

ESTUDIOS HISPÁNICOS EN EL CONTEXTO GLOBAL
HISPANIC STUDIES IN THE GLOBAL CONTEXT
HISPANISTIK IM GLOBALEN KONTEXT 31

María José Olaziregi Alustiza /
Ana Gandara Sorarrain (eds.)

Gernika(k)/Guernica(s)

Resemantizaciones de un trauma histórico



PETER LANG

Enric Bou
Università Ca' Foscari Venezia

El *Guernica* en pantalla. Trans-formaciones y medios¹³²

Resumen: En este artículo se abordan reflexiones desde la historia del arte o los estudios culturales que se centran en la obra de Picasso y su repercusión internacional. Tras la Segunda Guerra Mundial, cuando el cine sobre arte hizo su aparición en Francia, Bélgica e Italia, tres de los pioneros imprescindibles del género realizaron, con pocos años de intervalo, películas clave en la historia del filme de arte que giraban en torno a la obra de Picasso: *Guernica* (1949), de Robert Hessens y Alain Resnais, *Visite à Picasso* (1950), de Paul Haesaerts y *Picasso* (1954) de Luciano Emmer. El estudio, desde una perspectiva transmedial, se concentra en algunas de las primeras apariciones del *Guernica* en la cinematografía de los años 1950, poco tiempo después de la realización del cuadro y su conexión con otras formas artísticas como el poema de Paul Éluard.

Palabras clave: Picasso, *Guernica*, cine, transmedialidad, poesía

Las interrelaciones entre arte y cine han tenido un largo recorrido. Un libro reciente, *Screening the Art World* (2022) condensa las diversas modalidades que se han practicado para relacionar estos dos medios en los últimos ochenta años: William Chapman, *Films on Art* (1952); Charles Eidsvik, *Cinéliteracy: Film among the Arts* (1978); Gary Edgerton, *Film and the Arts in Symbiosis* (1988); Philip Hayward, *Picture This: Media Representations of Visual Art and Artists* (1988); Nadine Covert, *Art on Screen: A Directory of Films and Videos about the Visual Arts* (1991); y John Walker, *Art and Artists on Screen* (1993), entre otros. Desde entonces, estos estudios generales se han enriquecido con análisis teóricamente sofisticados sobre el papel fundamental del cine en el desarrollo del arte moderno; las afinidades

¹³² Este artículo forma parte del proyecto PRIN bando 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980–2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980–022)”, ref.: 2022JML3N9, del Ministero dell’Università e della Ricerca e finanziato dall’Unione Europea – NextGenerationEU.

fenomenológicas entre el cine y la pintura, el cine y la arquitectura, el cine y la escultura, el cine y la fotografía; las historias institucionales del cine y su relación con el museo; las representaciones del museo en el cine, en ficción o como documental; las estrategias cinematográficas y museísticas en la representación de la historia; el papel de los documentales de arte en el desarrollo de la alfabetización visual; las ramificaciones ideológicas de los estereotipos dominantes sobre el arte y los artistas; la economía cultural de las “empresas-artistas” y la mediatización del artista; la producción cinematográfica comercial de artistas y la producción cinematográfica experimental de artistas de la imagen en movimiento; las prácticas de las artes visuales de diversos autores cinematográficos; la relación entre el cine y la escultura, el cine y la fotografía, las representaciones del cine y el museo en el cine; artes visuales de diversos autores cinematográficos; el papel del arte en las películas históricas; el “giro cinematográfico” en el arte contemporáneo y la aparición del “arte de la imagen en movimiento”; la reimaginación y el reciclaje de la iconografía de Hollywood en el arte contemporáneo, etc. (Trifonova, 7–8).

Otros estudios, como el de Doris Berger, *Projected Art History. Biopics, Celebrity Culture, and the Popularizing of American Art* (2014), se han fijado en cómo el cine ha conseguido interactuar con el arte, acercándolo a un público general, no de expertos, convirtiéndose así en una especie de “historia del arte del celuloide”. Berger identifica los patrones narrativos biográficos e históricos del arte a los que se da preferencia en la visión de la historia del arte de la mayoría de las películas, centrándose en las representaciones del proceso artístico, el mito del artista y el papel que desempeñan las estrellas de cine en la personificación de ese mito. Un libro fundamental es el de Steven Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts* (2011), en el que repasa la historia del arte en el cine centrándose en la edad de oro de los documentales de arte de después de la guerra mundial, en el tránsito de la década de 1940 a la de 1950, en un momento cuando todavía no se había desarrollado la televisión de forma generalizada. Jacobs sostiene que los documentales de arte posteriores se centraron en la pintura y los pintores; posteriormente se produciría el llamado “the cinematic turn” del arte y el masivo uso del vídeo por parte de los artistas contemporáneos (Trifonova 2022b, 10).

