

Laboratorio de miradas. Reviviscencias críticas en el cine contemporáneo sobre las fotografías de la Condesa de Castiglione

Laboratory of looks. Critical revivals in the contemporary cinema on the Countess of Castiglione's photographs

Nadia Consiglieri¹

Alejandro Ocampos²

Resumo: Las fotografías de la Condesa de Castiglione contienen un proyecto poético - compositivo basado en experimentaciones visuales dicotómicas respecto del espacio representacional. En ellas utilizan recursos discursivos como el recorte del plano y la dislocación espacial 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. Contemporáneamente, David Lodge revisitará estas rupturas actuantes en la cultura visual decimonónica en su film *La Comtesse de Castiglione* (2000). Así, consideraremos la hipótesis de un tejido de sentidos entre el texto fotográfico y el fílmico a partir de una operatoria transtextual que permitirá dicho pasaje discursivo.

Palavras-chave: Condesa de Castiglione, fotografía decimonónica, cine, transtextualidad, reviviscencias.

Abstract: *The Countess of Castiglione's photographs have a poetical and compositive project based on visual dichotomous experimentations of the representational space. In them, several discursive resources are used such as the cut shot and the spatial meta-artistic dislocation. It was possible by the incorporation of mirrors, frames and windows that generate perceptual breaks. This modern construction of the photographic image is supported by diverse multiplication, fragmentation and escape-vision functions. It reveals the nineteenth century change of the ways of seeing. Contemporary, David Lodge will re-visit in his film titled The Comtesse of Castiglione (2000), these modern breaks in the visual culture of that age. Therefore, we will consider the hypothesis of a complex fabric of meanings between the photographic text and the film one, from a transtextual working that will allow this discursive change.*

Keywords: *Countess of Castiglione, nineteenth century photography, cinema, transtextuality, revivals.*

¹ CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina) - FFyL UBA (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

² FFyL UBA (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

“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, 1998, p. 26).

Sobre las poéticas y el método transpositivo

Entre 1860 y 1890, Virginia Oldoini, la Condesa de Castiglione, concretó en París una serie de fotografías con la colaboración técnica de Mayer & Pierson. Creadora de imágenes privadas, autosustentó un proyecto poético – compositivo basado en 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. Encarnando personajes históricos, literarios, tipos femeninos culturales o presentándose como ella misma, sus fotografías tergiversan los cánones propios de la época³. 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). Sus series fotográficas se reúnen bajo un programa poético respaldado en reglas que la misma artista dispone⁴. Estas provocan choques y quiebres en la recepción, conectándose con las nuevas experimentaciones sobre las imágenes, que muchos artistas contemporáneos a la Condesa concretaron como ser Edgar Degas, Henry de Toulouse-Lautrec, Édouard Manet y la corriente Impresionista en sí misma (Herbert, 1988). 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 (Clark, 1984; Eisenmann ed., 1994; Murger, 1965; Taylor ed., 1987). Hay innovaciones formales mediante encuadres, puntos de vista variados, la luz como modeladora de las superficies, el color en su cualidad matérica y relacional. Las modificaciones al interior de la representación (*tableau*), valiéndose de la misma materialidad, transformaron los modos sintácticos y semánticos de los lenguajes (MENNA, 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 novelista, crítico y guionista británico David Lodge⁵ en su película *La Comtesse de Castiglione* (2000). El cortometraje evoca estética, conceptual y experimentalmente ciertas fotografías de la Condesa. La cualidad in-

³ 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 del 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 *cartés de visite* creadas por André Adolphe Eugène Disderi. Cf. (NEWHALL, 2002; TAGG, 2005).

⁴ Esta perspectiva sobre la idea de *poiesis* está basada en la teoría del esteta italiano Luigi Pareyson, elaborada en su obra *Teoria della formatività* (PAREYSON, 1960).

