

EXPERIENCIAS DEL CORTOMETRAJE MODERNO EN DIÁLOGO CON EL GUERNICA DE PICASSO

EXPERIENCES OF THE MODERN SHORT FILM IN DIALOGUE WITH PICASSO'S GUERNICA

Resumen

El trabajo analiza las relaciones intermediales gestadas entre el *Guernica* de Pablo Picasso y dos cortometrajes modernos: *Guernica* (Robert Hessens y Alan Resnais, 1950, Francia) y *Guernica* (Alfredo Mina, 1971, Argentina). Se indaga en torno a la radicalidad expresivo-semántica de los films y se hace hincapié en la recepción productiva del cuadro, reconociéndose su valor icónico, patrimonial y memorialístico.

Palabras clave

Cine moderno, Guernica, Intermedialidad, Memoria histórica, Radicalidad.

Ana Laura Lunisch

Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Titular de la carrera de Artes, UBA. Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Directora el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CiyNE), UBA. Sus líneas de trabajo abarca el estudio del cine argentino y latinoamericano desde los enfoques históricos y teóricos, las relaciones intermediales del cine con otras manifestaciones artísticas y la preservación del patrimonio audiovisual.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/VII/2019
Fecha de revisión: 12/VIII/2019
Fecha de aceptación: 29/IX/2019
Fecha de publicación: 30/XII/2019

Abstract

The paper analyzes the intermediate relations developed between Pablo Picasso's *Guernica* and two modern short films: *Guernica* (Robert Hessens and Alan Resnais, 1950, France) and *Guernica* (Alfredo Mina, 1971, Argentina). It focuses on the expressive-semantic radicality of the films and emphasizes the productive reception of the painting, recognizing its iconic, patrimonial and memorialistic value.

Key words

Guernica, Historical Memory, Intermediality, Modern Cinema, Radicality.

EXPERIENCIAS DEL CORTOMETRAJE MODERNO EN DIÁLOGO CON EL GUERNICA DE PICASSO

1. INTRODUCCIÓN¹

En la historia de la cultura occidental, el *Guernica* de Pablo Picasso fundó un sinnúmero de problemáticas que abarcan, al menos, tres grandes campos de reflexión: la representación de acontecimientos históricos traumáticos por vías alejadas del paradigma realista-mimético, la creación de una imagen icónica que se instala en el imaginario social disputando la representatividad a los registros fotográficos de los hechos e incluso al suceso histórico mismo, y la apertura de esa imagen a procesos intertextuales e intermediales inagotable². Entre otros estudiosos, Matei Chihaiia sostiene que es el propio artista quien gestó estas diferentes alternativas propulsando la cristalización y, de igual manera, la ruptura de la imagen. El cuadro propone

“una forma de representación, da una cara al asunto casi inimaginable de la agresión contra todos los habitantes de una ciudad. Por otro lado, encontramos en la historia de su recepción intertextual y transversal una serie de obras que quieren desatar el potencial iconoclasta que duerme en la obra de Picasso y se resiste a su fijación como obra canónica”³.

En lo que respecta al encuentro del *Guernica* de Picasso con otras disciplinas artísticas, el cine moderno que se gestó en los años 50 y 60 —y que según las circunstancias se prolongó hasta mediados o fines de la década del 70—⁴ intensificó estas relaciones a la luz de los postulados ideológicos y creativos que sustentaron ese nuevo cine. Siguiendo las reflexiones de diferentes teóricos e historiadores que se han dedicado a estos temas, el ideario del cine moderno procuró conciliar la experimentación en torno al lenguaje cinematográfico y el compromiso político, con peculiar énfasis en el diseño de relatos que optaron por la opacidad en el nivel narrativo, enunciativo y espectacular⁵. Una de las vías recurrentes en esta etapa abarcó el resquebrajamiento de las fronteras existentes entre el cine y otras disciplinas artísticas, generándose a partir de las filmografías de destacados exponentes del modernismo —Henri-Georges Clouzot, Alain Resnais, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Fernando Birri, Leonardo Favio, Fernando Solanas, Glauber Rocha, Fernando Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Raúl Ruiz, entre otros— relaciones intermediales productivas y singulares que incluyeron debates integradores en torno a la representación