Analizar las películas sobre el *Guernica* de Picasso implica examinar sus temas, su contexto histórico y su representación artística. He aquí algunos puntos clave a tener en cuenta para una comprensión más profunda: el contexto histórico, puesto que muchas películas abordan el impacto de la guerra de España en Picasso y su arte. Entender el bombardeo de Gernika y sus horrores permite comprender mejor las emociones y los temas que transmite el cuadro. La interpretación artística: las películas suelen explorar el proceso creativo de Picasso, su simbolismo y cómo el *Guernica* sirve de declaración política. Estudiar cómo los cineastas retratan las imágenes del cuadro –como las figuras en sufrimiento y la composición caótica– puede revelar interpretaciones de la guerra y el trauma. La resonancia emocional: las películas pueden resaltar la desesperación, la ira y la pérdida representadas en la obra de arte, reflexionando sobre cómo estos sentimientos resuenan en contextos contemporáneos. El legado e impacto: muchos documentales y obras dramáticas consideran la influencia duradera del *Guernica* en el arte y el activismo. Esto puede implicar debates sobre cómo el cuadro se ha convertido en un símbolo del sentimiento antibelicista y en un llamamiento a la paz. O bien los testimonios personales, ya que algunas películas entretienen historias personales en el marco histórico, haciendo hincapié en cómo los acontecimientos afectaron a los individuos. Esto puede hacer que el contexto histórico sea más cercano y conmovedor. Finalmente, el estilo visual: pueden analizarse la cinematografía y las elecciones artísticas de las películas. Los cineastas pueden utilizar técnicas específicas para evocar los mismos sentimientos de caos y desesperación que se encuentran en el *Guernica*.

En el caso de las representaciones fílmicas del bombardeo de Gernika, Nancy Berthier se ha interesado por la “imagen ausente”: “El acontecimiento como tal, ausente desde el punto de vista de la imagen-prueba, estaba presente de manera indirecta en todas estas estrategias de representación sustitutivas, tanto verbales como visuales” (Berthier 2018, 22). El hecho de que no hubiera imágenes del bombardeo dio pie a innumerables *conspiracy theories*. Surgieron dos versiones opuestas del suceso: por un lado, la republicana según la cual el bombardeo fue obra de la Legión Cóndor; y, por otro lado, la teoría de los fascistas que el pueblo habría sido volado por los “rojos” (Berthier 2018, 22–23). Marie-Laure Bernadac y Gisèle Breteau-Skira (1992) han identificado unos 200 filmes, realizados entre 1930 y 1990, que están dedicados al artista malagueño. En fecha más reciente Gisèle Breteau-Skira ha analizado diez películas, realizadas o en

proyecto, dedicadas enteramente al mural de Picasso, *Guernica. Un Tableau au cinema* (2017). Para adaptarme a la extensión de un capítulo voy a concentrarme en tan solo tres filmes relacionados con el *Guernica*. A mí me interesa destacar la perspectiva transmedial, un aspecto innovador de los filmes en los que aparece el *Guernica* de Picasso.

1. El *Guernica* transmedial

La noción de transmedialidad y sus aplicaciones al estudio de la literatura está en el centro de la teoría literaria, la teoría de la comunicación, la literatura comparada, los estudios culturales y las distintas aproximaciones interdisciplinarias que se reúnen bajo la etiqueta de *new media studies*. Necesitamos entender los rápidos cambios que se están produciendo en la esfera mediática. Manejamos infinidad de definiciones y discusiones sobre lo que la transmedialidad hace o sobre lo que la transmedialidad es. Por ello quiero dedicar un mínimo espacio a aclarar algunos conceptos. Una afirmación de Alfonso de Toro pone el énfasis en los aspectos más dinámicos y fluidos de las prácticas transmediales, y además también –como ya había hecho Ihab Hassan en su definición de posmodernidad¹³³– fija su naturaleza imprevisible, inestable y siempre fuertemente disruptiva:

La transmedialidad implica y significa una multiplicidad de posibilidades mediales y no solo el intercambio de dos formas mediales distintas. No se trata de una mera

¹³³ Ihab Hassan ve la posmodernidad como un compuesto de otras ideas que le son cercanas, como “heterodoxy, pluralism, eclectism, randomness, revolt, deformation. The latter alone subsumes a dozen current terms of unmaking: decreation, disintegration, deconstruction, decenterment, displacement, difference, discontinuity, disjunction, disappearance, decomposition, de-definition, demystification, detotalization, delegitimation” (1983, 9). Esta serie de nociones las resume como “indeterminacies”. Existe una segunda tendencia que Hassan califica de “inmanente” (no en un sentido religioso) o “dispersing the will of the One”:

“I call that tendency immanence, a term I employ without religious echo, and by which I mean the capacity of mind to generalize itself in the world, to act upon both self and world, and so to become more and more, im-mediately, its own environment. The tendency – evoked also by such sundry words as dispersal, diffusion, dissemination, diffraction, pulsion, integration, ecumenism, communication, interplay, interdependence, interpenetration, and so on–depends, above all, on the emergence of human beings as language animals, *homo pictor* or *homo significans*, gnostic creatures constituting themselves, and increasingly their universe, by symbols of their own making. Is ‘this not

agrupación de medios, ni de un acto puramente medial-sincrético, ni tampoco de la superposición de formas de representación medial. La transmedialidad representa un proceso, una estrategia condicionada estéticamente que no induce a una síntesis de elementos mediales, sino con frecuencia a un proceso disonante y con una alta tensión. (De Toro 2003, s.p.)

