# ESPACIOS RUPTURISTAS EN *LA CONDESA DE CASTIGLIONE*

#### TRANSTEXTUALIDADES ENTRE FOTOGRAFÍA Y CINE

Nadia Mariana Consiglieri Universidad Nacional de las Artes Universidad de Buenos Aires nahathor@yahoo.com.ar

Alejandro Nicolás Ocampos Universidad de Buenos Aires yoalejandro\_8@,hotmail.com

#### Resumen

Las fotografías de la Condesa de Castiglione contienen un proyecto poético - compositivo basado en experimentaciones visuales dicotómicas respecto del espacio representacional. Utilizan recursos discursivos como el recorte del plano y la dislocación espacial y metartística mediante la inclusión de espejos, marcos y ventanas, generando quiebres perceptivos. Dicha construcción moderna de la imagen fotográfica, sustentada en la multiplicación, fragmentación y fuga de la visión, revela un cambio en la mirada propio del siglo XIX, siendo revisada por David Lodge en su film La Comtesse de Castiglione (2000), desde una transtextualidad innovadora.

Se considerará la hipótesis de un tejido de sentidos entre el texto fotográfico y el filmico. Será indispensable la idea de transtextualidad entendida según Gerard Genette como la relación entre un texto B (hipertexto) a uno pretérito A (hipotexto). Ésta acción transpositiva retoma las tácticas discursivas fotográficas, permitiendo la deconstrucción

ficcional a través de marcos, espejos, telas, hundimientos y fueras de texto, postulada por Víctor Stoichita. Los componentes del lenguaje denuncian la ficcionalidad discursiva, el mapa (andamio discursivo) por sobre la noción espejo (duplicación análoga de la realidad) según Ernst Hans Gombrich. Estas revueltas visuales operan desde una visión contemporánea que remite al componente estructural de fotografías de antaño.

## Transtextualidad, Fotografía, Cine, Deconstrucción visual. Estructura ficcional

"Como infinitos ecos confundidos en la lejanía, en una tenebrosa y profunda unidad, inmensa como la noche, como el resplandor, los perfumes, colores y sonidos se responden" "Correspondencias". Las flores del mal. (Baudelaire, 1857 [1998]: 26).

#### SOBRE LAS POÉTICAS Y EL MÉTODO TRANSPOSITIVO

Entre las décadas de 1860 y 1890, Virginia Oldoini, la Condesa de Castiglione, concretó materialmente en París una serie de fotografías con la colaboración técnica de los asociados Mayer & Pierson. Creadora de imágenes privadas, autosustentó un proyecto poético - compositivo, cuyos ensayos visuales evidencian modos singulares de plantear los espacios y las corporalidades. En la mayoría de sus obras, ella es la productora activa, tanto desde el orden de la ideación, como en el de asumir el protagonismo en sus configuraciones estéticas. Ya sea encarnando roles de personajes históricos, literarios y tipos femeninos culturales o presentándose ante el objetivo de la cámara como ella misma, sus composiciones fotográficas tienden a tergiversar los cánones pro-

pios de la época. 1 Esta operatoria se vislumbra a través del manejo de recursos estructurantes tales como el recorte del plano, la micromirada, la dislocación espacial y metartística a través de la inserción de espejos, marcos y ventanas (Consiglieri y Ocampos, 2013). En vínculo con la noción de poética, sus series fotográficas se reúnen bajo un programa operativo sustentado en reglas que la misma artista dispone.<sup>2</sup> Estas provocan choques y quiebres en la recepción, conectándose con las nuevas experimentaciones sobre las imágenes, que muchos artistas contemporáneos a la Condesa concretaron. Exponentes como Edgar Degas, Henry de Tolouse-Lautrec, Édouard Manet y la corriente Impresionista en sí misma, encarnan esta tendencia. El ambiente metropolitano, la vorágine de las multitudes, los nuevos medios de transporte, los avances en las teorías cromáticas y lumínicas, son algunos de los factores que incidieron en la construcción moderna de lo visual. Las innovaciones formales se incorporan a las investigaciones sobre encuadres, puntos de vista variados, la luz como modeladora de las superficies, el color en su cualidad matérica y relacional, etc. Por lo tanto, las modificaciones al interior de la representación (tableau), valiéndose de la misma materialidad, transformaron no obstante los modos sintácticos y semánticos de los lenguajes (Menna, 1975 [1977]). Así, la imagen fotográfica de la Condesa sustentada en la multiplicación, fragmentación y fuga de la visión, revela el cambio perceptivo propio del siglo XIX.