⁵ David Lodge (Londres, 1935), es Licenciado en Letras y Master en Artes de la University College London. Se doctoró en la University of Birmingham. Desde 1987 se dedica exclusivamente a la creación literaria. En sus obras, en general, suele observarse un tono sarcástico, irónico y a veces cómico.

ventiva se evidencia en el uso de técnicas de animación como *stop motion*, efectos de reproducción invertida y la aplicación de métodos del cine primitivo tales como la ausencia de color en la banda de imagen, el tratarse de un film silente con música incidental y el enmarcado en iris. La tipología de créditos iniciales remite a los antiguos carteles de propaganda cinematográficos, indicando la cita a tal encuentro especial, en un horario y día puntual⁶. El relato comienza con el Hombre de la caja ingresando a una sala y luego montando una parafernalia mecánica. Después de expandir telones y conectar megáfonos, observa cómo la Condesa sale de una caja. Ella da directivas a El guardia, quien desde una ventana acciona la maquinaria. Acto seguido, en otro espacio, surge El Hombre Pájaro, quien ejecuta un espectáculo frenético para la dama. Finalmente, la tela blanca que surge como una extensión de su vestido, envuelve y atrapa al insecto. La ventana se cierra y la tela se corta. La Condesa grita y da giros por el salón, mientras el Hombre Pájaro quiebra sus ataduras. El guardia emite un dardo que se 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.

Postularemos entonces la existencia de lazos formales y conceptuales entre ambos textos derivados de diferentes dispositivos: la fotografía y el cine. La antigua etimología del término *texto* explicita su procedencia del latín *textus*, *textús*, remitiendo a la acción de tejer (*texere*) en el sentido de trazar, entrelazar y al *tejido de las palabras y de las ideas*⁷ (Echegaray, 1889). Pues como sostiene Mijail Bajtin:

Si interpretamos la noción del texto ampliamente, como cualquier conjunto de signos coherente, entonces también la crítica de arte (crítica de música, teoría e historia de artes figurativas) tiene que ver con textos (obras). Se trata del pensamiento acerca del pensamiento, del discurso acerca del discurso, del texto acerca de los textos (1999, p. 294).

La urdimbre de sentidos congregados entre las fotografías -concebidas como textos visuales- y el texto fílmico de Lodge, implicará la noción de *transtextualidad*. Esta macro-categoría involucra a 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” (1982, p. 14).

La trama significativa se construye en un film contemporáneo que rescata del pasado algunas fotografías para edificar un nuevo discurso. 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). Esta práctica hipertextual dará como resultado una *transposición*:

⁶ “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).

⁷ La itálica es nuestra.

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 con aquel. “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, p. 49).

Esta transposición se sostiene retomando recursos ideados en la poética fotográfica de la Condesa. Las estrategias metadiscursivas comunes se fundamentan en “(...) la deconstrucción de la imagen en piezas [que] evidencia una mecánica de la ficción (marcos verdaderos o ficticios, cortinas, hundimientos, huecos, ‘fuera de texto’ y paratextos, etc.) y participan ya del paradigma metódico” (Stoichita, 2000, p. 269). En la misma organización del lenguaje se experimenta la creación de espacialidades diferentes y se tensiona la dicotomía ficción – realidad falseando sus límites. La inclusión de espejos contribuye 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, constituye el paradigma moderno de la búsqueda de un desciframiento de sentidos.

Ahora bien, la naturaleza de ambos dispositivos no escapa a la captación de un sustrato de la realidad, aunque ésta no es nunca una captura neutral. Según Ernst Gombrich, la imagen posibilita el descubrimiento de lo visual mediante mecanismos de reconocimiento (captación de lo visible) y rememoración (vínculo con el intelecto) (1983). Siempre en todo espejo subyace un mapa: esquemas mentales que guían las representaciones análogas a la realidad (1975). Así, estas operaciones retóricas reconceptualizan contemporáneamente aquellas fotografías de antaño.

El ojo como configurador del espacio y la luz.

A partir de un parangón entre algunos planos del film y las fotografías de la Condesa, esbozaremos tres ejes nodales para el análisis de los discursos:

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; miradas que dialogan entre sí, resignificadas, transformadas, invertidas. 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), asociados también a la búsqueda de un realismo cada vez más convincente (NOCHLIN, 1991). “Pero en tanto la observación está 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, 1996, p. 97).