La transmedialidad en un primer momento ha sido usada para describir un tipo de narrativa y una forma de consumo derivadas de la circulación de una historia a través de distintos soportes: novelas, teleseries, películas, videojuegos, etc. (Jenkins 2003; Pratten 2011). Fruto de la convergencia tecnológica y de la explotación comercial de los imaginarios ficcionales que vivimos, la *transmedia storytelling* remite a un patrón genérico, a una ideología y a un conjunto de valores, alejados de la actividad poética, y para algunos inocentes, totalmente opuestos a él. Transmedialidad podría ser también una simple yuxtaposición, combinación o superposición de medios, según advierte De Toro, o un sinónimo de la literatura digital o de la ciber-literatura. Claudia Kozak en sus estudios indica que puede ser “el modo en que el cruce de lenguajes y medios habilita una experiencia estética diferencial, solo posible por su concurrencia misma” (2017, 3). Por otra parte, autores como De Toro (2003), Kozak (2017a) y Kiene Brillenbourg (2006) subrayan el carácter disonante, desestabilizador y disruptivo del encuentro de medios y lenguajes, que se manifiesta a la manera de un evento, abriendo las puertas a una lectura crítica de nuevos objetos y nuevas prácticas artísticas cuya diseminación altera o desdibuja los marcos genéricos tradicionales. *A loro insaputa* juegan con conceptos y elementos cruciales de la posmodernidad.

Autoras como Rocío Cerón han notado la originalidad e impacto de lo transmedial en algunos de los nuevos autores, en lo que viene a llamar la “poesía expandida”:

El poema existe y se transforma o se amplifica con la experimentación sonora, con una pieza transmedial donde tienes cine en vivo, sonoridad, performance. El poema siempre está ahí, no se pierde, simplemente se amplifica y el cuerpo del poeta que se vuelve un *performer* también hace que se amplifique el propio cuerpo del poema, le da forma. No se pierde, simplemente se amplifica o se expanden las posibilidades del poema. (Alejo Santiago s.p.)

the sign that the whole of this [classic] configuration is about to topple, and that man is in the process of perishing as the being of language continues to shine ever brighter upon our horizon?” Michel Foucault famously, or perhaps infamously, asks” (1983, 10).

Estas afirmaciones a su vez –notamos– tienen claras deudas con las propuestas de 1970 de Gene Youngblood en *Expanded Cinema*, el primer libro que consideró el vídeo como una forma de arte, y fue muy influyente en el desarrollo de las artes mediáticas. En el libro Youngblood sostiene que se necesita un nuevo cine expandido para una nueva conciencia. Describe varios tipos de cine que utilizan nuevas tecnologías, como los efectos especiales cinematográficos, el arte informático, el videoarte, los entornos multimedia y la holografía. Podría decirse que la experiencia de la poesía, en sus manifestaciones transmediales (poesía sonora, poesía digital, videopoesía, poesía espacial, etc.) coincide con la conocida afirmación del filósofo Ernest Bloch: es una experiencia de la simultaneidad de lo no simultáneo. Esta paradoja fue acuñada por Bloch para dar razón de las relaciones entre fascismo y modernidad en Alemania. Para ese pensador de la modernidad, estos fenómenos se presentaban como la simultaneidad de lo no simultáneo, fenómenos que pertenecían a dos momentos distintos y que sin embargo se dieron al mismo tiempo.

La transmedialidad es un (¿nuevo?) reto para autores y lectores educados en un paradigma visual/verbal como el que desarrollaron las vanguardias históricas recuperando propuestas de la Antigüedad clásica grecorromana y del Barroco. Las nuevas propuestas transmediales se fundamentan en hibridaciones y reapropiaciones de los lenguajes (literario, plástico, gráfico, audiovisual, musical, etc.) de las artes y los medios precedentes; siempre a partir de intercambios y trasvases con los repertorios narrativos dominantes (temas, géneros, argumentos, universos, obras, etc.); para desembocar en una materialidad basada en la intermedialidad intrínseca de las tecnologías y canales de transmisión precedentes (texto, imagen, sonido) para facilitar la aparición de un nuevo paradigma tecnológico/cultural y artístico.

Por sus particulares características, dentro de la tradición del documental de arte, muchos de los filmes dedicados al *Guernica* de Picasso combinan imagen, palabra y música, convirtiéndose en obras transmediales *avant la lettre*. Quizás el film más conscientemente transmedial es el reciente film de los cineastas italianos Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, *Frente a Guernica (Versione integrale)*.¹³⁴

¹³⁴ No se ha podido incluir en este estudio por razones de espacio y disponibilidad del film. Según declararon los cineastas:

“L’idea del film *Frente a Guernica (Director’s Cut)*, mio e di Angela Ricci Lucchi,