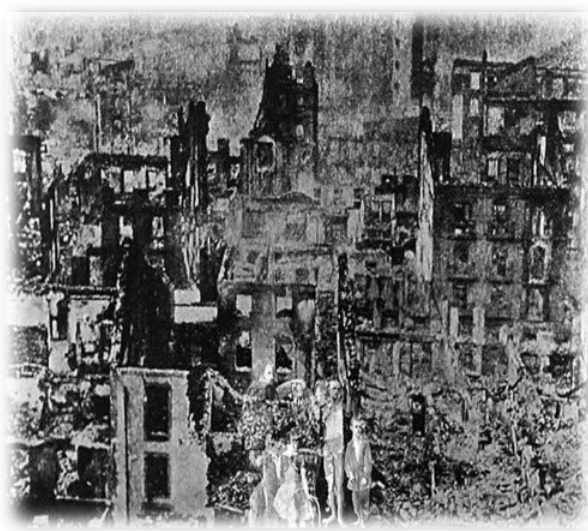


Fig. 1. Imagen de la ciudad de Guernica devastada por los bombardeos. Fotografía. 1937. Museo de la Paz de Guernika. Gernika-Lumo. Bizkaia. España. Reproducida en el corto de Hessens y Resnais.

visual y audiovisual y a la capacidad del cine de crear obras estéticas nuevas a partir de otras preexistentes⁶. El objetivo de este trabajo consiste en analizar dos cortometrajes realizados en esta etapa del cine que, tomando como matriz textual y simbólica la obra pictórica de Pablo Picasso, adhieren a la forma del film-ensayo dejando de manifiesto con esta elección una doble voluntad que abarca el reconocimiento de la imagen-cuadro y la intención de imprimir un sello personal en torno a la misma: *Guernica* (Robert Hessens y Alain Resnais, 1950, Francia) y *Guernica. Un grito de ira* (Alfredo Mina, 1971, Argentina)⁷. Si el film-ensayo, por definición, no obedece a reglas previas en lo que atañe a género, duración e imperativo social, y más aún, como ha enfatizado Alain Bergala “surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película”⁸, en lo que respecta a los films seleccionados para el análisis es posible señalar una serie de aspectos convergentes a partir de los cuales formular algunas preguntas más o menos generales. Los films mantienen

entre sí los siguientes aspectos vinculantes: se trata de cortometrajes que no superan los 15 minutos de duración; los títulos coinciden con la denominación de la imagen-fuente, respetándose el empleo del vocablo español que da nombre a la obra; el cuadro de Picasso funciona como fuente material y simbólica predominante en los relatos; los cortometrajes acatan la monocromía de la imagen-fuente. Sin embargo, es indudable que cada uno inventa su forma y su objeto, ejerciendo frente al universo *Guernica* una actitud iconoclasta singular. Por todo ello, nuestro análisis se organiza en torno a tres interrogantes centrales: ¿cuál es el proyecto de creación-reflexión específico en cada cortometraje, atendiendo a la configuración textual y a las prácticas de la intermedialidad empleadas?, ¿cómo producen sentido, qué tipo de relación establecen con los referentes pictórico e histórico que engloban?, y ¿qué lugar ocupa el cine en la dinámica histórico-cultural gestada por el *Guernica* de Picasso, considerándose éste ya no solo como ícono o reservorio de la memoria histórica sino como una estructura o mecanismo que se impuso en el campo de la producción y la recepción artística?

2. RESONANCIAS DEL GUERNICA EN EL CONTEXTO DE LA GUERRA FRÍA

El film *Guernica*⁹ realizado por Robert Hessens y Alain Resnais —pintor y cineasta el primero; guionista, montajista y director el segundo— se enmarca históricamente en el contexto mundial de la Guerra Fría¹⁰ y en una época de desarrollo del cine de arte europeo que, previo al estallido de la Nouvelle Vague francesa, significó el encuentro entre el cine y las artes plásticas y la posibilidad de montar a partir de este acercamiento profundas reflexiones en torno al devenir de la cultura, el colonialismo y la institucionalización del arte. Así surgieron, con participación de estos dos directores, obras claves como han sido *Malfray* (Robert Hessens y Alain Resnais, 1948), *Les statues meurent aussi*,