Ahora bien, aquella configuración moderna, es revisada por el

<sup>1</sup> La tradicional fotografía de retrato decimonónica tendía a reiterar poses y decorados convencionales. En muchos casos, se establecían alusiones estereotipadas que intentaban manifestar la profesión, el estatus social y el tipo de vida general del retratado. Para ello se utilizaba un modo de composición derivado del género de retrato pictórico, consolidado desde las academias. Los fondos planos, con cortinados, seguidos de columnas y mobiliario sobre los que se sostenía el retratado, eran elementos compositivos comunes que se reproducían en las cartas de visita creadas por André Adolphe EugèneDisderi.

<sup>2</sup> Esta perspectiva sobre la idea de poiesis está basada en la teoría del esteta italiano Luigi Pareyson, elaborada en *Teoria della formatività* (Pareyson, 1960).

novelista, crítico y guionista británico David Lodge<sup>3</sup> en su film La Comtesse de Castiglione (2000). El cortometraje evoca estética y conceptualmente algunas de las fotografías de la Condesa, desde una narrativa experimental. La cualidad inventiva se pone en evidencia a partir del uso de técnicas de animación como stop motion, efectos de reproducción invertida y la resolución del relato aplicando métodos del cine primitivo tales como la ausencia de color en la banda de imagen, el tratarse de un film silente con música incidental, el enmarcado del campo en iris, entre otros. La tipología de créditos iniciales remite también a los antiguos carteles de propaganda de los espectáculos cinematográficos, indicando la cita a tal encuentro especial, en un horario y día puntual.<sup>4</sup> El relato comienza con el Hombre de la caja ingresando a una sala, y luego montando una gran parafernalia mecánica. Después de expandir telones y conectar megáfonos, el Hombre observa cómo poco a poco la Condesa sale de la caja colocada en el piso. Ella da directivas a El guardia, personaje presente desde una ventana, quien acciona una maquinaria. Acto seguido, en otro espacio dividido por una ventana, surge El Hombre Pájaro, quien en medio de movimientos frenéticos y ridículos, ejecuta un espectáculo para la dama. Finalmente, la tela blanca que surge como una extensión de su vestido, envuelve y atrapa al insecto cual si fuese una oruga. La ventana se cierra y la tela se corta. La Condesa grita desesperadamente y comienza a dar giros interminables por el salón, mientras el Hombre Pájaro quiebra sus ataduras, aunque es asido una vez más por una tela. El guardia emite un dardo que se

<sup>3</sup> David Lodge (Londres, 1935), es Licenciado en Letras y Master en Artes de la University College London. Se doctoró en la University of Birmingham. Hacia 1987, se dedica exclusivamente a la creación literaria. En sus obras, en general, suele observarse un tono sarcástico, irónico y a veces cómico.

<sup>4 &</sup>quot;Special engagment, to commence at half- past 7 o´clock/ For one night only./ La Comtesse de Castiglione/ "The wild white rose"/ Will perform her Entire Expose of Memorium, Clairvoyance, Animal Magnetism and perform Unsurpassable Feats of Equilibria/ By desire and under the Immediate patronage of Mr. David Lodge" (00:00:09-00:00:15).

clava en el cuello de la Condesa. Luego, un tul recubre su cabeza y ella vuelve a refugiarse en la caja. El Hombre de la caja se retira del lugar, llevándose sus artificios.

Así, se postulará la existencia de lazos formales y conceptuales entre ambos *textos* derivados de diferentes dispositivos: fotografía y cine. Para ello, resulta pertinente acudir a la etimología del término *texto*: proveniente del latín *textus*, *textús*, remite a la acción de tejer (*texere*) en el sentido de trazar, entrelazar; y por extensión al *tejido de las palabras y de las ideas* (Echegaray, 1889). La urdimbre de sentidos congregados entre las fotografías, concebidas como textos visuales, y el texto fílmico de Lodge, implicará entonces, la noción de *transtextualidad*. Esta macrocategoría involucra diversas trascendencias textuales, entre ellas, la *hipertextualidad*, definida por Gerard Genette como "(...) toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario" (Genette, 1982: 14).