2. Alain Resnais y Robert Hessens, *Guernica* (1949)

El film de Resnais-Hessens se construyó a partir de diversos materiales: incorpora una lectura del poema de Paul Éluard (al que añadió algunos versos, puesto que participó en la preparación del guion) hasta numerosos lienzos, esculturas y composiciones de Picasso de los años 1903-1949. Objetivo importante del film de Resnais-Hessens es provocar en el espectador una tensión emocional violenta, vigorosa, para que así pueda percibir de la violencia de la masacre, la violencia, y el carácter del fascismo como negación. El *Guernica* de Picasso es el centro de la atención, que se vivisecciona a partir de la focalización en aspectos particulares del mismo, y estas imágenes se combinan con una serie de titulares de periódicos en los que dominan las palabras “fascismo” y “guerra”, vistas de ruinas humeantes y un muro cubierto de pintadas y signos de destrucción. Esta combinación de imágenes ilustra de manera efectiva el tema de la destrucción provocada por la barbarie del fascismo. A partir de la visión de la masacre en Gernika, se le plantea al espectador una reflexión muy aguda sobre la justicia, la destrucción, el fascismo. Así, la estructura ideológica del discurso –definida conjuntamente por el lirismo de Éluard y la estructura compositiva de la obra, por los materiales utilizados– tiene un carácter moral, humanitario, más que político; no desarrolla un análisis de la política fascista de la masacre, sino que busca provocar un rechazo emocional. La estructura de la obra es lírico-épica, basándose en la comunicación de sentimientos más que en el conocimiento y la racionalidad. Resnais decidió no realizar un

nasce dalla nostra visita al Museo Reina Sofia in occasione della proiezione di *Pays Barbare* nel 2014. Le sensazioni provate riguardo l'opera di Picasso, dopo l'esilio di *Guernica*, ci spingevano a cercare i materiali sulla Spagna in nostro possesso e descritti nei quaderni. Non avevamo il film di Robert Flaherty in 35mm, l'opera era al MoMA di New York dove *Guernica* è a lungo rimasta. Il film ci fu dato dal Museo Reina Sofia.

Nel film *Frente a Guernica* (Versione integrale) mentre Lucrezia Lerro, una delle due voci narranti, racconta del “caso” Osip Mandel'stam, io leggo sia dal diario di Mikhail Koltsov, sull'arrivo degli scrittori per il congresso, sia tutte le altre didascalie di *Frente a Guernica* (Versione integrale). Questo è il film che con Angela Ricci Lucchi abbiamo ideato, pensato insieme. Oggi mantengo, ancora una volta, la promessa fatta ad Angela, di continuare il nostro lavoro politico, artistico, storico, sulla violenza del Novecento.” (FRENTE A GUERNICA. VERSIONE INTEGRALE. <<https://www.labiennale.org/it/cinema/2023/fuori-concorso/frente-guernica-versione-integrale>>)

film de denuncia sino de apelar a los sentimientos del espectador, dando una importancia a la figura del duelo.

El film empieza con la voz en *off* de Jacques Pruvost que describe el bombardeo de Gernika el 26 de abril de 1937. A continuación, María Casares recita el poema de Paul Éluard sobre esta atrocidad, mientras como fondo vemos las imágenes de pinturas y los titulares de periódico. Los arreglos musicales de la película fueron compuestos por Guy Bernard. Este film suscitó una versión musical del poema a cargo del músico Luigi Nono, “La victoire de Guernica. Canti da Paul Eluard per coro misto e orchestra” (1954) (Drees 2010). Reproduzco el poema de Paul Éluard:

I

Beau monde des mesures De la mine et des champs

II

Visages bons au feu visages bons au froid Aux refus à la nuit aux injures
aux coups

III

Visages bons à tout

Voici le vide qui vous fixe Votre mort va servir d'exemple

IV

La mort cœur renversé

V

Ils vous ont fait payer le pain Le ciel la terre l'eau le sommeil Et la misère
De votre vie

VI

Ils disaient désirer la bonne intelligence Ils rationnaient les forts jugeaient
les fous

Faisaient l'aumône partageaient un sou en deux Ils saluaient les cadavres

Ils s'accablaient de politesses

VII

Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont pas de notre monde

VIII

Les femmes les enfants ont le même trésor De feuilles vertes de printemps
et de lait pur Et de durée

Dans leurs yeux purs

IX

Les femmes les enfants ont le même trésor Dans les yeux

Les hommes le défendent comme ils peuvent

X

Les femmes les enfants ont les mêmes roses rouges Dans les yeux

Chacun montre son sang

XI

La peur et le courage de vivre et de mourir La mort si difficile et si facile

XII

Hommes pour qui ce trésor fut chanté Hommes pour qui ce trésor fut gâché

XIII

Hommes réels pour qui le désespoir Alimente le feu dévorant de l'espoir

Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir

XIV

Parias la mort la terre et la hideur De nos ennemis ont la couleur Monotone
de notre nuitNous aurons raison (1953)¹³⁵

En el poema se distinguen tres centros de interés: 1) El pueblo que es simultáneamente héroe y víctima, la belleza del pueblo cargado de valores morales positivos y la injusticia que sufren. 2) Los vencedores, que son un enemigo sin rostro, un enemigo hipócrita y monstruoso. 3) Y, finalmente, la presencia de la muerte a través de la obsesión por la misma y el desorden que provoca.