(*Las estatuas también mueren*, Alain Resnais, Chris Marker y Ghislain Cloquet, 1953) y *Toute la mémoire du monde* (*Toda la memoria del mundo*, Alain Resnais, 1956). En su factura material, *Guernica* de Hessens y Resnais se funda en un conglomerado de imágenes que tienen orígenes diferentes. Una única fotografía de la ciudad devastada sucede a los títulos de crédito, localizando el acontecimiento histórico en tiempo y espacio; las pinturas, esculturas y dibujos realizados por Pablo Picasso entre 1902 y 1949, entre los que se ubica su obra cumbre *Guernica*, proporcionan —según lo informa un texto que abre el corto— el argumento o tema central; algunos recortes periodísticos de la época enfatizan, con los vocablos resaltados de sus titulares (Guerra, Fascismo, Resistencia), el curso de los conflictos políticos en la época. El relato comprende a su vez el recitado en *off* de un texto compuesto por el poeta francés Paul Éluard, interpretado por las voces de Jacques Pruvost (al comienzo del corto) y María Casares (a continuación), y el acompañamiento musical instrumental de Guy Bernard, con el agregado de unos pocos motivos sonoros diegéticos significativos. En el proceso de creación-reflexión llevado adelante por los realizadores es posible advertir una serie de movimientos internos a partir de los cuales se privilegian las relaciones intermediales entre el cine y las artes plásticas, el reconocimiento del valor icónico y simbólico de la imagen-cuadro *Guernica* y la autonomización de su significado inicial. El film comprende tres segmentos claramente reconocibles, en los cuales dos estrategias propias del cine-ensayo (el comentario narrativo y el montaje de proposiciones) van estableciendo diferentes lógicas discursivas. El primer segmento se funda en un montaje asociativo y metafórico que, por corte directo o mediante el uso de travelling, coloca en serie pinturas realizadas por Picasso en sus períodos figurativos tempranos, de los que se toman recortes o detalles de mujeres, niños y hombres, virándose sus paletas de colores a la monocromía del blanco y negro. En su

multiplicidad discursiva, el comentario en *off* reconoce, en esas figuraciones pictóricas y por analogía, a los civiles que serían sacrificados en el bombardeo de 1937. En el segundo segmento se intensifica el montaje de proposiciones y se multiplica el caudal de las imágenes pictóricas, irrumpiendo por primera vez y ya de manera sostenida, algunos elementos del *Guernica*. Aquí los recursos cinematográficos son los acercamientos pronunciados, los planos detalles de las pinturas y el uso de luz dirigida, quedando las figuras recortadas absolutamente del fondo, inmersas en un campo oscuro y lúgubre. Del *Guernica* de Picasso, el motivo de la bombilla/bomba se repite, en plano detalle y a la manera de destellos fulgurantes, concentrándose a posteriori el film en el panel central del cuadro y en un sintético recorrido por el mismo. Como es posible apreciar, si el montaje asociativo tiene como propósito representar un concepto —que en este caso es la tragedia vertida sobre los cuerpos—¹¹, estas ideas y pensamientos son reafirmados por los motivos sonoros que acompañan miméticamente las imágenes (la sirena que augura el bombardeo, el planear de los aviones) y en el comentario poético de la voz femenina, la que por momentos guarda silencio para en otros aludir a los cadáveres, el abandono y la desolación. Una tercera parte sostiene nuevas relaciones entre la imagen y la palabra. Basada en el registro de una serie de esculturas de Picasso sobre fondos negros, el film clausura con una única y destacada imagen en campo (la de la escultura realizada por el artista en los años de la ocupación nazi de París: *L'homme au mouton / El hombre del cordero*, 1943)¹²; en tanto, la voz narrativa abandona el tono poético para pronunciar con fuerza una arenga política que estimula la rebelión de los pueblos en contra de la opresión: “*Guernica. La inocencia vencerá a la destrucción. Guernica*”, son las palabras finales. Como es posible apreciar, en su conjunto, el film de Hessens y Resnais reinterpreta las producciones pictóricas y escultóricas de Picasso proceden-