La trama significativa se construye en una obra cinematográfica contemporánea, que rescata del pasado algunas fotografías para edificar un nuevo discurso, aunque con notas sutiles de alusiones a la poética de la Condesa. Continuando con los postulados del autor, existen en este caso dos tipos de obras de arte cuya inmanencia pertenece al régimen alográfico, y una de ellas, el film, concreta un modo de vida trascendente de la primera, reconceptualizando los sentidos (Genette, 1997). Tal práctica hipertextual se encuadraría dentro del régimen serio y en la relación de transformación, dando como resultado una transposición. Ésta es una operación en la que un discurso se traslada desde un soporte con un lenguaje específico a otro, conllevando a una pluralidad de variables respecto del texto fuente. Sin embargo, debe perpetuarse algún tipo de invariante para no romper con la verosimilitud y permitir la identificación del texto fuente. Si bien el principio de comparación es fundante para el análisis de las transposiciones, lo más relevante es determinar la especificidad de cada uno. "La transposición se juega en ese lugar inestable de similitudes y diferencias (...) Es esa transitividad lo que 'hace problema' semiológico, y no la correspondencia" (Traversa 1995: 49).

Lo esencial en esta transposición se sostiene retomando recursos ideados y materializados por la Condesa en su poética fotográfica. Las estrategias metadiscursivas comunes basadas en "(...) la deconstrucción de la imagen en piezas evidencia una mecánica de la ficción (marcos verdaderos o ficticios, cortinas, hundimientos, huecos, 'fueras de texto' y paratextos, etc.) y participan ya del paradigma metódico" (Stoichita 2000). Los procedimientos propios de la organización del lenguaje, permiten experimentar la creación de espacialidades diferentes al interior de la obra y al mismo tiempo, tensionar la dicotomía ficción – realidad falseando sus límites. La inclusión de espejos contribuyen a asimilar el desdoblamiento de la imagen, en tanto dispositivo que se deconstruye en su interior y se revela como artificio representativo. La introducción de estos emblemas, en tanto conjunto de signos forjados para ser citados, constituyen el paradigma moderno de la búsqueda de un desciframiento de sentidos. Para que este objetivo se concrete, la estructuración formal de la imagen resulta indispensable.

Ahora bien, la naturaleza de ambos dispositivos no escapa a la captación de un sustrato de la realidad, aunque dicha operación no resulta nunca una captura neutral. Según Ernst Gombrich, la imagen tiene como función primordial el rol de descubrimiento de lo visual a través de mecanismos de reconocimiento y rememoración. El primer concepto alude a la captación de lo visible en el sentido sensorial, mientras que el segundo refiere al intelecto (Gombrich, 1965 [1983]). Los componentes visuales evidencian la ficcionalidad de los discursos. Siempre en todo espejo subyace un mapa: una diversidad de esquemas mentales que guían las representaciones análogas a la realidad. La experiencia del mundo está modulada y moldeada por sistemas mentales que pretenden tamizar culturalmente la realidad (Gombrich 1975). De esta manera, estas operaciones retóricas muestran revueltas visuales desde la visión contemporánea de las fotografías de antaño.

#### EL OJO COMO CONFIGURADOR DEL ESPACIO Y LA LUZ

A partir de un parangón entre algunos planos del film y fotografías de la Condesa, se esbozarán tres ejes nodales para el análisis de las poéticas específicas.

1-Miradas: La cuestión de la mirada resulta un tema fundamental en el contexto decimonónico parisino. ¿Qué es la mirada sino la construcción de la propia subjetividad y el posicionamiento del sujeto en el mundo? Miradas sobre el mundo; recorridos sobre los interiores del alma; miradas que dialogan entre sí, resignificadas, transformadas, invertidas.