El film de Resnais-Hessens tiene dos partes bien diferenciadas. En la primera el modelo es el documental histórico clásico, basado en un montaje de imágenes de archivo comentadas de manera didáctica por un narrador impasible (Jacques Pruvost) que informa del suceso con el tono neutro de los noticiarios. Vemos en un largo plano general fijo una fotografía de las ruinas de Gernika que muestra desde el aire en picado los edificios destruidos del pueblo, la voz en *off* proporciona detalles que destacan lo violento de la masacre: "La ville fut entièrement incendiée et rasée. Il y eut 2 000 morts, tous civils". También destaca el acontecimiento como "signo anunciador": "Ce bombardement avait pour but d'expérimenter les effets combinés des bombes explosives et des bombes incendiaires sur une population civile" (Berthier 2018, 25).

En la segunda parte las imágenes que vemos son planos breves de pinturas, dibujos y esculturas de Picasso realizados entre 1903 y 1949 que, en foto fija se encadenan en un rápido montaje. Estas imágenes se intercalan con detalles cuadro del *Guernica* de Picasso. El contraste entre la voz neutra de la primera parte es subrayado por la voz de María Casares, que recita con fuerza el poema (adaptado para el film) "La victoria de Guernica", de Paul Éluard. Es también importante la música de Guy Bernard, orquestada por Marc Vaubourgoin, que

¹³⁵ El poema se publicó en el volumen *Cours naturel* (1938).

se combina perfectamente con el texto y la imagen. Este es un efecto transmedial muy efectivo. Resnais-Hessens dedican una atención especial a las figuras de los débiles, mujeres y niños, animales. Además, el contraste entre las dos voces, masculina y femenina, y el carácter de las imágenes sustentan el carácter transmedial del film. Es de particular interés en el montaje el uso de efectos que podemos calificar de transmediales: la lámpara-sol del cuadro de Picasso que se apaga y se enciende, destacando así el efecto del bombardeo. Cabe tener en cuenta que Resnais realizó poco después, *Nuit et Brouillard* (1956), que se centra en los campos de exterminio nazis. Los fuertes tonos líricos exigen una implicación por parte del espectador. Estas dos películas son esenciales para entender el film posterior de Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959) (Delage 2003).

El film de Resnais-Hessens, por otra parte, se puede relacionar con el cine artístico europeo que habían practicado directores como el italiano Luciano Emmer o el belga Henri Storck. La estética del cine de arte europeo emplea con frecuencia tomas largas, diálogos mínimos e imágenes simbólicas, creando una experiencia visual meditativa. Rompiendo también con el estilo anterior de Resnais (establecido en sus primeras películas más convencionales, *Van Gogh* (1948) y *Gauguin* (1949)), *Guernica* sigue sorprendiendo por su impacto en el espectador hoy en día, así como por la medida en que anuncia un estilo característico del cine europeo de posguerra, como la *Nouvelle Vague*. Pero además el film de Resnais tiene puntos de contacto con el film ensayo surrealista. Como ha indicado Jacobs:

Favouring the conflation between the real and the artificial, *La Leggenda di Sant'Orsola* by Emmer and *Le Monde de Paul Delvaux* by Storck can be situated in this tradition of Surrealist documentaries. These films tell us something about extra-filmic worlds but these worlds are created by artists such as Carpaccio and Delvaux. Using painted imagery as found footage reminiscent of the Surrealist *objet trouvé*, Emmer and Storck combine highly idiosyncratic poetic forms with documentary practices thus exploring the borders between documentary and fiction, reality and fantasy as well as animation film and cinema. Focusing on the dreamlike and uncanny characters of Carpaccio and Delvaux, both Emmer and Storck deploy the medium of film to transform stasis into movement, death into life and paint into flesh. (Jacobs 2018, 213)

Estas películas, claros precedentes del film de Resnais, utilizan una técnica surrealista que Jacobs denomina "animist idea of forms shaping forms". Según Jacobs, este principio fue muy importante para André Malraux cuando estaba componiendo su ensayo *Le Musée imaginaire* (1947). Cuando a finales de los

años cuarenta y principios de los cincuenta, Malraux escribió (y reelaboró) su *Musée imaginaire*, revolucionó el concepto de libro de arte ilustrado. Según Malraux, el museo tradicional podía ser sustituido por un archivo fotográfico virtual que lo abarcara todo. Esta opinión debe relacionarse con el surgimiento del libro de arte ilustrado, que hacía posible el análisis detenido de las obras de arte, algo que también es característico de las películas de arte de Emmer, Storck y Resnais. La fotografía permitía desconectar la obra de arte de su contexto original. Como apunta Jacobs:

In both Malraux's art books and in the art documentaries of the 1940s and 1950s, artworks are fragmented and, at the same time, connected to an endless flux of images. Although photography supplied the materials for Malraux' project, it was cinema that provided its organizational model (Smith 2004). For Malraux, the art book was, just like a film, a succession of images arranged on the basis of montage.

Es decisiva para entender la intervención del tándem Resnais-Hessens la idea de fragmentación y su conexión a un flujo incesante de imágenes. Y la interrelación transmedial entre libro de arte y lenguaje cinematográfico.