tes de diferentes fases artísticas a la luz de los parámetros estéticos del *Guernica*; aun cuando este solo aparece parcialmente, en unos pocos minutos del cortometraje. Como ha enfatizado Steven Jacobs respecto de este hecho, el film no solo respeta la monocromía de la imagen-fuente que le da título sino que también crea una cinemática equivalente al cubismo, basada en un montaje fragmentario de 178 planos¹³. En esta misma dirección, en su trabajo intermedial, cada segmento narrativo intensifica el tránsito a la abstracción, lo sombrío y lo caótico, conceptos que operan tanto en el nivel visual como en el semántico. De esta manera, como expresara el propio Hessens, esas tres partes constitutivas del film estarían reflexionando en torno al estatuto de los civiles que habitaron la ciudad devastada: la primera representa a los que morirán, la segunda a los que están siendo asesinados, la tercera a los que están muertos pero de cuya memoria renacerá la esperanza de paz y libertad¹⁴. Ahora bien, más allá de esta interpretación y de la voluntad manifiesta de Hessens, el film abre a su vez una serie de relaciones intertextuales que depositan su atención en el segundo realizador, Alain Resnais, específicamente si se tiene en cuenta que el cortometraje *Guernica* de 1950 conforma el primer eslabón de un tríptico personal que quedaría compuesto años más tarde por otras dos obras: *Nuit et Brouillard* (*Noche y niebla*, 1956) e *Hiroshima mon amour* (1959). Contemplándose estas tres realizaciones, es posible afirmar que con el paso del tiempo, por distintas vías —*Noche y niebla* es un cortometraje documental realizado con material cinematográfico y fotográfico incautado a los nazis; *Hiroshima mon amour* un largometraje de ficción en el que una actriz de origen francés se enamora de un arquitecto japonés, en la época de la posguerra—, Resnais ha retomado, metamorfoseado y amplificado el sentido original de la imagen-fuente *Guernica*. Para fines de los años 50, el cuadro de Picasso condensa —a los ojos de las producciones de Resnais— el drama de



Fig. 2. (Arriba) Pablo Picasso. *Calavera*. Escultura. 1943. Musée National Picasso. Paris. Francia. Reproducida en el corto de Hessens y Resnais.

Fig. 3. (Abajo). Pablo Picasso. *Guernica*. Pintura. 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. España. Reproducida en el corto de Hessens y Resnais.

la ciudad española, las acciones del nazismo, la responsabilidad de toda Europa en ambas circunstancias, e incluso, la capacidad de resiliencia y superación de la humanidad ante esas atrocidades.

3. LAS REVERBERACIONES DEL GUERNICA EN LA ARGENTINA DICTATORIAL

El cortometraje argentino *Guernica* (Alfredo Mina, 1971)¹⁵, segundo en la línea histórica de análisis, se caracteriza por su radicalidad y audacia formal implantando fronteras difusas entre las formas del cine ensayo y la experimentación. El film fue realizado en el período histórico de la

dictadura cívico-militar que se inició en el país en 1966 con el derrocamiento del presidente electo Arturo Illía y que se prolongaría hasta 1973. Como han estudiado detenidamente historiadores de la cultura y del cine, los años 60 significaron en Argentina, con el proyecto desarrollista del presidente democrático Arturo Frondizi, un fuerte impulso modernizador que en el campo artístico y cultural quedaría plasmado en la creación de numerosas instituciones estatales y privadas —Fondo Nacional de las Artes (FNA), Instituto Di Tella, la editorial dependiente de la Universidad de Buenos Aires (EUDEBA), el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)— y en la emergencia de innovadores paradigmas estéticos en todas las disciplinas artísticas. Con el advenimiento del golpe de 1966, la represión ejercida de forma manifiesta en el campo de la política y la cultura, si bien constriñó el circuito modernizador existente, no logró neutralizarlo de forma completa; más aún, para fines de la década del 60 se vivió una fuerte politización del ámbito de la cultura¹⁶. *Guernica* de Alfredo Mina fue financiado íntegramente por el Fondo Nacional de las Artes, ente autárquico estatal creado en 1958, que desde 1962 incluyó en su ideario el financiamiento y la promoción de films de corta duración¹⁷. En un estudio dedicado a la producción de este organismo, Javier Cossalter analiza la convivencia de cortometrajes que pertenecen a la categoría documental y otros de carácter híbrido que comparten rasgos ficcionalizantes, documentalizantes y experimentales. Por otro lado, el autor reconoce tres grandes campos de trabajo dentro del corpus global de films del FNA, ubicándose el corto *Guernica* entre los dos primeros: “*las relaciones entre el cine y las distintas artes, la exploración de los recursos cinematográficos y el registro de identidades regionales, invisibilizadas en períodos anteriores*”¹⁸. En sus audaces planteos constructivos y reflexivos, el cortometraje de Alfredo Mina se enfoca en dos problemáticas centrales. En lo que respecta a la imagen-cuadro *Guernica*,