En este ambiente experimental, la pintura adopta recursos del encuadre y recorte propios de las técnicas fotográficas, y éstas también se embeben de convenciones propias del arte del color. Los experimentos visuales habían sido influenciados por la invención de aparatos cinético-ópticos diversos (zootropo, taumatropo, estereoscopio). "Pero en tanto la observación es crecientemente ligada al cuerpo en el siglo XIX, temporalidad y visión se vuelven inseparables. Los procesos de cambio de la propia subjetividad experimentados en el tiempo devinieron sinónimos del acto de ver" (Crary, 1990 [1996]: 97).

El acento en la idea de cambio y revisión de estereotipos visuales enquistados en la tradición artística, se inserta en las fotografías de la Condesa. En éstas y en el film de Lodge, la mirada es la protagonista y estructuradora de la disposición de las formas. El ojo se revela como mecanismo complejo y como foco sistemático de materialización de la mirada. Se manifiesta como metonimia de todo el aparato creativo e ideativo. En ambos *textos*, se suceden operaciones de réplica, rebote, reflejo y multiplicación en las direcciones de las miradas.

En *Scherzo di follia* (Lámina 1), la Condesa produce un juego visual enmarcando uno de sus ojos con un portarretratos. El elemento que funciona como marco de su mirada es portador de una particularidad que enfatiza el papel relacional del mensaje fotográfico. Se genera una

disrupción al velar la característica nodal del retrato: la primacía del reconocimiento identitario del rostro. La multiplicación de los juegos ópticos resulta una acción dialéctica ya que el espectador observa a la Condesa desde el recorte fotográfico, mientras que la protagonista lo mira a través del hueco oval del dispositivo 'portarretratos'. Se establece una circulación cíclica entre la mirada real y ficticia.

En el film del Lodge, el Hombre con la caja ingresa a una habitación con una caja atada colgando de una vara sobre su hombro. La dispone en el centro de la escena, y de ese plano general, se pasa a un primer plano del objeto en el que se observan agujeros. Inmediatamente, se sucede un plano detalle (Lámina 2)<sup>5</sup>, que muestra el ojo de perfil de la Condesa destacado por una luz dirigida y dura proveniente del exterior. Así, se evidencia al ojo como fuente generatriz de construcciones a partir de la mirada, con un juego sutil y muy semejante entre ambos dispositivos. En Scherzo di follia, la mirada observa a la cámara y por efecto de rebote, al espectador. En este fotograma, la mirada de la Condesa se dirige hacia el interior de la narración mediante un fuera de campo diegético, aunque en el plano previo del exterior de la caja, se supone que estaría mirando hacia el exterior de la diégesis: hacia el espacio espectatorial. A su vez, anuncia en los planos siguientes, la interpelación directa a la cámara con el surgimiento del personaje desde el cartón.

En Le Pé (Lámina 3), la micromirada actúa sobre un fragmento del cuerpo y, "(...) juzgando el punto de vista pronunciado sobre sus pies (invocando la propia mirada sobre su cuerpo), [esta fotografía] pudo haber sido tomada por ella misma (y no por Pierson)". (Consiglieri y Ocampos, 2014: 16). La Condesa se implicaba directamente en la ejecución de su poética. Aunque tomadas por un fotógrafo profesional, éstas pueden percibirse como de su propia autoría ya que lejos de seguir pasivamente sus directivas, ella determinaba su propia presentación ante la cámara, dictando la pose, vestuario y atrezzo (Solomon-Godeau, 1986).

<sup>5 (00: 01: 12 - 00:01:15)</sup> 

El cortometraje muestra en varios planos, el accionar contundente de la Condesa al pautar órdenes para un objetivo programático. En un plano medio, toma el tubo de un levitante teléfono y sus labios balbucean directivas. Luego, en un primer plano (Lámina 4)<sup>6</sup>, manifiesta un gesto sutil dirigido a El guardia: ella digita los modos de operar la gran máquina poética del espectáculo y acto seguido, libera al Hombre pájaro de su habitáculo.

En consecuencia, se consigna a través de estas claves sutiles y codificadas de ambos dispositivos, la necesidad de un accionar intelectual de un espectador atento, dinámico y con competencias específicas para adentrarse en estos juegos discursivos.