3. Paul Haesaerts, *Visite à Picasso* (1950)

Visite à Picasso es un cortometraje documental sobre arte dirigido por el cineasta belga Paul Haesaerts. La película, rodada en blanco y negro, muestra a Picasso trabajando en varias obras mientras experimenta con diferentes formas y técnicas. Más que un documental convencional con comentarios, es una expresión artística en sí misma, que muestra la naturaleza fluida y espontánea de la creatividad de Picasso. La dirección de Haesaerts hace hincapié en la inmediatez del genio del artista, centrándose únicamente en el acto de la creación más que en la vida personal o los antecedentes históricos de Picasso. La película capta el proceso artístico de Pablo Picasso de una manera original y dinámica. Uno de los efectos más singulares es mostrar a Picasso dibujando y pintando sobre paneles de cristal en tiempo real, lo que permite al público observar sus creaciones desde la perspectiva del artista. Esta innovadora técnica ofrece a los espectadores una visión íntima de la obra de Picasso, ya que ven cómo se desarrollan los trazos ante sus ojos.

El film fue rodado por Paul Haesaerts en el estudio de Picasso en Vallauris, en el sur de Francia. El cineasta belga crea un retrato poético del artista, mostrándolo repetidamente pintando en un panel de cristal colocado delante de la

cámara, una técnica que fue recuperada en *Le Mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot. Steven Jacobs y Joséphine Vandekerckhove han reconstruido el contexto de producción de la película y han investigado en qué medida este documental responde a la noción de crítica cinematográfica de Haesaerts, una forma de crítica artística basada en la lente. Además, analizan cómo Haesaerts intentó conciliar el arte espacial de la pintura con el medio temporal del cine. Por último, demuestra cómo Haesaerts combina el mito de la creación artística con la fascinación por la presencia corporal de Picasso.

Según Jacobs y Vandekerckhove, *Visite à Picasso* es un ejemplo perfecto del concepto de crítica cinematográfica de Haesaerts, que desarrolló en los años cuarenta. Haesaerts concebía la cámara y las imágenes reproducidas mecánicamente como instrumentos indispensables para el historiador del arte moderno. Por ello abogó por un nuevo tipo de crítica de arte fotográfica y cinematográfica capaz de construir un discurso basado en yuxtaposiciones, secuencias y primeros planos: una “critique par la photographie” o una forma de crítica a través o en la fotografía. Asimismo, Haesaerts presentó el medio cinematográfico como un “nuevo instrumento de investigación y de pensamiento” que permite comprender las obras de arte de forma original (Jacobs y Vandekerckhove 2022, 242). Además, Jacobs y Vandekerckhove consideran que el film es un buen ejemplo de los tres principios que Haesaerts distinguía en la crítica de arte a través del cine:

Haesaerts distinguished three types of cinema critique corresponding to the possibilities of textual criticism: the anecdote; technical analysis; and lyrical representation, all of which are combined in *Visite à Picasso*. The film shows anecdotal information of Picasso in his everyday surroundings, going to his studio in Vallauris or visiting Grimaldi castle in Antibes. It also provides a technical analysis of his paintings by demonstrating the act of their creation. In addition, it is a lyrical expression of a highly personal message through a work of art or a style, which was, according to Haesaerts, the most important component of a film on art. Modern techniques of film-making could not only capture Picasso’s “gesture, tempo, hesitation and even [his] thought process,” they also could “expand the possibilities of critical expression”. (Jacobs y Vandekerckhove 2022, 242)

En su original ejercicio de crítica artística, Haesaerts combina su atención por el desarrollo temporal de los dibujos lineales de Picasso con un interés por la espacialidad poscubista. Por último, el capítulo demuestra cómo Haesaerts presenta a Picasso como la máxima encarnación de la imagen del artista como

genio, aludiendo tanto a los antiguos mitos de la creación artística como al moderno culto a la celebridad de los medios de comunicación de masas.

El film corresponde al Picasso de fines de la década de los cuarenta. Haesaerts intercala las tomas de Picasso en acción como pintor, en el presente, con tomas de pinturas, dibujos o grabados anteriores del pintor, detalle que ayuda al espectador a relacionar las obras del presente con el conjunto de la obra de Picasso. De este modo, Haesaerts, como afirma la voz en *off*, muestra la “metamorfosis de las formas, su evolución hacia una especie de simplificación, hacia lo esencial”. Llama la atención que solo la secuencia inicial, con libros y carteles, y la siguiente, con un breve resumen de la obra de Picasso se acompañen de comentarios en *off* que fueron escritos y dichos por el propio Haesaerts. En las demás secuencias, que combinan imágenes estáticas de cuadros, Haesaerts evita todo didactismo, dejando que las imágenes hablen por sí solas (Jacobs y Vandekerckhove 2022, 241). Al final de la película analiza brevemente el *Guernica*. Lo representa con dos tomas generales del cuadro. A la primera siguen unos movimientos muy rápidos de la cámara en un montaje rápido, casi vertiginoso, que se fijan en las figuras más característica del cuadro. Se cierra este rápido barrido por la superficie del cuadro con otra toma general y en fundido aparecen los ojos de Picasso en primer plano y el humo de un cigarrillo. Estas secuencias son un buen ejemplo de la concepción de Haesaerts sobre el formato del documental de arte. Es destacable el contraste entre los libros desparramados encima de una mesa dedicados a Picasso, prueba de la fama y el interés crítico que había despertado su figura y su obra, y esta secuencia final dedicada al *Guernica*, el único cuadro que analiza en más detalle.

