis.

Recordemos brevemente que el término écfrasis (del griego *ekphrasis*), se asocia desde el siglo II d. C. a la descripción con palabras de una imagen. Desde esa remota época, se extiende una larga tradición de teorías y posicionamientos sobre el modo y los objetivos que deben adoptar los textos ecfraísticos. En los comienzos de esa historia, la écfrasis fue concebida desde la teoría mimética de las artes y como ejercicio retórico, sin restringirse su referencia a las obras plásticas, sino que aludía en general a “cualquier tipo de descripción vívida, aquella que tiene la capacidad de poner el objeto descrito delante de los ojos del receptor”, como indica Victoria Pineda<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Lee, R. (1940). “Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting”. *The Art Bulletin*, 22: 4, 197.

<sup>2</sup> Para profundizar al respecto recomendamos consultar el trabajo de Ana Lía Gabrieloni (2004), “Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad”.

<sup>3</sup> Pineda, V. (2000). “La invención de la écfrasis”. *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Universidad de Extremadura, p. 252.

Sin embargo, quedaba implícito el problema de las relaciones interartísticas, al resultar patente la dificultad de recrear el efecto que producían las imágenes a través de las palabras, y con más razón cuando se trataba de imágenes con una orientación estética. La palabra, necesariamente fija, homogeniza y generaliza lo que en la experiencia ante la obra resulta heterogéneo, particular, inefable e indeterminado en alto grado. Como afirmó Foucault:

La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice.<sup>4</sup>

Uno de los especialistas en el tema, James A. W. Heffernan, propuso ya en los años 90 definir al género ecrástico de una forma amplia y sintética, pero también compleja, como “*verbal representations of visual representations*”<sup>5</sup>, acentuando por sobre la mera descripción, la vocación explícita que tiene la écfrasis de representar la representación misma. “*Because it verbally represents visual art, ekphrasis stages a contest between rival modes of representation: between the driving force of the narrative word and the stubborn resistance of the fixed image*”<sup>6</sup>.

Entre los recursos retóricos puestos al servicio de la transposición de un medio a otro, la utilización de la écfrasis para dar cuenta de una obra de arte constituye según Heffernan<sup>7</sup>, un momento de performance retórica en el que el impulso narrativo o persuasivo del comentador le da vida a las obras, como una voz ventrílocua que anima las imágenes. En consecuencia, abundan en el corpus de ejemplos ecrásticos el recurso a la prosopopeya, por medio del cual las imágenes son personificadas y le hablan a su espectador.

Por otra parte, cuando se trata de écfrasis pertenecientes a momentos en los que la representación empezaba a ser cuestionada, éstas comenzaron también a distanciarse de la mimesis. La propuesta de Charles Baudelaire, como poeta y como crítico de arte, resulta emblemática. Así lo propone Vladimir Martinovsky:

Baudelaire ne se contente pas de décrire les œuvres plastiques, il semble au contraire qu'en superposant et en juxtaposant divers images, le poète crée toute un série d'images à lire', qui entrent en quelque sorte en concurrence avec le peintre<sup>8</sup>.

No casualmente, durante el siglo XIX, al mismo tiempo en que se reformulaban los modos de interacción entre imágenes y palabras, también se escribieron los primeros capítulos de la historia de la crítica moderna. La crítica de arte, tanto si es considerada una institución, un género discursivo o una práctica estética, posee una naturaleza que es por definición interdisciplinar, es un híbrido entre el texto en que se concretiza y las imágenes de las cuales debe dar cuenta y que son su punto de partida, el texto no existe sin la imagen, por lo cual su rol fue clave en la reinterpretación de los diálogos entre las artes.

Así se entiende en la definición de crítica de arte de Carl Einstein que recupera Anna María Guasch, plasmada a comienzos del siglo XX, la crítica busca “atrapar con palabras

<sup>4</sup> Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 19.

<sup>5</sup> Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words*. Chicago: University of Chicago Press, p. 6.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>7</sup> Heffernan, J. A. W. (2006). *Cultivating Picturacy. Visual Art and Verbal Interventions*, Waco: Baylor University Press.