coinciden en la banda visual los bocetos y estudios previos realizados por Picasso en torno a la pieza, la obra terminada, e incluso algunos de los óleos en los que desarrolló motivos y personajes del cuadro —la madre con el hijo muerto, los toros—, siendo el proceso de imaginación-creación pictórica un tema de reflexión predominante en el film. Luego de un breve segmento introductorio elaborado con material fotográfico y documental de archivo que contextualiza en la época (corrida de toros, escenas de trabajo rural, bombardeos seguramente relacionados con la Segunda Guerra Mundial, fotos fijas de personas con sus atuendos campesinos), el relato se concentra en los bocetos y dibujos de preparación y/o en serie con el *Guernica*. El recorrido en direcciones cambiantes de los mismos, la fragmentación, el detalle extremo y la adopción de un “cine de destellos” a partir del cual los fotogramas de muy breve duración provocan un efecto visual y un estímulo que solo adquiere realidad en el momento de la proyección¹⁹, son recursos que tienden a fijar los procesos de construcción y deconstrucción de la imagen pictórica haciendo hincapié en sus aspectos materiales, sus trazos, sus texturas, las relaciones entre las líneas y el fondo y la gestación de imágenes muy poco figurativas. En segundo lugar, en todo su tramo final, el cortometraje se desvía parcialmente de las preocupaciones señaladas para reflexionar acerca de las dos formas de representación convocadas en el film. De acuerdo con el tipo de montaje y relaciones que las imágenes fotográficas-analógicas y las pictóricas comienzan a entablar (por plano y contraplano, dependiendo del momento, una imagen fotográfica complementa a la pictórica produciéndose una continuidad en el motivo narrativo; la imagen fotográfica representa un mismo motivo o tema que la pictórica; una provoca o desencadena el otro sistema visual)²⁰, es posible sostener que no se trata de impugnar una u otra sino de defender y gestionar la historia híbrida entre cine y pintura explorada por las vanguardias históricas de comienzos de siglo

pasado y luego recuperadas por las neovanguardias de los años 60. Siguiendo las ideas de Jacques Aumont, ambos —cine y pintura— confluyen redescubriéndose, formulando un tipo de representación que en su encuentro apela a lo conceptual y a lo sensible más que a lo narrativo-figurativo²¹. Por su factura textual, es posible sostener que el corto de Alfredo Mina es un exponente paradigmático de las producciones artísticas argentinas de su época. Retomando ideas de Andrea Giunta sobre este período, el film manifiesta la actitud internacionalista adoptada por un amplio segmento de artistas locales que en los años sesenta y setenta ejercieron una recepción atenta de formas y modalidades estéticas europeas y norteamericanas²². En este caso, la experimentación vanguardista de principios del siglo XX —su deseo de autoexpresión y la audacia formal— se conjuga con algunas de las líneas propulsadas por el arte *Underground* norteamericano de los años sesenta, en particular el ya mencionado cine de destellos impulsado por el pintor-cineasta Paul Sharits²³. De igual manera, en la línea propia del cine-ensayo, el film establece una lectura política de los temas y nudos conflictivos abordados, siendo imposible no pensar en la extensión de la mirada compleja y sombría que el cuadro formula en torno a la masacre de 1937 al entonces

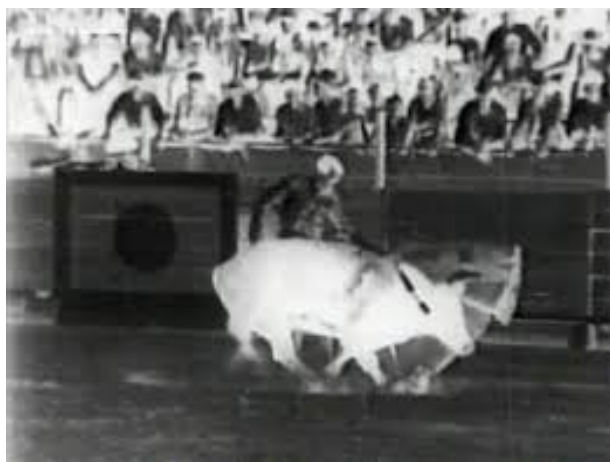


Fig. 4. Imagen anónima y sin fechar de corrida de toros. Reproducida en negativo en el corto de Mina.

presente dictatorial de la Argentina. La fijación de un sentido enérgico y preciso en el título del film (a la palabra “Guernica” le sucede, en otra tipografía, y en un plano sucesivo, la frase “Un grito de ira”); la inclusión en la banda de sonido, al momento de plantearse el motivo del bombardeo, de murmullos y voces que hacen presente el sufrimiento de las personas ante la muerte; la reiteración en el curso del relato de imágenes fijas o en movimiento de palomas blancas, símbolo de la paz mundial, son componentes que gestionan un tipo de recepción cómplice y localista del ícono *Guernica*.