4. Luciano Emmer, *Picasso* (1954)

Luciano Emmer consiguió con *Picasso* realizar un film documental que ofrece un retrato íntimo del proceso creativo de Pablo Picasso. El film se rodó con motivo de la primera exposición de obras de Picasso en Italia –en 1953–. El guion era del propio Emmer y del pintor Renato Guttuso. La película muestra al artista trabajando, permitiendo a los espectadores ser testigos de la evolución de su arte en tiempo real. A diferencia de los documentales biográficos convencionales, el enfoque de Emmer se centra principalmente en el acto de creación más que en la historia personal de Picasso. Uno de los aspectos más destacados de la película es la forma en que capta a Picasso pintando sobre paneles de cristal,

similar a la anterior película de Paul Haesaerts *Visite à Picasso* (1950). Esta técnica permite al espectador ver cómo sus obras cobran vida desde la perspectiva del espectador, con la cámara situada detrás de la superficie transparente. De este modo, la película pone de relieve la espontaneidad y maestría de Picasso, que puede variar de estilo y técnica con gran facilidad.

El documental carece en gran medida de comentarios, y se basa en las imágenes de la evolución de las obras de Picasso y en una sutil partitura musical para transmitir la magia de su creatividad. En última instancia, *Picasso de Emmer* es una celebración poética del genio del artista, que ofrece una visión poco frecuente de sus métodos de trabajo y de la transformación de las ideas en arte. Emmer declaró: "C'è un commento estetico delle opere di Picasso che non mi appartiene. Tant'è vero che non me lo ricordo neppure, perché in realtà le immagini parlano da sole. Io so come potrebbero parlare da sole con degli accostamenti con le realtà dell'epoca a cui appartengono" (L. Emmer). La película está rodada en Provenza, donde Picasso descubrió la cerámica. Allí realizó más de 4000 obras en el Atelier du Fournas. Como se ve en el film eligió la capilla románica de Vallauris para instalar allí el importante fresco *Guerra y paz*. Llama la atención el carácter intimista del dibujo, la concepción de la mano como prolongación de la idea que, sin segundas intenciones ni interrupciones, consigue delinear formas y construcciones con una concisión impresionante. Picasso, quizá el último gran dibujante de la historia del arte, nunca habla en estos encuadres, sino que actúa creando, y es precisamente en el gesto de la creación donde se encuentra todo su mundo. La sensibilidad de Emmer, un gran cineasta en el terreno del documental de arte, fascinado por el mundo del arte, y que sabe narrar la poética del artista, se manifiesta en que nunca es intrusivo con la cámara y está atento a captar cada matiz y cada acción.

La película fue remontada en 2000 con el título *Incontrare Picasso*. En esa versión, a mitad de la película se afronta el *Guernica* y las primeras palabras que oímos nos plantean una opción de lectura evidente: "Davanti a quest'figurazioni iperboliche e furenti disegnate da Pablo Picasso una definizione viene spontanea: 'mostri'". A continuación, Emmer plantea un análisis del cuadro fijándose en detalles que confirman la frase inicial de la secuencia: la mujer con el niño en brazos, el caballo, en el suelo, etc. Después en una toma en barrido presenta una visión general del cuadro. Enseguida vuelve a mostrar detalles del cuadro en pequeños barridos, que muestran la conexión entre figuras: la mano con la lámpara, el sol-bombilla. Termina regresando a la idea inicial acerca del

Guernica: establece una relación del mural de Picasso con los horrores de la guerra y se cita el título de un famoso grabado de Goya, “el sueño de la razón produce monstruos”, mensaje subrayado por la música dramática de Roman Vlad. También en este caso podemos notar mínimos efectos transmediales: la asociación con Goya a través del título del famoso grabado, el uso dramático de la música.

