

SOBRE UNA CORRELACION ARTISTICA

No equivale a descubrimiento reconocer la realidad de las correspondencias y trasposiciones en las artes. Dejemos, por hartazgo, las que se sugieren en *Las Flores del Mal* o en el poema de Rimbaud sobre el color de las vocales. Recordemos otras. Doré dibuja el *Infierno* dantesco. Liszt lleva al teclado un soneto de Petrarca. Bourgogne expresa en color el *Parsifal* wagneriano. Duparc y Hahn traducen al canto poesías de Verlaine. Mussorgsky concreta en sonido los cuadros de la exposición de Hartmann. Debussy musicaliza *Las Fiestas Galantes* de Watteau. Plena de justeza es la denominación de "literaria" aplicada a la pintura de épocas determinadas. Y ya que acabamos de referirnos a ella consideremos la pintura, a modo ilustrativo, en su relación con las letras.

El contacto entre letras y pintura no es, desde luego, hallazgo moderno ni privilegio de un país. Sin ir más lejos el barroco lo registra de modo singular. Es lógico, puesto que dicho movimiento estético tiende, en esencia, a lo pictórico. Wölfflin, al establecer su esquema de contrarios entre el arte renacentista y el barroco, destina uno de sus cinco pares polares a distinguir precisamente la característica lineal del primero y la pictórica del segundo (1).

Pocas veces fueron tan estrechas las vinculaciones entre letras y pintura como durante el romanticismo. Los intercambios estaban al día, y es típica del momento la significativa

(1) E. WÖLFFLIN, *Conceptos Fundamentales en Historia del Arte*, Calpe, Madrid, 1924.

ambivalencia escritor-pintor e inversamente en una misma persona, caso de Hugo y Delacroix.

Si detenemos la mirada en la poesía parnasiana comprobaremos por igual sus relaciones con la pintura, y desde luego con la plástica en general. El poeta trabaja su verso como quien extiende el color sobre una tela o esculpe una estatua. Pareciera más interesado en una creación pictórica o escultórica que lírica. La afirmación no implica simples paralelismos. Ahí están los cuadros literarios de Gautier o, mejor aún, la estética de José María de Heredia.

Un movimiento vecino y revolucionario en el campo de la pintura, el Impresionismo, tiene igualmente su correspondencia con las letras. El objetivo del impresionismo literario —en el que hay buena cantidad de poetas simbolistas— es reducir los valores poéticos a la pura sensación sugerida por la palabra. Cuando Degas presentó a Mallarmé un soneto del que era autor advirtiéndolo no haberle dado satisfactoria cima a pesar, según dijo, de contener una bella idea, el autor de *Un Coup de Dés* le respondió: “No es con ideas sino con palabras como se escribe un soneto”. Refirmaba así el poeta que la sensación insinuada por la palabra lo es todo. Pues bien, con esa actitud el impresionismo literario traduce en palabras el ideal del impresionismo pictórico que niega la forma externa de las realidades y busca reproducir su forma interna, la masa cromática interior, como gustaba decir a Ortega y Gasset (2).

La historia prolifa de las correspondencias entre letras y pintura sería interminable. Apuntemos, sin embargo, por particularmente interesante, los doce años que vio la luz, desde 1891, la *Revue Blanche* donde se recogieron las afinidades

(2) Con referencia a la música en el campo impresionista habría de apuntarse que el máximo representante, Debussy, influido por el impresionismo pictórico, considera las escalas como colores de una paleta y trabaja con yuxtaposición de tonalidades como los pintores, rechazando las formas melódicas y reduciendo al mínimo el ritmo, la medida. Pero esta observación, que corresponde a relaciones entre música y plástica, escapa a nuestro objetivo presente.

entre grupos literarios y artísticos franceses. En ella colaboraron escritores como Jules Renard, Apollinaire, Mirbaud, Tristán Bernard. Pero el local de la revista fue frecuentado por Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard, otros más, y de esas reuniones emanaron varias y nuevas teorías artísticas.

Ya en nuestro siglo pueden señalarse tendencias como el cubismo donde fluye de sus respectivas estéticas —la literaria y la pictórica— según Drieu la Rochelle, una simbiosis interpretativa comprobable en diversos puntos. O bien del tipo *Dadá*, con su cabaret Voltaire, peña literaria y galería de exposiciones que mezcla a plásticos y poetas como Apollinaire, Tzara, Kandinsky, Picasso, Marinetti, Modigliani.