Estos cambios visuales se insertan en las fotografías de la Condesa. En éstas y en el film de Lodge, la mirada dispone las formas y se materializa en el ojo como mecanismo complejo. En ambos textos, se suceden operaciones de réplica, rebote, reflejo y multiplicación en las direcciones de las miradas. En *Scherzo di follia* (Figura 01), la Condesa produce un juego visual enmarcando uno de sus ojos con un portarretratos. Hay una disrupción, ya que se anula la función propia del retrato: el reconocimiento identitario del rostro. La multiplicación de los juegos ópticos hace que el espectador observe a la Condesa desde el recorte fotográfico, mientras que ella lo mira a través del orificio, estableciéndose una dialéctica entre la mirada real y ficticia.

En el film del Lodge, el Hombre con la caja 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. Se sucede un plano detalle (Figura 02), con el ojo de perfil de la Condesa destacado por una luz dirigida externa: fuente generatriz de miradas comunes en 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, se supone que estaría mirando hacia el espacio espectadorial.

En *Le Pé* (Figura 03), 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, p.16). Consideramos que la Condesa estaba directamente implicada en la ejecución de su discurso. Aunque tomadas por un fotógrafo profesional, sus fotografías 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, el vestuario y el *atrezzo* (SOLOMON-GODEAU, 1986).

El cortometraje también muestra a la Condesa pautando órdenes. En un plano medio, toma el tubo de un levitante teléfono y sus labios balbucean directivas. Luego, en un primer plano (Figura 04), 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.

2-Espacialidades: En ambos discursos se producen multiplicaciones espaciales por medio de artificios que explicitan otras topografías: espejos, marcos, ventanas, huecos; encastrados unos en otros y mayoritariamente, regidos por ortogonalidades estructurales.

El texto fílmico presenta vínculos con recursos narrativos surrealistas: se entrecruzan referencias a espacios mundanos (sala de espectáculos) con sub-espacios ficcionales y con micromundos subjetivos. 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, 1975, p. 240). En *La Countess de Castiglione* (Figura 05), la imagen se estructura desde una marcada ortogonalidad dada por tres ejes verticales (eje axial de la Condesa y límites del *atrezzo*) con una franja horizontal delimitada por la falda. La figura se dife-

rencia del fondo por contrastes de valor, texturas visuales (vestido rugoso - plano neto del fondo) y volumetría- planimetría, bajo una estructura piramidal que otorga estabilidad.

Lodge cita a esta fotografía trastocando su cualidad estática mediante un movimiento continuo y emergente, simulando el nacimiento de una flor (Figuras 06, 07, 08 y 09). Los encajes blancos de un vestido comienzan a emerger de la caja, como si fuera un espacio uterino en expansión centrífuga. La cabeza de la Condesa es lo primero que se asoma, hasta revelarse totalmente. También Lodge retoma recursos del cine temprano como el marco en iris y un certero corte de la acción a través del montaje, generando una lógica relacional entre lo cerrado y lo abierto.

Además, “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, pp. 5-6). En *Countess de Castiglione as Elvira at the Cheval Glass* (Figura 10), se focaliza la metartisticidad mediante el recurso especular en sucesivos niveles de ficción. El espejo disloca el espacio, se rebotan y reflejan diferentes puntos de vista de la modelo en el mismo plano: 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 la especificidad de la imagen en el espejo” (Stoichita, 2000, p. 176).

Lodge también juega con las ambigüedades espaciales al interior de los planos fílmicos. En un plano medio (Figura 11), la actriz mira a una ventana que parece un espejo. La cámara subjetiva por medio de un *zoom in*, descubre la presencia de El guardia. 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 produce un *topos* que acentúa la interrelación entre la imagen y el espacio expuesto, manifestando el límite entre el mundo real y el representado (Stoichita, 2000). Jacques Aumont, aludiendo a la interacción entre marco-objeto y marco-límite, subraya 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” (1992, p. 155). La apertura de otras espacialidades y ficciones en la macroficción se sustenta mediante la teatralidad del cortinado que cae por los bordes del muro.