5. Conclusión

Como han recordado Steven Jacobs y Joséphine Vandekerckhove, estas películas resultan ilustrativas de un doble problema: poco después de la Segunda Guerra Mundial, Pablo Picasso se convirtió en una figura muy popular, con un simbolismo político antifascista muy evidente. Así, sus obras de arte se reprodujeron extensamente y su personalidad fue ampliamente comentada tanto en las revistas de arte como en la prensa popular. Muchos fotógrafos como Brassai, Dora Maar, Paul Strand, Lee Miller, Cecil Beaton, Arnold Newman, Henri Cartier-Bresson, Gjon Mili y Jacques Henri Lartigue retrataron a Picasso, que apareció en las portadas de *Time*, *Life*, *Look*, *L'Express* y otras revistas. Esta representación fotográfica de Picasso fue acompañada por documentales sobre su vida y obra. Los últimos años de la década de 1940 y los primeros de la de 1950 marcaron también el apogeo del documental artístico experimental y lírico. Cineastas como Alain Resnais, Luciano Emmer, Glauco Pellegrini y Robert Flaherty presentaron el documental artístico como un género altamente poético que les permitía combinar la experimentación cinematográfica con la profundidad artística. Sorprendentemente, cada uno de estos directores creó una película emblemática sobre Picasso (Jacobs y Vandekerckhove, 235-236). Pero también es importante que en algunos de los filmes en los que aparece el *Guernica* se produzca una combinación de diversos medios y técnicas (palabra escrita y dicha, libros, grabados, movimientos rápidos de la cámara, sincronización con la música dramática) que sirven para una expresión y explicación transmedial del cuadro.

Bibliografía

Alejo Santiago, Jesús. 2020. “Poesía expandida, una herramienta para los nuevos lectores”. *Milenio*. Ciudad de México. <<https://www.milenio.com/cultura/literatura/poesia-> expandida-una-herramienta-para-los-nuevos-lectores>>

- Bernadac, Marie-Laure and Gisèle Breteau-Skira. 1992. *Picasso à l'écran*. Réunion des musées nationaux: Centre Georges Pompidou.
- Berthier, Nancy. 2018. "Variaciones audiovisuales en torno a la imagen ausente." *Savoirs en Prisme* 9: 17–36.
- Breteau-Skira, Gisèle. 2017. *Guernica. Un Tableau au cinéma*. Antonio Pareja.
- Delage, Christian. 2003. "Nuit et Brouillard: un tournant dans la mémoire de la Shoah." *Politix* 16 (61): 81–94.
- De Toro, Alfonso. 2003. "Discursos sobre la hibridez en Latinoamérica: del Descubrimiento hasta el siglo XXI." *14° Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas*, Regensburg, Universität Regensburg. <<http://home.uni-leipzig.de/iafsl/DHV2003/Hibridez.html>.>
- Drees, Stefan. 2010. "Luigi Nonos Chorkomposition 'La victoire de Guernica' (1954) und die Frage nach den Beziehungen zwischen Kunst und politischer Geschichte." En *Guernica: Über Gewalt und politische Kunst*, editado por Otto Neumaier y Wolfgang Gratzner. Fink.
- Éluard, Paul. 1953. "La Victoire de Guernica." En *Poèmes pour tous par Paul Eluard. Choix de poèmes 1917–1952*. Les editeurs Français Runis.
- Hassan, Ihab. 1983. "Desire and Dissent in the Postmodern Age." *The Kenyon Review* 5(1): 1-18.
- Jacobs, Steven. 2018. "The Documentary Surreal: Film and Painting in Luciano Emmer's *La Leggenda di Sant'Orsola* (1948) and Henri Storck's *Le Monde de Paul Delvaux* (1946)." *Foundations of Science* 23: 207–215.
- Jacobs, Steven y Joséphine Vandekerckhove. 2022. "Picturing Picasso: Revisiting Paul Haesaerts's *Visite à Picasso* (1950)." En *Screening the Art World*, editado por Temenuga Trifonova. Amsterdam University Press.
- Janis, Sidney. 1941–1942. "In defense of Picasso's *Guernica* – A Film Analysis." *Pacific Art Review* vol. 1 (3–4): 14–23.
- Jenkins, Henry. 2003. "Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling." *Technological Review*. <www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/>
- Kozak, Claudia. 2017. "Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana." *El Jardín de los Poetas. Revista de Teoría y Crítica de la Poesía Latinoamericana* 3(4): 11–20.

- Malraux, André. 1965. *Le Musée imaginaire*. Gallimard.
- Nono, Luigi. 1954. "La victoire de Guernica. Canti da Paul Eluard per coro misto e orchestra". <<http://www.luiginono.it/opere/la-victoire-de-guernica/>>
- Pratten, Robert. 2015. *Getting Started with Transmedia Storytelling. A practical guide for beginners*. Amazon Digital Services.
- Southworth, Herbert R. 1975. *La destruction de Guernica. Journalisme, diplomatie, propagande et histoire*. Ruedo ibérico.
- Spiniello, Aldo. 2023. "Frente a Guernica (Director's Cut), di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi." *Sentieri Selvaggi*. <<https://www.sentieriselvaggi.it/frente-a-guernica-directors->cut-di-yervant-gianikian-e-angela-ricci-lucchi/>>
- Steven Jacobs y Joséphine Vandekerckhove. 2022. "Picturing Picasso: Revisiting Paul Haesaerts's *Visite à Picasso (1950)*." En *Screening the Art World*, editado por Temenuga Trifonova. Amsterdam University Press.
- Trifonova, Temenuga (ed.) 2022a. *Screening the Art World*. Amsterdam University Press. Trifonova, Temenuga. 2022b. "Editor's Introduction." En *Screening the Art World*, editado por Temenuga Trifonova. Amsterdam University Press.
- Youngblood, Gene. 2020. *Expanded Cinema: Fiftieth Anniversary Edition*. Fordham University Press.