2-Espacialidades: En los espacios representacionales (fotográfico y fílmico), se producen cadenas de multiplicaciones espaciales por medio de artificios que explicitan otras topografías: espejos, marcos, ventanas, huecos profundos. Estos se encuentran encastrados unos en otros y mayoritariamente, están regidos por ortogonalidades estructurales.

En el texto fílmico, existen vínculos con recursos narrativos surrealistas, al entrecruzar referencias a espacios mundanos (sala de espectáculos) con sub-espacios que evidencian el aparato ficcional y con micromundos subjetivos que parecen regirse dentro de su propia lógica. Desde la Fenomenología y el Psicoanálisis, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se interrelacionan. "Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo" (Bachelard,1957 [1975]:240). En *La Countess de Castiglione* (Lámina 5), la imagen se estructura desde una marcada ortogonalidad, dada por el entrecruzamiento de tres ejes verticales (eje axial de la Condesa y límites del atrezzo diferenciado del fondo por el contraste de valor) con una franja horizontal delimitada por la falda. La figura se define rotundamente respecto del fondo por los contrastes de valor, de texturas visuales (vestido rugoso - plano neto del fondo) y de volumetría- plani-

<sup>6 (00:05:36)</sup> 

metría. La estructura piramidal otorga sensación visual de estabilidad y estatismo.

Acudiendo a la especificidad del dispositivo cinematográfico, Lodge cita este emblema tergiversando su cualidad estática por un movimiento continuo y emergente, simulando el nacimiento de una flor (Láminas 6, 7, 8 y 9). Se desatan los lazos que atan la caja y los encajes blancos de un vestido comienzan a emerger lentamente, cual la apertura de pétalos de las rosas. La tela brota del espacio uterino en expansión centrífuga hacia la habitación. La cabeza de la Condesa es lo primero que se asoma, hasta revelarse totalmente en tanto sujeto particular. También retomó recursos del cine temprano como el marco en iris y un certero corte de la acción a través del montaje. Se engendra una lógica relacional entre lo cerrado y lo abierto, enfatizada aquí y a lo largo de todo el cortometraje.

Además de esta percepción topológica subjetiva, se reconocen planteos formales complejos que autosustentan los modos de construcción de las imágenes. "Las fotografías de la condesa resultan 'manifiestos' epocales basados en un constante re-encuadramiento de la imagen a través de la inclusión de espejos y portarretratos, sumado esto a la actitud de recorte y descentrado, que están refiriendo a una decisión compositiva por la que el dispositivo se piensa a sí mismo, en un gesto metalingüístico de la cámara fotográfica" (Consiglieri y Ocampos, 2013: 5-6).

En Countess de Castiglione as Elvira at the Cheval Glass (Lámina 10), se focaliza la metartisticidad mediante el recurso especular en sucesivos niveles de ficción al interior del discurso. El espejo disloca el espacio, reflejando diferentes puntos de vista de la modelo en el mismo plano. Funcionaría un esquema visual de rebote: ella se autocontempla y el reflejo de su rostro y torso, genera un plano dislocado que se redirecciona hacia el espectador real (Consiglieri y Ocampos, 2013). De esta manera, "en la copresencia de lo representado y lo representante reside

<sup>7 (00:03:40 – 0:04:45)</sup> 

la especificidad de la imagen en el espejo" (Stoichita, 2000: 176).

David Lodge también juega con las ambigüedades espaciales al interior de los planos fílmicos. En un plano medio (Lámina 11)8, por primera vez la actriz mira a una ventana (que parece un espejo), la cual conduce la mirada hacia un espacio extraño. La cámara subjetiva por medio de un zoom in, descubre la presencia de El guardia, enmarcado con cortinajes y luces. Éste pone en marcha la maquinaria, que revela otro espacio onírico (al que se accede también por una ventana), habitado por el Hombre Pájaro. La escena interior como extensión del espacio vital, como visión a través de un marco de una ventana produce un topos que acentúa la interrelación entre la imagen y el espacio en el que se expone. manifiesta el umbral entre el mundo real y el mundo representado (Stoichita, 2000). Jacques Aumont, aludiendo a la interacción entre marco- objeto y marco – límite, fundamenta que las funciones simbólicas del marco actúan en su carácter indicial, "(...) que 'dice' al espectador que está mirando una imagen, la cual, al estar enmarcada de cierta manera, debe ser vista de acuerdo con ciertas convenciones, y que posee eventualmente cierto valor" (Aumont, 1992:155). El énfasis en demarcar la apertura de otras espacialidades y ficciones dentro de la macroficción, cobra sentido a partir del carácter teatral del cortinado, que cae por los bordes del hueco en el muro.