En *The Opera Ball* (Figura 12) la Condesa se ubica de espaldas a la cámara. Su vestido evoca una estructura triangular cuyo vértice enfatiza los hombros. En el espejo se vislumbran escasos reflejos de la figura replicada. Este mecanismo discursivo desdobra las ficcionalidades en múltiples piezas. También, Lodge retoma esta imagen (Figura 13), y en un plano medio (Figura 14) a partir de un *travelling* vertical, describe el vestido, los hombros y el peinado. Ella está 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*, el orificio murario introduce una subficción, al implantar como un reflejo desdoblado de la figura femenina, al Hombre Pájaro. Así, 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 acromáticos se producen efectos visuales relacionados con la escala de grises. Mientras que las imágenes analógicas de la Condesa sustentan 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 sobrepresiones.

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 ciertos casos, introduce abruptos contrastes de valor en sintonía con la estética moderna: grises altos o blancos irrumpen violentamente contra valores bajos vinculados al negro. En *The opera Ball*, propone una poética en la cual el vestido no debe ser visto como vestido, sus hombros tampoco como hombros y el espacio circundante tampoco como tal: compone “formas estéticamente equilibradas [a través de] masas de valor, líneas convergentes, estructuras reticulares multiplicadas” (Consiglieri y Ocampos, 2014, p. 18). La masa blanca de la tela contrasta bruscamente con el fondo bajo, en el cual se funden el espejo y su cabellera. El doble especular se desvanece y solo quedan ciertas líneas de contorno curvas, blancas y contrastantes.

Lodge propone el manejo de focos lumínicos artificiales resolviendo los planos a partir de una gama equilibrada de grises con claves mayores intermedias y bajas. Sus bordes suelen ir de un tono negro fundiéndose en 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. Éstos funcionan como notas que inyectan vibraciones y movimiento a las imágenes a partir del montaje dado 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”⁸. 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 (Figura 15). El blanco es el valor protagonista, se encarna en ella y es revitalizado en contraste con los *atrezos* 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 (Figura 16) en el que, luego de haber *florecido*, su vestido despiende

⁸ “The Wild White rose”

una extensión de tela que atrapa al Hombre pájaro. Un tul blanco 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, 1975, p. 55).

Conexiones, tejidos sensibles:

En suma, a lo largo de este recorrido hemos establecido relaciones entre dos textos disímiles – la fotografía y el cine- pertenecientes a dos momentos históricos y culturales distintos. 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, podemos argumentar que éstas no constituyen comentarios pasivos sino fuentes de resignificación dinámicas de sentidos encriptados.

La recurrencia de claves y constantes visuales en los discursos, de ciertas constancias pero también de marcadas alteraciones en los modos de ver, 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 de los discursos poéticos e histórico.



Figura 01. *Scherzo di follia*. Condessa de Castiglione- Pierson. 1863-1866. Fuente Metropolitan Museum of Art, NewYork: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/269214>



Figura 02. Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione* (00: 01: 12 – 00:01:15). David Lodge. 2000. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Te45gbtaSOg>



Figura 03. *Le Pé*. Condesa de Castiglione- Pierson. 1894. Fuente Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/286842>



Figura 04. Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione* (00:05:36). David Lodge. 2000. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Te45gbtaSOg>



Figura 05. *La Countess de Castiglione*. Condesa de Castiglione- Pierson. ca.1860. Fuente Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/285700>





Figuras 06, 07, 08 y 09. Detalle de fotogramas del film *La Comtesse de Castiglione* (00:03:40 – 0:04:45). David Lodge. 2000. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Te45gbtaSOg>



Figura 10. *Countess de Castiglione as Elvira at the Cheval Glass*. Condesa de Castiglione- Pierson. 1861-1867. Fuente Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/285701>



Figura 11. Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione* (00:04:47). David Lodge. 2000. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Te45gbtaSOg>



Figura 12. *The Opera Ball*. Condessa de Castiglione- Pierson. 1861-1867. Fuente Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/285652>



Figura 13. *Sculptural shoulders*. Condesa de Castiglione- Pierson. 1861-1867. Fuente Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/286827>



Figura 14. Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione*. (00:09:17). David Lodge. 2000. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Te45gbtaSOg>