<sup>8</sup> Baudelaire, C. (2010). *Écrits sur l'art*. París: Librairie Générale Française, p. 39.

la totalidad de lo visible, es decir, superar el abismo aparentemente insondable entre la palabra y la imagen o, más concretamente, el ‘hacer lisible lo visible’<sup>9</sup>.

Hacia 1846, Baudelaire, al reflexionar sobre la naturaleza de este género de escritura, afirmó que la crítica “*sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ansi le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie*”<sup>10</sup>. Es decir que la tarea del crítico podría tener como resultado otra obra de arte que funcionara como doble verbal de la imagen pictórica y que fuera capaz, no sólo de describir los temas, interpretarlos y sopesar los recursos expresivos, sino además, de recuperar el efecto estético que produce en el espectador un medio artístico y duplicarlo en el otro.

Es por eso que la metáfora de la traducción también le fue útil a Baudelaire para definir su labor, que ya no concibe solamente como una descripción de la obra, ni siquiera como las transposiciones de arte ejercitadas por su admirado Gautier. En numerosas oportunidades, habla de su tarea como crítico usando el verbo traducir: “*il est difficile à la simple plume de traduire ce poème [por los dibujos de M. G., Constantine Guys] fait de mille croquis, si vaste et si compliqué*”<sup>11</sup>, “*les considérations et les rêveries morales qui surgissent des dessins d’un artiste sont, dans beaucoup de cas, la meilleure traduction que le critique en puisse faire*”<sup>12</sup>.

A su vez, así como los textos críticos serían una traducción de las obras, también las obras de los artistas son para Baudelaire “traducciones” y “poemas”: el pintor “*Girodet a traduite a Anacréon*”<sup>13</sup>, “*la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l’esprit*”<sup>14</sup>, “*Ce qu’il y a de plus étonnant dans ce poème inaccoutumé, c’est qu’il est peint avec une rapidité extrême*”<sup>15</sup>, comenta en referencia a la pintura *La muerte de Marat*, de Jacques Louis David.

Una estudiosa del tema, Sara Pappas, considera que detrás de estas afirmaciones se lee la aspiración por lograr el ideal de la traducción: “*To translate is to express – not the image itself, but what it provokes*”<sup>16</sup>, que podemos homologar con el ideal de toda crítica de arte, reproducir lo que la imagen provocó.

Además, según Pappas, la elección de esta metáfora de la traducción le permite a Baudelaire eliminar estratégicamente cualquier rastro de imitación (del modelo o de la naturaleza), y con este giro se aleja del modelo clasicista de la mimesis, que busca representar, reproducir, siempre con relación a un canon o ideal.

En el caso de un pintor que toma como tema para su cuadro una fuente literaria, la tradición mimética imponía que tratara de ilustrarlo lo mejor posible, es decir, reproducir en imágenes todo lo que el escritor desarrolló con palabras (o lo esencial y más importante, condensado en el momento pregnante). Y lo mismo a la inversa: el escritor que con sus palabras hace visible a una obra, aquello que la retórica clásica denominó como écfrasis, suponía que las palabras tenían el mandato de representar/reproducir en el medio verbal lo que el artista creó en un medio visual, tomándose como objetivo la *fideli*dad y la *transparencia*.

En cambio, desde la perspectiva baudelairiana, en la que la imaginación y la interpretación juegan un papel central, así como se reconoce que los diferentes medios artísticos dejan la marca de los métodos utilizados, se reconoce también que no es

<sup>9</sup> Guasch, A M. (2003). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Madrid: Del Serbal, p. 211.

<sup>10</sup> Baudelaire, C. (2010). *Op. cit.*, p. 141.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 527.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 539.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 280.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>16</sup> Pappas, S. (2005). “Managing Imitation: Translation and Baudelaire’s Art Criticism”. *Nineteenth-Century French Studies* 33, n° 3 y 4, p. 324.

posible una traducción que no deje marcas de la subjetividad del traductor. El traductor, inevitablemente, interpreta, y eso es lo que hace el crítico con la obra de arte. Si se es conciente de esta condición, se hace indispensable la apropiación y explotación estratégica de la misma.