4. EL VALOR PATRIMONIAL Y MEMORIALÍSTICO DEL *GUERNICA* EN EL CAMPO CINEMATOGRAFICO

Los films estudiados forman parte de un fenómeno artístico-cultural multidisciplinar inagotable que se funda en la recepción productiva²⁴ del *Guernica* de Pablo Picasso, gestándose entre el estímulo externo y las nuevas obras procesos dialécticos complejos en el que confluyen diferentes circunstancias y voluntades. La magnitud de la obra de Picasso, que como hemos visto en este trabajo ha traspasado todo tipo de fronteras (del bloque europeo a Latinoamérica, siguiendo las ciudades de origen de los films tratados en este caso), se funda en el carácter multifacético de la obra tejido en la confluencia de tres aspectos centrales: la cualidad “disruptiva” de la pintura, su capacidad de conjugar la denuncia política y el replanteo del paradigma realista-mimético propio del arte político; su interpretación como ícono y como patrimonio cultural, habiendo incidido en este pasaje la itinerancia del cuadro, por cuatro décadas, en diferentes museos del mundo; su carácter memorialístico, no solo en lo que atañe a la relación que mantiene con el suceso histórico de 1937 sino especialmente por haberse constituido en alegoría múltiple de todas las guerras y situaciones violentas vividas por los civiles en el siglo XX y aún en el tiempo presente²⁵.

En el encuentro con el cine, en función de los dos films tratados, evaluamos que los procesos de reinterpretación del cuadro se realizaron al servicio de la producción de un nuevo producto artístico, visualizándose en este proceso la preeminencia de los intereses personales de los realizadores y el contexto político y cultural en el que la obra acontece. Al respecto, fue de interés señalar que los films estudiados fueron realizados en el período cinematográfico que se corresponde con el cine moderno y que la forma cinematográfica por ellos adoptada es el film-ensayo, modalidad que fomenta la reflexión política y estética orientada por la subjetividad del artista. En el plano constructivo y formal, frente a esta forma del cine-ensayo, advertimos en los films una serie de singularidades vinculadas con las inclinaciones permanentes de los realizadores pero también con los contextos de producción-creación a los que pertenecen. Así se pudo deducir la tendencia a la multiplicidad discursiva y la valorización del comentario narrativo en el film de Hessens-Resnais, y el refuerzo de la experimentación vanguardista existente en el cortometraje de Mina. Por otra parte, en lo que concierne a las prácticas de la intermedialidad, más allá de las variantes incorporadas en cada cortometraje, se hizo evidente que el universo estético-ideológico comprendido en el *Guernica* de Picasso funcionó activamente y según dos lineamientos congregantes. Un punto en común en los films es la dominancia de la imagen-cuadro frente las materialidades fotográficas-analógicas —la fotografía, los registros audiovisuales de época, el material gráfico—, incorporándose con esta preeminencia reflexiones en torno a los diferentes órdenes de representación. En líneas generales, si bien el material documental de época no es impugnado completamente, sí es confrontado por el registro pictórico o plástico en general. Otro punto que alinea a los cortometrajes anali-

zados, íntimamente relacionado con el mencionado, es la incidencia del estímulo externo *Guernica* en el proyecto creativo-reflexivo de los films. En esta dirección, en el plano expresivo-formal, el carácter disruptivo del cuadro de Picasso se corresponde con el desapego del paradigma realista-mimético en los films y el hallazgo de formas cinematográficas más o menos radicales. En este punto nos interesó especialmente señalar la posición que ocupa el corto argentino de Alfredo Mina, que a través de los riesgos asumidos en el plano creativo-constructivo pone de manifiesto el impulso propio del artista tanto como las inclinaciones del campo artístico y cultural nacional en un contexto de modernización y radicalidad política. De acuerdo con las orientaciones que siguieron los procesos de creación-reflexión en cada cortometraje, la resemantización de la obra pictórica abarcó el sentido icónico originario y los otros dos que fue adquiriendo con el paso del tiempo (el valor patrimonial y memorialístico ya mencionados), primando su interpretación como alegoría múltiple que pone en correlato la denuncia de la tragedia sucedida en 1937 con la condena de otros conflictos bélicos y escenarios políticos autoritarios. Finalmente, es de importancia hacer notar que, en mayor o menor medida, los cortometrajes hicieron hincapié en el acontecimiento creativo que rodeó al cuadro. De esta manera, la inclusión de los bocetos preparatorios, de las obras pictóricas en serie con el *Guernica*, o bien de la obra pictórica y escultórica más extensa de Picasso, da cuenta de las complejas transformaciones y correcciones que derivaron en la pintura. Pero especialmente, conforme a los postulados del cine de ensayo, la materialización de la obra pictórica en su conflictivo desarrollo temporal deviene metafóricamente en una reflexión en torno a la creación cinematográfica propiamente dicha.