Poco más o menos cabe decir del Surrealismo, consecuencia lógica del dadaísmo, que comprende desde el poeta Breton, precisamente autor del célebre manifiesto del grupo, hasta las telas de Chirico, de Arp o de Tanguy. También, y en el mismo sentido, puede anotarse el predominio que en la poesía moderna se ha venido manifestando de la imagen formal cromática sobre el contenido meramente narrativo.

Para completar el panorama de conexiones habría finalmente que consignar la abundancia de voces que se prestan ambas artes y los análisis que aquí no cabe estudiar pero que los investigadores modernos —Hourticq, Souriau, Dorflès, Munro y otros—⁽³⁾ han realizado y realizan sobre las correspondencias y además, claro es, sobre la independencia entre las artes en general.

La pintura también muestra vinculaciones con esa forma contemporánea del arte dramático llamada cinematógrafo⁽⁴⁾.

⁽³⁾ L. HOURTICQ, *L'Art et la Littérature*, Flammarion, París, 1946. E. SOURIAU, *La Correspondance des Arts*, Flammarion, París, 1947. T. MUNRO, *Les Arts et leurs Relations Mutuelles* (trad. francesa de J. M. Dufrenne) Presses Universitaires de France, París 1954. G. DORFLES, *Cosmantes Técnicas de las Artes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.

⁽⁴⁾ Varias artes tienen manifiesta influencia en el cine. Una de las más intensas es la de la literatura. Sobre el tema pueden consultarse: EDUARDO A. DUGHERA, *Trasposiciones y Literatura en Peligro*, La Prensa, Buenos Aires, 2-10-1960 y 16-8-1962.

Nos referimos al film de arte, en que el cine se propone enseñarnos expresiones pictóricas.

Creación moderna, desde luego, la del cine, que es en síntesis un cuadro animado, ya preexiste, si se quiere, a su invención y en forma latente en las expresiones plásticas de las civilizaciones más antiguas.

Pensemos en los temas bucólicos, verdaderas tiras cinematográficas que muestran los frescos de la tumba tebana de Nokth. En las escenas, también coloreadas, de la guerra de Troya, representadas en los frontones del templo de Afaia en Egina. En las que ofrece la columna trajana, o la de Marco Aurelio, con sus relieves historiados en espiral para contar en una los episodios de las guerras dacias y en la otra las luchas contra los germanos. En los tímpanos de los pórticos medievales de Bourgogne o Languedoc para enseñarnos la historia de Cristo, el Juicio Final, las glorias de la Virgen.

De donde la animación de la obra de arte por el cine aparece como perfectamente lógica.

Es claro que, como todas, esas relaciones entre pintura y cine, o por mejor decir esa trasposición del cuadro al film, implica resolver un conjunto de problemas.

El primero, filoso por cierto, lo ha señalado Lemaître⁽⁵⁾ al observar que los límites del film sobre arte son imprecisos. ¿Dónde termina el simple documental? ¿Dónde comienza el poema lírico? Se puede filmar correctamente el *Guernica* de Picasso y se tendrá un documento. Pero se puede filmarlo como lo ha hecho Alain Resnais y entonces aparece el poema lírico. Ahora bien ¿dónde está el contorno que separa la expresión documental de la artística?

Desde luego, este problema puede englobarse en el más general de la imprecisión de los límites del arte. El templo de

(5) H. LEMAÎTRE, *Beaux-Arts et Cinéma*, Ed. du Cerf, Paris 1956. Hay edición castellana con el título *El Cine y las Bellas Artes*, Losange, Buenos Aires 1959. Ver también H. Lemaître, *L'Animation des Tableaux et les Problèmes du Film sur l'Art* en *L'Univers Filmique*, por varios autores, Flammarion, Paris 1953.

Isis en Denderah es arquitectura. ¿Y la célula viva? La *No-vena* de Beethoven es música. ¿Y el canto del arroyo? Una pintura abstracta de Jean Fautrier es arte. ¿Y un muro en erosión? (6).

Otro problema, no menos significativo en estas correlaciones, lo ofrece el de las posibles precedencias. Un documental cualquiera sobre pintura implica cine al servicio de ella. El film sobre arte implica, en cambio, verdadero cine y verdadera pintura. Sin interpenetraciones ni condescendencias. Estricta colaboración. Pero ¿cómo regularla a punto fijo?

Aquí llegamos al aspecto tal vez más intrincado del asunto, fuente de opiniones, discusiones y hasta reyertas entre los teorizadores.