La investigadora Emily Salines<sup>17</sup> propone, dentro de un estudio sobre el lugar de la traducción en Baudelaire, un vínculo entre la concepción baudelaireana de la crítica de arte y la noción de traducción intersemiótica de Roman Jakobson. Los comentarios sobre obras y salones pueden entenderse, según esta autora, como una traducción hermenéutica, que, a partir de una interpretación de las fuentes visuales, genera otro texto, en el que Baudelaire suele dramatizar la mirada del espectador y convocar una apreciación estética, una actividad imaginativa similar a la que requería la obra.

Si los textos de crítica de arte de Baudelaire son un hito en la historia de las relaciones entre las artes visuales y verbales, respecto al cual resulta útil el concepto de écfrasis para dar cuenta de la traducción de las imágenes del arte a otro medio, asimismo la publicación de las *Descriptions* de Daniel Arrasse en su libro *On n'y voit rien*<sup>18</sup>, que parten de obras de los siglos XVI y XVII para generar breves ficciones narrativas, demuestra la vitalidad, aún en nuestro tiempo, de este vínculo entre las artes a través del recurso a la écfrasis, pues sus textos pueden ser considerados traducciones de las pinturas en clave de ficciones cortas.

De este modo, transposición, traducción, écfrasis, y desde otras perspectivas, intermedialidad, transmedialidad, son algunos conceptos que pugnarán y se discuten todavía en la búsqueda por definir los puentes posibles de tender entre las artes. En esta ocasión, queremos señalar otro espacio diferente al de la literatura, el del lenguaje audiovisual, donde creemos que han encontrado una reformulación las problemáticas y tradiciones que previamente consideramos.

Proponemos aquí interpelar a un tipo de producciones audiovisuales,<sup>19</sup> entre las que seleccionamos algunos ejemplos que nos parecen significativos. En estos casos, las propuestas transitan a medio camino entre varios géneros y clasificaciones, entre el cine-ensayo, el documental y el cine experimental, con el centro de interés puesto en dar cuenta de la imagen proveniente del arte plástico, y en general, en reconstruir con sus propios recursos la estética propia del pintor.

Consideramos que este tipo de experiencias pueden ser analizadas como nuevos formatos de la función que antes incumbía a la crítica de arte, ya que en lugar de la oda o la elegía que planteaba Baudelaire, elaboran un comentario crítico a través de una imagen audiovisual. Además, si dijimos que la crítica de arte era un discurso híbrido, que necesitaba de la obra para que existiera el texto, el cine comparte también esa hibridación de discursos, se suman diferentes lenguajes, por lo cual asoma otro enlace con la crítica.

Vamos a tratar de despejar qué problemáticas se mantienen cuando son imágenes las que hablan de las imágenes, y qué otras cuestiones ya no las atraviesan en este diálogo.

En su libro *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Laura Sager Eidt considera que, hasta el año 2008 (en el que escribe) aunque hubiera sido escasa o nulamente aplicada al cine, la écfrasis<sup>20</sup> “*can function as a useful tool to explore many*

---

<sup>17</sup> Salines, E. (2004). *Alchemy and Amalgam. Translation in the Works of Charles Baudelaire*. Amsterdam y New York: Rodopi.

<sup>18</sup> Arrasse, D. (2000). *On n'y voit rien*. Editions Denoel.

<sup>19</sup> No nos referimos al *biopic* o película biográfica, que relatan hechos de la vida de un artista, aunque en su interior puedan aparecer las obras representadas, sino otro tipo de realizaciones.

<sup>20</sup> Sager Eidt afirma que nunca se usó este término para analizar el cine, pero esto es discutible, ya que ese año aparece el primer número de la revista *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, de la Faculty of Theater and Television, Universidad de Babeş-Bolyai, en Cluj, Rumania, donde se analizan obras cinematográficas. Precisamente de esa publicación recuperamos el trabajo de Aida Oşşian (2013).

*issues at heart in the relationship between words and images which are central to the filmic discourse and the hybrid, collaborative nature of the cinematic medium*<sup>21</sup>.

Esta autora se adhiere a la tendencia reciente en los estudios sobre la écfrasis, que expandieron su alcance más allá de la relación literatura-artes visuales, “*to include as the object of ekphrasis any discourse composed in a non-verbal sign system*”<sup>22</sup>, discursos que resultan verbalizados —y no sólo o exclusivamente representados verbalmente—, por lo cual puede incluirse en ese fenómeno también al *tableau vivant* y a la teatralización, que a su vez, Sager Eidt considera “*two terms eminently relevant for the notion of filmic ekphrasis*”<sup>23</sup>.