NOTAS

¹El artículo forma parte de las investigaciones del proyecto titulado *La creación artística de hoy, patrimonio de mañana: museo y archivo, memoria e identidad*, financiado por la Unión Iberoamericana de Universidades y el Banco Santander, cuya Investigadora Principal es la Dra. Bibiana Crespo Martín.

²La historia del *Guernica* se inició en enero de 1937, cuando el Gobierno de la Segunda República encargó a Picasso un cuadro de grandes dimensiones para que formara parte del pabellón español de la Exposición Universal que se celebraría ese año en París. Luego de una etapa preparatoria, que incluyó unos 60 bocetos, el 10 de mayo Picasso comenzó a pintar la obra de 3,51 por 7,82 metros. El 26 de abril de ese año la localidad vasca de Guernica, en el contexto de la Guerra Civil Española, era bombardeada y destruida por la Legión Cóndor alemana, que combatía apoyando al bando sublevado contra el gobierno de la Segunda República Española. En este cuadro Picasso se involucró políticamente con estos hechos y con la causa republicana en general. Luego de la exhibición en París, el cuadro estuvo cuatro décadas sin retornar a España. En 1981 la obra llegó al país de origen, quedando en el Casón del Buen Retiro, junto al Museo del Prado. En 1992 fue trasladada al Museo Reina Sofía de esa ciudad.

³CHIHAI, Matei. "Dramatizar el cuadro: Los Guernicas de Hessens/Resnais y de Arrabal". *Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria, Memoria Académica* (La Plata), (2009), pág. 3.

⁴Las principales rupturas del cine moderno se localizan desde mediados de la década de 1950 y en el curso de los años sesenta. En la mayoría de los casos nacionales, Francia, con la Nouvelle Vague (fines de los años cincuenta) se constituyó en uno de los principales referentes del modernismo a nivel mundial. La reflexión teórica propiciada por los críticos y realizadores, quienes reaccionaron contra las estructuras hegemónicas en el cine francés postulando la libertad en las esferas de la producción, la técnica y la expresión, fueron los motores de estas búsquedas. Para más información ver: DANEY, Serge. "La rampa (bis)". En: *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004; DELEUZE, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós, 1993; *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires: Paidós, 1993. En lo que atañe a la Argentina, este período cinematográfico se extendió entre 1957, año de estreno de *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson) hasta 1976, fecha en que se inició el último golpe militar en el país. Con las medidas represivas impuestas por el gobierno dictatorial de Jorge Rafael Videla, las persecuciones, los asesinatos y el exilio político, el medio cinematográfico se vio fuertemente atacado y desmantelado, interrumpiéndose los procesos de renovación que se venían desarrollando desde mediados y fines de los años 50. Para profundizar este tema consultar: ESPAÑA, Claudio (Dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2004.

⁵Los estudiosos coinciden en que el cine moderno surgió en un momento en que las certezas históricas, políticas y culturales eran cuestionadas profundamente. Luego de la Segunda Guerra Mundial, en vastas geografías del planeta, el cine cuestionó y se alejó de las formas convencionales de la narración y la puesta en escena, privilegiando la opacidad en lo que respecta al relato y el interés por hacer evidente el dispositivo cinematográfico y los procesos de creación. Ver: FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Planeta, 2002; XAVIER, Ismail. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

⁶Un film señero en este campo es *Le Mystère Picasso / El Misterio Picasso* (Henri-George Clouzot, 1956, Francia). Este devela, mediante una técnica innovadora en la época -la superficie del film se mimetiza con la tela del pintor, registrando paso a paso su trabajo- y con la inclusión de los bocetos y estudios preparatorios hechos por este, el hacer cotidiano del artista, su espontaneidad y sus disyuntivas acerca de las formas y los materiales.

⁷En el encuentro del cine con el *Guernica* de Picasso, bajo la forma del film-ensayo, es posible localizar los siguientes títulos: *Guernica* (Alain Resnais y Robert Hessens, 1950, Francia), *Guernica* (Helge Ernst y Fritz Ostergren, 1950, Dinamarca), *Guernica* (Alfredo Mina, 1971, Argentina), *Guernica* (Emir Kusturica, 1978, Checoslovaquia), *Gernika* (Iñaki Elizalde, 1994, España) y *Las variaciones Guernica* (Guillermo Peydró, 2012, España).