Mediante ritmos, volúmenes, colores, el artista crea, o mejor, ha creado para un posible espectador, a fin de que contemple su obra el ojo humano que naturalmente tiene sus leyes de visión a las que se acomoda. ¿Qué pasa con la obra de arte si otro ojo, no humano, lo sustituye, o sea, si hemos de contemplarla a través de este nuevo elemento de visión? Claro, las sensaciones no serían exactamente las mismas, cosa que ocurre también con la fotografía o las reproducciones. Un torso en mármol captado por el ojo o a través de la cámara —y hablamos de blanco y negro— produce sensaciones distintas. Pues bien, la dificultad aumenta cuando interviene el color, y más cuando éste es elemento preponderante.

Frente a una buena realización de Hélène Dassonville, *Los Impresionistas*, me decía con razón un pintor de gran sensibilidad, al pasar ante nosotros *Le Bassin d'Argenteuil*: “Es un Monet pero no es Monet”. El pintor aludía a los colores exhibidos por la cámara que no eran propiamente los colores impresos en el cuadro. Verdad que las cosas pueden tener prin-

(6) Sobre el apasionante tema de los límites del arte consúltese E. SOURIAU, *Essai sur les Limites de l'Art*, La Table Ronde, n° 133, París, enero 1959, además del magistral estudio de F. MEDICUS, *El Problema de una Historia Comparada de las Artes*, en *Filosofía de la Ciencia Literaria*, por varios autores, Fondo de Cultura Económica, México 1946.

cipio de solución si se piensa en el perfeccionamiento gradual de la lente que enfoca la obra o si se considera que las posibilidades del arte son insospchadas aun para el propio artista que crea con la visión estética del momento que vive (7). Pensemos en Bach o en Mozart que eseribían fugas o sonatas para clave sin sospechar por cierto en las sonoridades de nuestros pianos de hoy. Pensemos en Cervantes. ¿Concebía acaso él la interpretación crítica contemporánea según la cual el *Quijote* es intento idealizante escindido en dos direcciones opuestas en cuanto a sentido estimativo? ¿Podría haber imaginado a su héroe encarnado en la pantalla cinematográfica? (8).

Las realizaciones fílmicas de expresiones pictóricas no han sido todas felices, desde luego, y no por carencias de capacidad sino por las dificultades a ellas extrañas que aún se oponen, algunas de las cuales hemos mencionado. De todos modos hay que destacar, entre muchas otras, varias de mérito singular. Así *La Noche de Miguel Angel* filmada en la capilla florentina de los Médicis, *La leyenda de Santa Ursula*, sobre el Carpaccio, *Rubens*, el *Miserere de Rouault*. La lista sería extensa. Sin embargo por más familiares a nuestro público hemos de detenernos en un par de realizaciones de Alain Resnais, tan admirado, y con sobrada razón, por la gente de la llamada nueva ola: *Van Gogh*, y *Guernica*. La primera fue, según el propio Resnais, una experiencia. La dificultad de planos obligó al realizador a dar a la música una parte preponderante. Buscaba, así, no acompañar la obra sino crear la estructura misma del film y hacer coherente el universo de

(7) Adhiero, al respecto, al pensamiento de Sartre. El hombre está en "situación" o sea ligado a su tiempo y a los problemas que éste plantea. Por tanto el escritor, artista, filósofo, lejos de escribir o crear para las generaciones futuras, debe intervenir buscando la solución de los problemas que le conciernen tanto a él cuanto a sus contemporáneos.

(8) Otras dificultades, muchas de carácter técnico, se plantean al realizador tales como la relativa al sonido y a la palabra. Y no es menos importante la que se refiere al carácter unitario de la obra de arte que puede perderlo en su traslación fílmica. Claro que su tratamiento no corresponde aquí.

Van Gogh. Pero en todo ello cuidó de sustituir a la obra del pintor una dramatización arbitraria. Resnais obtuvo, "siempre respetuoso de la obra", que cámara y película fueran ante todo reveladoras de una emoción plástica. Ahora bien, no ha de olvidarse que según el propio Resnais su obra no es tanto el deseo de haber realizado un film sobre arte cuanto una tentativa de relatar la vida imaginaria de un pintor a través de su pintura, y ello explica, aparte la dificultad técnica, la exclusión del color en la película.