Figura 15. Roses. Condesa de Castiglione- Pierson. 1861-1867. Fuente Metropolitan Museum of Art, New York: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/261275>



Figura 16. Detalle de fotograma del film *La Comtesse de Castiglione* (00:08:49). David Lodge. 2000. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Te45gbtaSOg>

Referências

- APRAXINE, Pierre. *La Divine Comtesse: Photographs of the Countess de Castiglione*. New York: Metropolitan Museum of Art series, 2000.
- AUMONT, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Editorial Paidós, 1992.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1999.
- BAUDEAIRE, Charles. *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- . *Las flores del mal*. Barcelona: Editorial Óptima, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, in *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1974.
- BORDWELL, David. “La narración de arte y ensayo”, in *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires: Paidós, 1996.
- BUERCH, Noel. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje filmico)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- CABREJAS ALMENA, M. Carmen (2009), “Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de ficción en la fotografía decimonónica”, in *IV congreso internacional de Historia de la fotografía, Photomuseum, Zarauts*, 2009, pp. 1-15:
http://eprints.ucm.es/14469/1/Ficción_y_fotografía_en_el_siglo_XIX.pdf
- CLARK, Timothy J. *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. New Jersey: Princeton University Press, 1984.
- CONSIGLIERI, Nadia Mariana y OCAMPOS, Alejandro Nicolás. “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” in *Revista Lindes- Estudios sociales del Arte y la Cultura [on line]*, n°7, 2013, pp. 1-13.
<http://www.revistalindes.org.ar/articulos/1.%20Consiglieri%20y%20ocampo.pdf>
- . “Vestidos, poses y piernas en la mira: Viraje de estereotipos genéricos según la Condesa de Castiglione” (en línea), in *AAVV, I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales “La producción visual de la sexualidad”*, organizadas por el Grupo Estudios sobre Familia, Género y Subjetividades (FHUM-UNMdP), Grupo Estudios Visuales Mar del Plata (FAUD-UNMdP), Grupo de Historia y Memoria (FHUM-UNMdP), Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (FFyL-UBA), Mar del Plata, Argentina, 22 y 23 de abril de 2014, pp. 1-34. <https://docs.google.com/file/d/oB9dOA6MzswDyVzNLNEdwRFIFyZa/edit?pli=1>
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. London: MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- ECHEGARAY, Eduardo (José María Faquineto, Ed). *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*. Tomo V. Madrid: José María Faquineto, 1889.
- EISENMANN, Stephen F. (ed.). *Nineteenth century art. A critical history*. Londres: Thames and Hudson, 1994.
- GAUDREAU, André. “Del cine primitivo a la cinematografía- atracción” in *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, N°26, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 11-28
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- . *La obra de arte*. Barcelona : Lumen, 1997.

- GOMBRICH, Ernst Hans. "La découverte du visuel par le moyen de l'art" en *L'Écologie des images*. Paris : Flammarion, 1983.
----- . *Mirror and Map: Theories of pictorial representations*. London: Royal Society, 1975.
- HERBERT, Robert L. *Impressionism. Art, leisure & parisian society*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1988.
- KRAUSS, Rosalind. "La Originalidad de la Vanguardia: una Repetición Posmoderna" in *L'Originalité de l'Avant-Garde et autres Mythes Modernistes*. Paris: Macula, 1993.
- MENNA, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.
- MURGER, Henri. *Escenas de la vida bohemia*. Madrid: Espasa Calpe, 1965.
- NEWHALL, Beaumont. "Fotografía y arte" en *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- NOCHLIN, Linda. *El realismo*. Madrid: Alianza, 1991.
- PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoría della formatività*. Bolonia: Zanichelli, 1960.
- TAGG, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.
- TAYLOR, Joshua C. (ed.). *Nineteenth-century theories of art*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- TRAVERSA, Oscar. "Carmen, la de las transposiciones" en *La piel de la obra. Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. "The Legs of the Countess" in *October*, Vol. 39, 1986, pp. 65-108.
- STOICHITA, Víctor. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- VILLAIN, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1997.

*Artigo recebido em 10 de dezembro de 2016 e publicado em 28 de dezembro de 2016.