⁸Extraído de: BERGALA, Alain. "Qu'est-ce qu'un film-essai". *Le film-essai: identification d'un genre (catálogo)*. París: Bibliothèque Centre Pompidou, 2000, pág. 14. Ampliando esta definición, otros autores especificaron los aspectos retóricos que abarca el ensayo audiovisual: cierta voluntad de estilo, un uso del montaje que devuelve el valor a la palabra hasta el punto de privilegiarla sobre la imagen, la utilización de variados recursos metaficticios, el activo papel desarrollado en el discurso tanto por el autor como por el espectador, entre ellos. Ver: CATALÀ, Josep María. "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva". *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 34 (2000), págs. 79-97; GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum. "La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual". *Comunicación y sociedad* (Pamplona), Vol. XIX, 2 (2006), págs. 75-105.

⁹*Guernica* (Robert Hessens y Alain Resnais, 1950, Francia). Guion: Alain Resnais y Paul Éluard. Dirección de Fotografía: Henry Ferrand. Compañía productora: Panthéon Productions. Intérpretes: María Casares y Jacques Pruvost. 13 minutos.

¹⁰Bajo esta denominación se conoce el conflicto geopolítico que luego de la Segunda Guerra Mundial enfrentó al bloque occidental y al oriental del planeta, y que se prolongó hasta la disolución de la Unión Soviética y la caída del muro de Berlín en 1989.

¹¹Ver: WEINRITCHER, Antonio. *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*. Madrid: T/B Editores, 2004.

¹²La escultura, de grandes dimensiones, fue realizada sobre el tema clásico del buen pastor vinculado a la iconografía del primer cristianismo. De acuerdo con documentos de la época, fue creada en un solo día en base a innumerables bocetos.

¹³JACOBS, Steven. *Framing Pictures: Film and the Visual Arts: Film and the Visual Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

¹⁴Reportaje recogido en BERNADAC, Marie-Laure y BRETEAU-SKIRA, Gisèle (Coords.). *Picasso à l'écran*. Paris: Centre Pompidou/Réunion des Musées Nationaux, 1992, pág. 64.

¹⁵Del corto argentino, cuya copia se encuentra disponible en el Fondo Nacional de las Artes, los títulos de crédito consigan únicamente los datos del realizador. En las crónicas de la época y en otras posteriores, se pudo recabar la fecha de realización. No se encontraron otros datos en relación con este ejemplo.

¹⁶Ver: GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003 y TERÁN, Oscar (Coord.). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina/Fundación OSDE, 2004.

¹⁷Inicialmente orientado a las artes plásticas, literarias y folclóricas, el Fondo Nacional de las Artes incluyó en 1962, mediante la resolución denominada *Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje*, el estímulo y el financiamiento del cine de corta duración.

¹⁸COSSALTER, Javier. "El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética". *Sociohistórica* (La Plata), 40 (2017), pág. 10.

¹⁹Para ampliar, ver: TEJEDA, Carlos. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra, 2008.

²⁰Como ejemplo de continuidad entre los dos órdenes de representación, en un segmento se suceden una fotografía de una mujer alzando su cabeza al cielo, un breve registro audiovisual de un bombardeo y las segmentadas imágenes del *Guernica*, con los cuerpos fragmentados de las figuras caídas. Por otra parte, representando un mismo motivo o contenido, se suceden imágenes pictóricas del caballo y seguidamente la imagen fotográfica-analógica correspondiente.

²¹AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.

²²GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

²³Este tipo de cine se funda en los efectos del parpadeo de las imágenes y los efectos luminosos, el empleo de fotografías al derecho y al revés, la animación de imágenes pictóricas y la construcción de secuencias visuales, estrategias todas ellas reconocibles en el cortometraje de Alfredo Mina.

²⁴Junto con la recepción productiva, Günter Grimm propone otras dos formas: la recepción pasiva (implica la formación estética de los lectores-receptores) y la reproductiva (se aplica a las ediciones locales de los nuevos creadores extranjeros y a los discursos de los críticos y agentes culturales que promocionan nuevas textualidades o estéticas. Ver: GRIMM, Günter. "Campos especiales de la historia de la recepción". En: RALL, Dietrich (Comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, págs. 291-312.

²⁵CUETO, Elena. *Guernica en la escena, la página y la pantalla*. Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2017.