Así como la écfrasis recurría frecuentemente a la prosopopeya, el cine sobre arte tiene puntos de contacto con el “cuadro viviente”, al cual, quizás, podríamos considerar un equivalente de la prosopopeya. Los personajes pintados aparecen animados, el vestuario es reconstruido, la escenografía reproduce el ambiente, así, el *tableaux vivant* del siglo XVIII resurge revitalizado en la pantalla.

Antes dijimos que Salines relacionaba a la crítica de arte en cuanto écfrasis con una traducción intersemiótica. Al interior de esta concepción ampliada de la écfrasis (compartida por Sager Eidt) también cabría considerar a las traducciones intersemióticas de obras de arte donde un original no verbal se concretiza en el ámbito de la verbalización que contempla el discurso audiovisual.

Un antecedente destacado de este enfoque sobre las relaciones entre cine y arte lo constituye el ensayo de André Bazin<sup>24</sup>, “*Le cinéma et la peinture*”, publicado por primera vez en *La Revue du cinéma*, nº 19-20, en 1949. Allí Bazin analizaba un grupo de cortometrajes en los cuales se representan obras de arte, entre otros *Il drama di Cristo (Giotto)* de Luciano Emmer (1948) y *Van Gogh* de Alain Resnais (1948), a los cuales defiende de las acusaciones de “traición” y “desnaturalización” respecto de la pintura, recriminaciones que replican la desconfianza ante la écfrasis literaria que analizó W. J. T. Mitchell en *Picture Theory*<sup>25</sup> y las pretensiones miméticas de fidelidad y transparencia que se le exigían a ese tipo de transposiciones.

Para el crítico cinematográfico, más allá de la distinta valoración que haga de cada cortometraje, este tipo de exploraciones y cruces es perfectamente válido, aunque aún hiriera susceptibilidades: “El film sobre pintura es una simbiosis estética entre la pantalla y el cuadro [...] Indignarse es tan absurdo como condenar la ópera en nombre del teatro y de la música”<sup>26</sup>.

Las modificaciones que el film realiza sobre la pintura son, según lo determina Bazin, de dos tipos: temporales, pues transforma el tiempo *geológico* de la pintura que se desarrolla en profundidad, en un despliegue temporal horizontal; y espaciales, ya que el marco pictórico establece un espacio centrípeto diferenciado del espacio real, mientras que la pantalla tiene una lógica centrífuga, es una *mirilla*, que pone un fragmento de la realidad al descubierto. De ese modo, “sin perder los otros caracteres plásticos del arte, el cuadro se encuentra afectado por las propiedades espaciales del cine, participa de un universo pictórico virtual que le desborda por todas partes”<sup>27</sup>.

---

<sup>21</sup> Sager Eidt, L. M. (2008). *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam-New York: Rodopi, p. 9.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>24</sup> Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

<sup>25</sup> Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

<sup>26</sup> Bazin, A. (2008). *Op. cit.*, p. 216.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 213.

La postura defendida por este crítico francés consiste en que, la nueva obra que resulta de la traducción de la pintura al cine, le añade a ésta un nuevo modo de ser, no le resta. Aún cuando, debido a las tecnologías disponibles en ese momento, la mayoría de las experiencias eran todavía en blanco y negro, no obstante resultaba posible revelar virtualidades secretas dentro de la pintura: “¿Sabíamos verdaderamente antes de Resnais lo que era Van Gogh *menos el amarillo?*”<sup>28</sup>, se pregunta.