The Opera Ball (Lámina 12), nuevamente pone en diálogo espacialidades diferentes. La Condesa se ubica de espaldas a la cámara y al espectador. Su vestido evoca una estructura triangular, que finaliza en el vértice de atención: sus hombros. En el espejo que cuelga frontalmente a su rostro, se vislumbran escasos reflejos de la figura replicada. Este mecanismo discursivo, funciona con el sentido de desdoblar las ficcionalidades en múltiples piezas.

El guionista británico, realiza en su film una alusión directa a esta fotografía, y también a otra que retoma los hombros de la Condesa

| 8 | (00:04:47) |  |
|---|------------|--|

(Lámina 13), en un plano medio (Lámina 14)<sup>9</sup> en el cual la cámara ejecuta un paneo de acompañamiento vertical que describe el vestido, los hombros y su peinado. Ella está una vez más de espaldas al espectador, si bien en este texto, el espejo es reemplazado por una ventana con un hueco espacial verdadero. Como un *falso espejo* del mismo formato rectangular, el orificio murario introduce una subficción, al implantar como un reflejo desdoblado de la figura femenina, la presencia del Hombre Pájaro. Ambas miradas se cruzan, mientras, el espectador es testigo de la tensión psicológica y de la ambigüedad que envuelve las espacialidades.

3-Valor. Respecto a las gradaciones de luz, en ambos textos se producen efectos visuales relacionados específicamente con la escala de grises. Las imágenes acromáticas implican un repertorio de variaciones que van del blanco al negro, pasando por diferentes grises y dan como resultado una gran riqueza retórica- discursiva.

Mientras que las imágenes analógicas de la Condesa, sustentan las técnicas fotográficas propias de la segunda mitad del siglo XIX, David Lodge busca explícitamente retomar la estética visual del cine primitivo, explorando las gamas de grises en los planos, los fuertes contrastes entre blancos y negros plenos, los fundidos y las sobreimpresiones.

En el corpus fotográfico general de la Condesa, el manejo de la luz suele estar controlado y pautado. La mayoría de sus creaciones esbozan escalas de grises intermedios, equilibrados en sus contrastes. En situaciones específicas, introduce abruptos contrastes de valor: grises extremadamente altos o blancos irrumpen violentamente contra valores bajos vinculados al negro. La utilización estratégica de las cantidades lumínicas, constituye un recurso disruptivo más en su estética moderna. Nuevamente, en *The opera Ball*, la Condesa propone una imagen compositivamente inteligente, en la cual el vestido no debe ser visto como vestido, sus hombros tampoco como hombros y el espacio

<sup>9 (00:09:17)</sup> 

circundante tampoco como tal. Su interés reside en componer formas estéticamente equilibradas [a través de] masas de valor, líneas convergentes, estructuras reticulares multiplicadas" (Consiglieri y Ocampos, 2014: 18). La masa blanca, orgánica y triangular de la tela, se recorta de manera brusca respecto del fondo bajo, en el cual se funden el espejo y su cabellera. En la placa reflectária, el doble especular se desvanece. Solamente dan cuenta de él ciertas líneas de contorno curvas, blancas y contrastantes.

Bajo esta misma línea de trabajo, David Lodge propone el manejo de focos lumínicos artificiales para la concreción de sus tomas cinematográficas. Si por un lado, resuelve los sus planos a partir de una gama bastante equilibrada de grises, éstas claves mayores intermedias y bajas. Los bordes de los planos suelen ir de un tono negro que se va fundiendo hacia gradientes de grises bajos al interior de los planos. En reiteradas ocasiones, también aplica iluminaciones duras, notándose el evidente contraste entre luz y oscuridad, debido a que la primera cae directamente sobre el objeto. Asimismo, un elemento visual unificador de todo el relato, es la inserción de destellos y resplandores en los planos. Funcionan como notas que inyectan vibraciones y movimiento a las imágenes, mientras refuerzan la alternancia de planos a partir del montaje dados por la técnica del *stop motion*, remitiendo también a la textura lumínica variable de las primeras películas del cine mudo.