En cuanto a *Guernica* tiene, como se sabe, por base la famosa interpretación de Picasso sobre el horror del bombardeo a poblaciones abiertas, en este caso al ocurrido a la localidad vasca el 27 de abril de 1937. Con el emocionado comentario de los versos de Eluard y la excelente música de Guy Bernard, que apoyan las imágenes, se desarrolla el vasto poema lírico condenatorio de los crímenes de guerra. El juego de cámara es tan elocuente, tan preciso, que el cuadro, valga el término, echa a andar su mensaje: al fin la inocencia triunfará del crimen y los humanos lograremos la victoria con quien lleva en sus manos un cordero y en su corazón una paloma (9).

A las citadas de Alain Resnais (10), pueden agregarse *Toulouse-Lautrec*, de Hessens, o el *Gleize* de Maréchal. Y avanzando hacia nuestros días hay que añadir el *Braque* de Bureau, el *Soutine* y el *Segonzac* de Michele Brabo. Asimismo merecen capítulo aparte los films consagrados a los artistas sorprendidos en el curso de su labor. Tales los de *Bernard Buffet*, de Pérrier, *Picasso* de Clouzot, *André Masson* de Gremillon.

A veces, verdad, la cámara prefiere el enfoque de conjuntos y entonces tenemos *Los Impresionista*, del nombrado Dassonville, o de una sola tela como en la citada *Guernica*

(9) A quien se interese por conocer las ideas de Resnais sobre el cortometraje artístico y sus problemas, le será de provecho la lectura del libro de GASTON BOUNOURE, *Alain Resnais*, Seghers, París 1962.

(10, 11, 12) Arts. n.º 864, París, abril 1962.

o una manera o género del pintor, tal *Romancero del pintor*, sobre las tintas de Picasso. ¿Qué implica todo este trabajo de captación, ya de la obra total de un artista, ya de un fragmento de ella? Michèle Brabo, como realizadora, lo ha declarado recientemente: se trata de reconquistar el clima de la creación, de entrar en la personalidad del pintor para mejor comprender su obra. A eso nos ayuda el cine, y de este modo el cine se convierte en instrumento de conocimiento.

Y todo esto nos lleva a pensar que el film, respecto de la pintura, ha sido buscado por las infinitas posibilidades de esta forma artística que tiende a recoger de las obras abstractum plástico para asimilarlas, al proyectarlas la pantalla, a un cuadro en movimiento. Lógicamente la conquista del movimiento para la obra plástica no es ni puede ser obra de un día. La tela ofrece limitaciones y ello también acarrea sus problemas. Pero el cine ya empezó a obtener el triunfo de dar a la tela las proyecciones e importancia que exigía. El beneficio ha ido hacia el mismo artista, quien de pronto ha visto que las posibilidades de su arte, ayer limitadas a sus medios tradicionales, han sido sobrepasadas mostrándole todo un mundo nuevo, rico de expresiones a explotar. Por eso un pintor como Bertini ha podido decir con razón: "Yo no estoy en modo alguno contra la sustitución de la tela para pintar, por la tela para proyectar. Creo que, en efecto, sólo sobre grandes superficies es posible "hacer ver" extraordinarias aventuras pictóricas. Cuando pinto no puedo verme; el cine me ayuda a comprender mejor mi propio proceso de creación (11).

Lapoujade, realizador, pero asimismo pintor, es aun más expeditivo: "El cine permite profundizar temas que encaramos indirectamente o al sesgo en el cuadro. Despierta así una nueva forma de "esprit", obliga a encarar otras técnicas. Partiendo de él ya no está prohibido ahondar diferentemente la pintura. Por otra parte el pintor tiene el mayor interés en adaptarse a medios distintos de la técnica a la que está familiarizado, ya que así enriquece su acervo artístico" (12).

Se ha dicho que el universo plástico no puede entregarse al dominio cinematográfico, ya que el film responde a una necesidad narrativa mientras que el arte moderno rechaza la anécdota. Sin embargo no hay tal, a lo menos en lo referente a la anécdota cinematográfica. El plan de creación plástica —como lo ha hecho notar Gassiot⁽¹³⁾— en todos los casos puede situarse sobre el plano de la simultaneidad, en el espacio, plano por plano y buscar en el desarrollo puramente formal que escapa a la obligación de “decir” la imagen y ordenarla en una continuidad lógica. Por otra parte hay actualmente una marcada tendencia a buscar las relaciones fundamentales que unen la realidad sensible a la mental, lo real y lo imaginado que logra romper ese antagonismo, hoy ya en superación, de lo abstracto y lo figurativo. Lo prueban varios films de reciente hornada pero baste citar el de Patris sobre el mito de la caída de Icaro. Ya se sabe de qué se trata. Dédalo y su hijo están presos de Minos. Dédalo pide a sus carceleros ceras y plumas con pretexto de hacer un regalo a su verdugo. Con ese material fabrica un par de alas y las coloca a Icaro quien parte en vuelo. Pero se remonta demasiado, el sol derrite la cera, las plumas se desprenden, Icaro se hunde en el mar.