Lo que también nos interesa de su defensa, es que Bazin vincula las experiencias del film de arte con la propuesta de Baudelaire que afirmaba que una creación artística es a veces la mejor crítica. Dice Bazin: “Existe también una crítica literaria que es también una recreación, la de Baudelaire sobre Delacroix, la de Valéry sobre Baudelaire, la de Malraux sobre El Greco” (2008: 216), el mismo papel de la crítica, en cuanto a su carácter de escritura en segundo grado, puede desempeñarlo una producción audiovisual sobre una obra de arte, que “realiza una obra en segundo grado, a partir de una materia ya estéticamente elaborada, por lo que arroja sobre aquélla una nueva luz” (2008: 216).<sup>29</sup>

Así, en determinadas circunstancias, una producción audiovisual sería un modo de dar cuenta de la pintura, un camino para producir un doble que dialoga, reconstruye, traduce, interpreta su original, del mismo modo que lo hicieron los críticos de arte en sus escritos, con el valor distintivo que, en este caso, lo visual *no se extingue*, no se pierde este aspecto expresivo, si no que se le adicionan otros recursos: palabras, música, sonidos, temporalidad, un nuevo tipo de espacialidad. Cuando la imagen pictórica o escultórica se actualiza en imagen fílmica, lo visual se amplía en audiovisual.

Si el lema tomado de Simónides de Ceos (que justificó la tradición del *ut pictura poesis*) diferenciaba una pintura muda en contraposición a la poesía parlante, ¿qué sucede con el cine, qué es una imagen que además puede hablar? Lo que resulta es que los enfoques tradicionales para las relaciones entre imágenes y palabras se quiebran completamente.

Por otra parte, si la écfrasis aspiraba a poner la obra delante de los ojos de la mente del lector, el cine como écfrasis abre nuevas posibilidades para reconstruir la obra y la impresión que causa, la cámara puede imitar la coreografía de la mirada, puede recorrer el espacio del cuadro, continua o discontinuamente, para replicar el efecto de la obra en el público.

Bazin tomó como ejemplo, además de otros *films d'art*, el cortometraje de Resnais sobre Van Gogh. Este director realizó a mediados de la década del 40 y en los 50, una serie de films en los que abordaba a diferentes artistas. Entre estas propuestas pioneras de traducción de las artes visuales al cine, se inscribe también *Les statues meurent aussi*, dirigido por Chris Marker y Alain Resnais (1953), cuyo tema principal son las esculturas africanas, que fueron objeto de una revalorización por parte del arte moderno y los artistas de las vanguardias históricas.

Podemos señalar varias diferencias con respecto al caso de *Van Gogh*, incluso desde el punto de partida. Las esculturas son objetos corpóreos, tridimensionales, no una imagen plana; no es su característica esencial el color, sino la forma; y no se hubieran prestado (aunque los realizadores quisieran) a un enfoque biográfico, ya que son piezas anónimas. Dice la voz en off: “Colonizadores del mundo, queremos que todo nos hable: las bestias, los muertos, las estatuas”. De nuevo, la comparación entre imagen y palabra a través de su capacidad o no de comunicar a través del lenguaje, y la posibilidad de esta écfrasis cinematográfica de darle (a riesgo de imponerle) una voz a aquello que no la tiene.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>29</sup> También Jacques Aumont y Michel Marie, al considerar las relaciones entre el cine y la pintura, traen a colación el modelo de un crítico de arte, Denis Diderot. Como éste ficcionalizó y describió los cuadros, elaborando un mundo imaginario a partir de las pinturas a las que hacía cobrar vida, los autores postulan que este formato de crítica de arte puede ser uno de los modelos factibles de extrapolar al análisis del film (1990: 169).

Este cortometraje forma parte del corpus de referentes de un género cinematográfico recientemente diferenciado: el cine-ensayo, *film-essai*, una categoría impulsada por el propio André Bazin para analizar ciertos trabajos de Marker, así como por Alexandre Astruc.

Antonio Weinrichter<sup>30</sup> se encuentra entre los teóricos que han tratado de precisar y profundizar en el análisis de este tipo films, que se caracterizan por un discurso no argumentativo propio del documental tradicional, que a su vez no construye una narración como en el caso de la ficción. Es un género experimental, huidizo a las definiciones, “un género fugitivo”, dice Weinrichter. Por su parte, Gustavo Provitina afirma: “El film-ensayo no pretende documentar, sino pensar los hechos, en tanto proceso abierto, transcurso de la reflexión, puesta en forma de las ideas”<sup>31</sup>.

Uno de los modos de definirlo, es considerar que los *film-essai* son el equivalente del ensayo literario, nosotros sumaríamos que, a su vez, en los casos en que se abocan a una obra de arte o un artista, son el equivalente audiovisual de una imagen fija, por lo que el cine-ensayo puede producir una doble traducción: traducción de un género de escritura y traducción de una imagen a un nuevo lenguaje.