También, en los créditos iniciales junto con el título que refiere a la Condesa de Castiglione, se agrega un subtítulo: "La salvaje blanca rosa". <sup>10</sup> A partir de dicha expresión lingüística, se establece una cita al punto máximo de condensación de luz: al blanco, aludiendo metafóricamente a la contraposición entre la pureza simbólica que éste valor encarna junto con la ironía de incluir el término *salvaje*. En la serie *Rosas* que la Condesa realiza durante la década de 1860, ella posa sentada a partir de un plano medio, llevando en su cabellera complejos tocados de rosas blancas (Lámina 15). El blanco es el valor protagonista, se

<sup>10</sup> The Wild White rose"

encarna en ella, y parece que lo revitaliza en contraste con los *atrezzos* de grises intermedios del fondo.

La frase inicial de Lodge insiste en esta retórica, a partir del blanco vestido acampanado de la actriz. Aludiendo a la noción de rosa blanca, ella florece de la caja; las telas forman parte intrínseca de su ser, y cual si se tratase de pétalos con vida propia, se van abriendo y expandiendo como extensiones de su persona. Esta metáfora entre la naturaleza y lo femenino, se observa en un plano general (Lámina 16)11 en el que, luego de haber florecido, su vestido despide una extensión de tela que atrapa al Hombre pájaro. Un tul blanco finalmente envuelve el rostro de la mujer y hace que retorne al receptáculo. La blancura salvaje y sagaz inspira su fundamento creativo. Partiendo del microespacio uterino de la caja, con la concentración de fuerzas íntimas y vitales, Lodge pretende demostrar el pasaje de este germen fértil a una realidad creativa materializada que finalmente, vuelve a replegarse en su pimpollo. "La flor está siempre en la almendra (...) ¿Hay, en efecto, una imagen de intimidad más condensada, más segura en su centro que el sueño de provenir de una flor cerrada aún, y replegada en su semilla?" (Bachelard, (1957 [1975]): 55).

#### CONEXIONES, TEJIDOS SENSIBLES

En suma, se establecieron relaciones entre dos textos diferentes: la fotografía y el cine que sustentan las poéticas de la Condesa. Ambos dispositivos presentan características formales comunes: en un caso se parte de imágenes estáticas en escalas de grises, mientras que el film incluye efectos de movimiento dados por el pasaje de fotogramas fijos, que utilizan la misma estética decimonónica. Aunque manteniendo la especificidad de cada uno de los discursos y lenguajes, existe una poderosa vinculación entre ambos *textos*.

Acudiendo nuevamente a las ideas de transtextualidad e hipertextualidad, las citas de un texto a otro, en este caso del cine a la fotografía, no

<sup>11 (00:08:49)</sup> 

constituyen comentarios pasivos sino fuentes de resignificación dinámicas de sentidos encriptados.

La recurrencia de claves y constantes visuales en los discursos, bajo un primer estrato de recepción parecieran ser nimias y sin relevancia, pero a partir de una espectación activa, resultan esenciales para poder establecer el correlato significativo. Estas claves son hilos formales y simbólicos que permiten tejer sentidos en la urdimbre hipertextual.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- Apraxine, Pierre (2000). La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione. New York: Metropolitan Museum of Art series.
- Aumont, Jacques (1992). La imagen. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bachelard, Gastón (1957 [1975]). La poética del espacio, México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (2009). *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ----- (1857 [1998]). Las flores del mal. Barcelona: Editorial Óptima.
- Benjamin, Walter (1936 [1989]). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en Discursos Interrumpidos I. Madrid: Taurus.
- Berger, John (1974). Modos de ver. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1993). "El impresionismo y el surrealismo franceses" en *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David (1996). "La narración de arte y ensayo", en *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires: Paidós.
- Burch, Noel (1991). El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje filmico). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cabrejas Almena, M. Carmen (2009), "Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de ficción en la fotografía decimonónica" (en línea). IV congreso internacional de Historia de la fotografía, Photomuseum, Za rauts. Consultado 10/11/2014 en: http://eprints.ucm.es/14469/1/Ficción\_y\_fotografía\_en\_el\_siglo\_XIX.pdf
- Consiglieri, Nadia Mariana y Ocampos, Alejandro Nicolás (2013).
   "Cambio en la mirada: la condición artística en la construcción de la imagen fotográfica (serie Condesa de Castiglione-Pierson) en la