El film, realizado por un pintor, se desenvuelve en simbolismo abstracto: expresión de vibraciones, agitar de alas, calcinación, caída en el vacío. Pero todo equilibrado por imágenes, aunque breves, de rostros y paisajes concretos. Aquí, como en algunas muestras de Lapoujade —*Multitudes*, por ejemplo— llegamos a sobrepasar las posibilidades de la propia tela para realizar verdadera pintura en movimiento manejada por el pintor-realizador. En éstas, como aún en formas menos revolucionarias a que antes aludimos, el cine prolonga los efectos de la pintura, que para muchos artistas constituye una técnica ya gastada que ha agotado todas sus posibilidades. Sería, como piensa Schoeffler⁽¹⁴⁾, una animación

(13) Arts. n° 864, París, abril 1962.

(14) Arts. n° 864, París, abril 1962.

del motivo que la pintura mantiene en un estado de estancamiento.

Como se ve, sin necesidad de ubicarse en los diversos bandos que la razón pintura-cine ha suscitado, puede deducirse que es el intento de una nueva expresión para aquélla.

Pero no para sustituirla. El cine no borró al teatro, la radio no anuló el libro, la historia literaria no mató, como creía Renan, la lectura directa de las obras, los adelantos científicos no acabaron con la poesía. Y no porque el cine, que es fotografía, deje de ser arte según pretenden algunos a causa del elemento mecánico que interviene. Sino porque es otro arte. Pintura y cine, ya lo dijimos, son artes de colaboración, reconocen, si se quiere, unidad de origen. Ello no niega en modo alguno la individualidad típica de cada uno, vale decir su pertenencia a naturaleza y mundos distintos que no pueden fundirse, a evoluciones particulares que no pueden interpenetrarse. No corresponde esgrimir aquí argumentos probatorios. El concepto de Bayer nos parece, sin embargo, decisivo cuando afirma la independencia y concepción autónoma del placer que provocan y ello constituye la condenación tanto del factor asociativo cuanto de las asociaciones como valor estético.

Cabe, en cambio, yuxtaponer las expresiones de las distintas artes y estudiar sus relaciones mutuas a fin de que al mostrar sus afinidades muestren también toda su posibilidad. Entonces, y como dice Lemaître en su libro antes citado, "si es verdad que el cine constituye el dominio de lo maravilloso y un maravilloso en cierto grado espontáneo y como directamente integrado en un sentimiento de intensa realidad por los simples efectos de la imaginación iluminada, el film sobre arte habrá llenado plenamente su función si desarrolla, hasta hacérsela inmediatamente tangible, la dimensión maravillosa de las obras de arte. A favor de esta capacidad especial, que le es inherente, el cine quizá no sólo podrá intensificar la presencia de estas obras, sino también manifestar a la vez su diversidad y unidad. Si se trata de extraer de las obras de una época

el mensaje que contienen o el testimonio humano que nos aportan, se podrá encontrar en su síntesis cinematográfica el medio de expresar poéticamente el alma de una generación. . . La síntesis poética es, quizá, la última vocación del film sobre arte, si el cine es este arte total que creemos. Por tal título resulta llamado, por su propia naturaleza, a promover una nueva dimensión de la cultura artística y a desempeñar su papel en el progreso y el enriquecimiento de nuestro museo imaginario”.

A eso se ticnde. Y si es bien cierto que no se ha logrado aún colmar anhelos —¿podría colmárselos alguna vez en arte?— es evidente que la etapa de los tanteos está ya casi superada por distintas y excelentes creaciones. Al menos en el campo experimental. ¿Que las complejidades son muchas? Sí, por cierto. Pero el concepto de colaboración entre las artes las crea cada vez mayores a medida que éstas van aportando aspectos hasta ayer no sospechados, estéticas y técnicas renovadas, posibilidades múltiples, difíciles de prever. Es que, bien lo afirmó Liszt, las obras del espíritu no son como las olas del mar a las que puede decirse: Iréis hasta aquí y no más lejos. La creación espiritual no reconoce jamás muro alguno de contención. Virtud que no se podrá arrebatar nunca a los hombres porque desde que el mundo nació va cantando, como un pájaro de leyenda, en nuestro más íntimo interior.

EDUARDO A. DUGHERA
Paraguay 735, Rosario