La aplicabilidad de la categoría de ékphrasis a estos films, y la operatividad de la traducción como reconstrucción del efecto estético de un original en su doble, nos permite volver a preguntarnos por qué no se podría pensar entonces, que el ensayo que se ocupa de una pintura sea el equivalente audiovisual de una crítica de arte.

Pero según Weinrichter, cuando se promueve ese tránsito de lo visual a lo audiovisual, el paso de un medio al otro no se produce sin dejar su marca:

Supongamos que esa potencia de la imagen fuera un problema. Que fuera necesario *rebajarla* para poder utilizarla, para analizarla o para convertirla en el instrumento de un análisis. [...] La manera de convertir una imagen en algo manejable es utilizarla en segundo grado. Hay varios modos de establecer esta mediación [...] el comentario verbal y el montaje<sup>32</sup>.

En los ejemplos ya clásicos de Resnais y Marker, esas dos mediaciones son utilizadas, pero queremos señalar otras experiencias más recientes, en las cuáles el modo de trabajar con las imágenes no es exactamente el mismo. Hay un caso que nos pareció relevante: *89 seconds at Alcázar* de Eve Sussman<sup>33</sup>, es una especie de *tableau vivant* que recrea la pintura *Las Meninas* de Velázquez.

En este caso, no estaría clara la pertenencia al género de cine-ensayo, su filiación podría discutirse, pero su condición de discurso en segundo grado sobre la obra que cita, conecta al cortometraje *89 seconds...* con los conceptos que hemos trabajado hasta ahora. Aida Oşsian se pregunta sobre esta experiencia: “*Are all these mixed media beneficial to the work of art or do they contribute to its becoming trivial?*”<sup>34</sup>, y llega a la conclusión que en la transformación del cuadro “*This metamorphosis leads to the formation of a medium-in-itself*”<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Weinrichter, A. (2007). “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film ensayo”. En Weinrichter, A. (ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.

<sup>31</sup> Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires: La marca editora, p. 90.

<sup>32</sup> Weinrichter, A. (2007). *Op. cit.*, p. 27.

<sup>33</sup> Sussman, E y Matvei, Y. (2011). *BOMB*, n° 117, 36-44.

<sup>34</sup> Oşsian, A. (2013). “(Re)Enacting Velázquez’s *Las Meninas*. Re-framed from an Intermedial Perspective”. *Ekphrasis*, Nº1, 153.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 154.

Sussman ofrece su “versión audiovisual” de la pintura, podría entonces pensarse a este cortometraje como un caso de écfrasis cinematográfica, en los términos de Eidt, una verbalización (que adopta el formato de cuadro viviente) de un discurso previo, el de Velázquez, producido en un sistema de signos no verbal.

En una conferencia dictada en Nueva York en el *Pratt Institute* el 29 de enero de 2013, la artista comentó que el proyecto de *89 seconds...* pretendía explorar el lado coreográfico de la pintura, convertir a la misma en una imagen en movimiento. Otro aspecto importante de la obra fue el componente psicológico de los personajes, a través de primeros planos, pequeños gestos, susurros y sonidos, se consigue una especie de narración insinuada, sugerida, pero que no se desarrolla en una ficción. A Sussman le resultó curioso que el público asociara los personajes de su cortometraje con una reconstrucción fiel de *Las Meninas*, cuando en realidad están bastante lejanos del original. La fuerza pareciera residir en el poder de sugestión de la imagen y el audio, a partir de los cuales los espectadores completan un relato del que no se ofrece más que su *momento pregnante*, como sucedía en el cuadro, y algunas otras pocas pistas de lo que está sucediendo.

Creo que este último punto marca la diferencia de la propuesta de *89 seconds...* en cuanto a los vínculos que establece con la pintura. Su búsqueda no es la explicación ni la reconstrucción documentada, desapareció el comentario verbal que hacía manejable a las imágenes, y en cambio se ofrece al espectador una traducción a un lenguaje diferente, un nuevo producto estético, a la vez autónomo de la pintura, pero que no tendría sentido si ella no lo precediera, en el que es visible la marca del traductor, de la artista, la interpretación elegida y la huella que le imprime en este nuevo medio de expresión.