- década de 1860 en París" (en línea). *Revista Lindes- Estudios sociales del Arte y la Cultura* [on line], n°7, pp.1-13. Consultado 15/11/14 en: http://www.revistalindes.org.ar/articulos/1.%20Consiglieri%20 y%20ocampo.pdf
- https://docs.google.com/ file/d/0B9dOA6MzswDyVzNLNEdwRFlFYzA/edit?pli=1
- Crary, Jonathan (1990 [1996]). Tecniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. An October Book. London: MTI Press Cambirdge, Massachusetts, London.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós.
- Echegaray, Eduardo (José María Faquineto, Ed). (1889). *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*. Tomo V. Madrid: José María Faquineto.
- Gaudreault, André (2007). "Del cine primitivo a la cinematografíaatracción". Secuencias. Revista de Historia del Cine, N°26. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes La littérature au second degré*, París: Seuil.

- ----- (1997). *La obra de arte*. Barcelona: Lumen.
- Gombrich, Ernst Hans (1965 [1983]). "La découverte du visuel par le moyen de l'art » en *L'Ecologie des images*. París : Flammarion.
- ----- (1975). Mirror and Map: Theories of pictorical representations. London: Royal Society.
- Krauss, Rosalind (1993). "La Originalidad de la Vanguardia: una Repetición Posmoderna" (traducción de Alianza Ed.) en: L'Originalité de l'Avant-Garde et autres Mythes Modernistes. París: Macula.
- Menna, Filiberto (1975 [1977]). La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Newhall, Beaumont (2002). "Fotografía y arte" en *Historia de la foto-grafía*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Oliveras, Elena (2010). *Estética. La cuestión del arte.* Buenos Aires: Emecé.
- Pareyson, Luigi (1960). Estetica. Teoría della formatività. Bolonia: Zanichelli.
- Tatarkiewicz, Władysław (1997). Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética. Madrid: Tecnos.
- Traversa, Oscar (1995). "Carmen, la de las transposiciones" en La piel de la obra. Instituto de Artes del Espectáculo. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Solomon-Godeau, Abigail (1986). "The Legs of the Countess" in *October*, Vol. 39, pp. 65-108.
- Stoichita, Víctor (2000). La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Villain, Dominique (1997). El encuadre cinematográfico. Barcelona: Paidós.

## **IMÁGENES**



Lamina 1 Condesa de Castiglione- Pierson, *Scherzo di follia*, 1863-1866.



**Lámina 2**David Lodge, Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione*, 2000.



**Lámina 3** Condesa de Castiglione- Pierson, *Le Pé,* 1894.



**Lámina 4**David Lodge, Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione*, 2000.



**Lámina 5** Condesa de Castiglione- Pierson, *La Countess de Castiglione*, ca.1860.



Lámina 6
David Lodge, Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione*, 2000.



**Lámina 7**David Lodge, Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione*, 2000.



Lámina 8
David Lodge, Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione*, 2000.



Lámina 9 David Lodge, Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione,* 2000.



**Lámina 11**David Lodge, Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione*, 2000.



**Lámina 12**Condesa de Castiglione- Pierson, *The Opera Ball,* 1861-1867.



**Lámina 13**Condesa de Castiglione- Pierson, *Sculptural shoulders*, 1861-1867.



**Lámina 14**David Lodge, Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione,* 2000.



**Lámina 15** Condesa de Castiglione- Pierson, *Roses*, 1861-1867.



**Lámina 16**David Lodge, Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione*, 2000.