En una entrevista, Sussman comentó: “Narrative growing out of static images [...] is interesting because it defies the stillness. The stillness is aching for a story to be grafted on to it, to explain why it is so still”<sup>36</sup>.

Aunque no las analizaremos aquí, queremos mencionar que Sussman en 2007 realizó una producción basada en las representaciones artísticas del mito del rapto de las Sabinas y una instalación denominada “*White on White*” (2012), que se dispara a partir de la obra suprematista de Kasimir Malèvich.

Otro ejemplo distinto de écfrasis fílmica orientada desde una perspectiva semejante a la que venimos analizando, podríamos encontrarlo en algunos largometrajes, como *Rembrandt's J'Accuse...* (2008) de Peter Greenaway, o *The Mill and the Cross* (2011), de Lech Majewski, que aunque merecen un análisis más profundo, queremos presentar aquí brevemente, porque pensamos que complementan nuestra propuesta de que en la traducción de las obras visuales al ámbito de lo audiovisual se produce una reformulación del comentario crítico antes acaparado por la escritura.

Los vínculos de Greenaway con la historia del arte son abundantes e innegables en muchas de sus películas, pero creo que el caso de *Rembrandt's J'Accuse* es particular, ya que tiene lugar en él una interpretación comparable a las que un crítico o un historiador del arte hubiera planteado en otro momento por escrito. A su vez, conforma una dupla con su película del 2007, *Nightwatching*, en la narra la supuesta historia detrás de la realización del cuadro de Rembrandt, en 1642.<sup>37</sup> Greenaway parece moverse cómodamente entre el formato documental, el cine-ensayo y la ficción para poder desentrañar todas las lecturas posibles de la pintura.

Por otra parte, en el caso de *The Mill and the Cross*, Majewski ha declarado haber querido crear un equivalente de la pintura de Brueghel, *El Camino del Calvario* (1564) sería

<sup>36</sup> En Sussman, E y Matvei, Y. (2011). *BOMB*, n° 117, p. 44.

<sup>37</sup> Alan Singer (2014), recientemente publicó un ensayo sobre estos films en los que analiza la conexión de Greenaway con la postura kantiana sobre el juicio crítico y el arte, y profundiza los mecanismos puestos en juego en sus películas para representar su punto de vista sobre la problemática implícita en la pintura de Rembrandt.



entonces un equivalente cinematográfico, en el que los efectos visuales del montaje digital le permitieron al director generar el mismo tipo de espacio, la misma perspectiva fragmentada que usó Brueghel en sus cuadros.

Para Francesco Zucconi<sup>38</sup>, la categoría de *tableaux vivants* también resulta aplicable a esta producción: “*la tecnica del tableau vivant, ripensata nei termini di “dettaglio temporale”, costituisce invece la strategia adottata per esplicitare il dinamismo passionale comunque implicato nella resa figurativa delle immagini statiche*”<sup>39</sup>. Zucconi postula que estamos ante una obra teórica, es decir, lo que define como un film programáticamente reflexivo, que pretende realizar un examen de la pintura de Brueghel, que revela la potencialidad analítica del lenguaje cinematográfico.

Ante la transposición de una pintura histórica o de género, parece surgir una problemática en primer lugar: ¿se narrará la historia implícita en ella? ¿No implica esto completar un relato que la pintura sólo ofrecía en modo muy fragmentario? En este caso de Majewski, su película se basa también en una novela de Michael Francis Gibson, y entre las dos completan el relato de las acciones que sugieren los incontables personajes de la pintura de Brueghel, pero la habilidad del director, creemos que radica en no perder la eminencia de lo visual por sobre los diálogos.

De los ejemplos que aquí recorrimos, podemos deducir que la posibilidad de traducir la pintura al lenguaje audiovisual no es exclusiva de un género fílmico. Las primeras experiencias de este tipo de écfrasis cinematográfica las encontramos en los cortos de cine-ensayo de mediados del siglo XX. En el caso de Sussman, *89 seconds at Alcázar* parece distanciarse de aquello que permite identificar al ensayo, acercándose a ciertas experiencias del videoarte o del cine experimental. Otros realizadores, como Greenaway o Majewski, se valieron del recurso a la construcción de una ficción y del ensayo documental, completando un repertorio de géneros en los que recurrir a la traducción de una obra lleva aparejada la interpretación crítica por parte del realizador audiovisual.

Al comienzo nos preguntábamos qué se mantiene de la imagen original en su traducción a la imagen fílmica. Creemos que en este tipo de transposición, donde no se intenta una exégesis, sino una reformulación estética que reproduzca el efecto de la pintura en el espectador, lo que conserva la imagen es su inefabilidad, posee todavía su condición de mensaje abierto, a diferencia de lo que sucede cuando el documentalista la sitúa en su contexto apoyándose en datos y testimonios, y trata de ofrecer una lectura como la correcta.

En lugar de reclamar a los cineastas fidelidad a su original pictórico, un criterio que los enfoques biográficos y documentales aún respetan, entendemos que en estos casos el análisis y los objetivos deben transcurrir por otros factores, que tengan en cuenta la intensificación que se genera tanto de la obra de arte visual, como de la lectura crítica de las mismas.

## Referencias bibliográficas

- Arasse, D. (2000). *On n'y voit rien*. Editions Denoel.  
Aumont, J. y Michel, M. (1990). *Análisis del Film*. Madrid: Paidós.  
Baudelaire, C. (2010). *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française.  
Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.  
Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

<sup>38</sup> Zucconi, F. (2013). “*The Mill and the Cross* di Lech Majewski. Il film come opera teorica”, *Semiotica delle soggettività*, n° Septiembre, 381–393.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 389.

- Guasch, A. M. (2003). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Madrid: Del Serbal.
- Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heffernan, J. A. W. (2006). *Cultivating Picturacy. Visual Art and Verbal Interventions*, Waco: Baylor University Press.
- Lee, R. (1940). "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting". *The Art Bulletin*, 22: 4, 197-269.
- Martinovsky, V (2009). *Les Musées Imaginaires. C. Baudelaire, W. C. Williams, S. Janevski, V. Urosevic, J. Ashbery et Y. Bonnefoy*. París: L'Harmattan.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Oşşian, A. (2013). "(Re)Enacting Velázquez's Las Meninas. Re-framed from an Intermedial Perspective". *Ekphrasis*, N°1, 147-155.
- Pappas, S. (2005). "Managing Imitation: Translation and Baudelaire's Art Criticism". *Nineteenth-Century French Studies* 33, n° 3 y 4, 320-339.
- Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires: La marca editora.
- Sager Eidt, L. M. (2008). *Writing and Filming the Paiting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Salines, E. (2004). *Alchemy and Amalgam. Translation in the Works of Charles Baudelaire*. Amsterdam y New York: Rodopi.
- Singer, A. (2014). "Judging Cinema: Peter Greenaway's *J'accuse*". En Panse, S. y Rothermel, D. (eds.). *A Critique of Judgment in Film and Television*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Sussman, E y Matvei, Y. (2011). *BOMB*, n° 117, 36-44.
- Weinrichter, A. (2007). "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film ensayo". En Weinrichter, A. (ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.
- Zucconi, F. (2013). "*The Mill and the Cross* di Lech Majewski. Il film come opera teorica", *Semiotica delle soggettività*, n° Septiembre, 381-393.

### Fuentes de internet

- Gabrieloni, A. L. (2004) "Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad", *Saltana. Revista de literatura y traducción*, Vol. 1, n°1. Disponible en: <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#.VRNZ3M0tgUR>.
- Pineda, V. (2000). "La invención de la *écfrasis*". *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Disponible en: <http://www.fylunex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3.pdf>.

### Filmografía

- 89 Seconds at Alcázar*, Dir. Eve Sussman, 1' 29", 2004.
- Les statues meurent aussi*, Dir. Chris Marker y Alain Resnais, 30', 1953.
- Nightwatching*, Dir. Peter Greenaway, 134', 2007.
- Rembrandt's J'Accuse...*, Dir. Peter Greenaway, 86', 2008.
- The Mill and the Cross*, Dir. Lech Majewsky, 92', 2011.
- Van Gogh*, Dir. Alain Resnais, 20', 1948.